

Schumann-Journal

Begründet 2012 von Dr. Ingrid Bodsch

PUBLIKATION DES SCHUMANN-NETZWERKS / SCHUMANN-FORUMS
A PUBLICATION OF THE SCHUMANN NETWORK / SCHUMANN FORUM

HERAUSGEGEBEN VON INGRID BODSCH (PROJEKTLEITUNG DES
SCHUMANN-NETZWERKS) UND IRMGARD KNECHTGES-OBRECHT

NR. 7 / FRÜHJAHR 2018

MIT UNTERSTÜTZUNG DER BEAUFTRAGTEN
DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d.-nb.de> abrufbar.

Herausgegeben von Ingrid Bodsch (Projektleitung des Schumann-Netzwerks)
und Irmgard Knechtges-Obrecht

Redaktion

Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht
Horbacher Straße 366A . D 52072 Aachen

Tel.: 0049 (0) 2407 / 90 26 39

Fax: 0049 (0) 3212 / 1 02 12 55

E-Mail: knechtges-obrecht@schumann-gesellschaft.de

&

Dr. Ingrid Bodsch

Satz und Lektorat, Bildredaktion, Bearbeitung und druckfertiges Layout

Dr. Ingrid Bodsch

E-Mail: ingrid.bodsch@bonn.de

Umschlaggestaltung: phVision konzeptwerbung, Christa Polch

Druck: Forster Media GmbH, Bonn

© Verlag StadtMuseum Bonn 2018

ISBN 978-3-931878-52-8

Alle Rechte, auch das des auszugsweisen Nachdruckes, der auszugsweisen oder vollständigen Wiedergabe, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen und der Übersetzung, vorbehalten.

Verlag StadtMuseum Bonn . Stadt Bonn, Amt 41-5 . D 53103 Bonn

Tel.: 0049 (0) 772094, Fax: 0049 (0) 774298

E-Mail: stadtmuseum@bonn.de

Inhalt

Editorial	5
ZUM TOD VON PETER HÄRTLING (1933-2017)	
Nachruf von Bernhard Appel	12
ON THE DEATH OF PETER HÄRTLING (1933-2017)	
Obituary by Bernhard R. Appel	21
LIEBEN SIE SCHUMANN?	
Florian Glemser im Gespräch mit Bernhard Hartmann über Robert Schumann und seine Debut-CD	29
DO YOU LIKE SCHUMANN?	
Florian Glemser in conversation with Bernhard Hartmann about Robert Schumann and his debut CD	50
LIEBEN SIE SCHUMANN?	
Markus Kreul & Guido Schiefen im Gespräch mit Bernhard Hartmann über Schumann und ihre Schumann-CD	71
DO YOU LIKE SCHUMANN?	
Markus Kreul & Guido Schiefen in conversation with Bernhard Hartmann about Robert Schumann and their Schumann-CD	91
Gerd Nauhaus	
CLARA SCHUMANN IN KOPENHAGEN	110
CLARA SCHUMANN IN KOPENHAGEN	128
Theresa Schlegel	
ROBERT SCHUMANN IN BERLIN	142
ROBERT SCHUMANN IN BERLIN	215
Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe	280
New Edition of the Complete Works	280
Schumann Briefedition	286
Edition of Schumann letters	286
Rückblick und Ausblick / Review and Preview	
Von / by Ingrid Bodsch	287
Mit Beiträgen von / with contributions by Thomas Synofzik (322-329), Anita Brückner (330-340) & Gregor Nowak (341-344)	

Neue Schumanniana / New Schumanniana – CDs, DVDs	
Ausgewählt von / selected by	
Ingrid Bodsch & Irmgard Knechtges-Obrecht	345
Rezensionen/reviews von/by Ulrich Bumann, Irmgard Knechtges-Obrecht, Gerd Nauhaus, Jan Ritterstaedt & Christoph Zimmermann	
„DIE ORANGE UND MYRTHE HIER“	
Ingrid Bodsch	
Ein langgehegtes Projekt wurde wahr – die Aufnahme aller Duette und Terzette von Robert Schumann	414
A long-cherished project has come true – the complete recording of all duets and trios by Robert Schumann’s	416
Hans-Georg Eckle	
Alle Duette, Terzette und andere mehrstimmige Gesänge von Robert Schumann. Einführung/Vorwort zur Doppel-CD	
„Die Orange und Myrthe hier“	418
All duets, trios and other part songs by Robert Schumann. Introduction/preface to the double CD “Die Orange und Myrthe hier” [The orange and myrtle here]	421
Neue Schumanniana / New Schumanniana – Notenausgaben	
Faksimiles und Literatur/Music Books, Facsimile editions and Literature	
Ausgewählt von / selected by	
Irmgard Knechtges-Obrecht & Ingrid Bodsch	426
Rezensionen/reviews von/by Irmgard Knechtges-Obrecht, Gerd Nauhaus & Peter Sühning	
Willkommen beim / Welcome to the Schumann-Forum	441
Mitglieder im Schumann-Forum / Board of Artists	442
Schumann-Netzwerk – Mitglieder und Partner	444
Schumann Network – Members and partners	445

EDITORIAL

Schweben wir im siebten Himmel, weil wir mit dem Jahrgang 2018 unsere glorreiche Sieben, das *Schumann-Journal* Nr. 7 im beachtlichen Umfang von 445 Seiten vorlegen können? Auf jeden Fall ist es eine große Freude! Der Startschuss für die Herausgabe eines eigenen *Schumann-Journals* fiel 2011 dank der Unterstützung des damaligen Staatsministers für Kultur, als die Projektleiterin des seit 2005 existierenden Schumann-Netzwerks gleichzeitig mit dem neuen *Schumann-Forum* auch mit der Arbeit am ersten *Schumann-Journal* beginnen konnte, das im Frühjahr 2012 mit dem ersten Jahrgang und einem Rückblick auf 2011 vorgelegt wurde. Das *Schumann-Journal* ist international ausgerichtet, unter Berücksichtigung von Schumann-Aktivitäten weltweit, und deshalb auch weitgehend zweisprachig angelegt – in Deutsch und Englisch. Unsere Zielgruppe ist vorrangig kein musikwissenschaftliches Fachpublikum, sondern Künstler, Schumann-Liebhaber und interessierte Laien, die gut und kompetent informiert, angeregt und erfreut werden sollen.

In unserem 7. Jahrgang finden Sie, nachdem wir Peter Härtling noch vor zwei Jahren selbst als Autor in unserem Journal vorstellen durften, da er uns liebenswürdigerweise die Textfassung seiner Dankesrede aus Anlass der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft der Frankfurter Robert-Schumann-Gesellschaft zum Abdruck überlassen hat, einen Nachruf auf den 2017 verstorbenen Schriftsteller und Dichter, der gerade in seinen Künstlerromanen, gewidmet Hölderlin, Lenau, Schubert, Schumann, Mozart, E.T.A. Hoffmann und zuletzt, 2015, Verdi, biographische Annäherungen von großer Dichte und innerer Wahrheit geschaffen hat. Freudige Anlässe waren 2017 die Geburtstage der weltweit renommierten Schumann-Forscher Margit L. McCorkle (*28.3.1942, Madison/Tennessee) und Gerd Nauhaus (28.7.1942, Erfurt), die beide 75 Jahre alt geworden sind.

„Robert Schumann in Berlin“ ist der Beitrag von Theresa Schlegel übertitelt, der gleichzeitig das Berlin der Schumannzeit vorstellt, das Schumann sehr gemocht hat und das ihm noch in seinen letzten Düsseldorfer Tagen als Hoffnungsort erschien, in den er umziehen könnte. Gerd Nauhaus hat sich mit Clara Schumanns Aufenthalt in Kopenhagen beschäftigt, womit Clara Schumanns Konzertreisen, die ich im Clara Schumann-Jahr 2019 in den Mittelpunkt einer Ausstel-

lung in Bonn stellen möchte, schon mit einem gewichtigen Kapitel eröffnet werden. 2017 konnten wir auch wieder zwei Schumann-Forum-Gespräche als öffentliche Veranstaltung anbieten, d.h. Gesprächskonzerte mit – in diesem Fall – 2017 neu als Mitglieder für das Schumann-Forum gewonnenen Künstlern führen. Florian Glemser stellte sich im Frühjahr im Bonner Schumannhaus der Frage Bernhard Hartmanns „Lieben Sie Schumann?“, Markus Kreul und Guido Schiefen gaben ihre Antwort, begleitet von wunderbaren Musikbeispielen, im Spätherbst 2017, ebenfalls im Bonner Schumannhaus. Beide Veranstaltungen sind via Schumannportal auf der *Schumann-Forum*-Seite bzw. über Youtube als Videos in voller Länge und bester Qualität verfügbar. Wir freuen uns, Ihnen die zwei Künstlergespräche im Journal nun auch in gedruckter Form und damit auch in englischer Übersetzung vorlegen zu können.

2017 konnte die Projektleiterin des Schumann-Netzwerks dank der großzügigen Unterstützung der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und ihres Referats für Musik ein schon lange im Herzen gehegtes Anliegen realisieren: Die Aufnahme aller Duette und Terzette von Robert Schumann mit einer Auswahl weiterer mehrstimmiger Gesänge, die in einer Doppel-CD im Laufe des Jahres 2018 bei NAXOS – ich bin sehr froh, NAXOS DEUTSCHLAND als Kooperations- und Vertriebspartner gewonnen zu haben – erscheinen werden. Hans-Georg Eckle hat dieser Aufnahme wunderbare Worte zum Geleit gegeben, die natürlich auch unbedingt in das diesjährige *Schumann-Journal* Eingang finden mussten.

Wie immer stellen wir Ihnen in üppiger Auswahl – viele davon mit einer ausführlichen Besprechung inkl. der Zusammenfassung in Englisch – die Neuerscheinungen des vergangenen Jahres bis zum Jahresanfang 2018 vor, wieder begeistert über die wunderbare Fülle an bemerkenswerten CD-Einspielungen. Selbstverständlich werden im Journal wie immer auch die im Berichtsjahr erschienen Notenausgaben und Bücher vorgestellt, darunter natürlich auch die Neuerscheinungen aus der Schumann-Gesamtausgabe und der Schumann-Briefedition. Der seit ein paar Jahren von der Projektleiterin des Schumann-Netzwerks eingeführte Jahresrückblick präsentiert eine Auswahl besonders bemerkenswerter Ereignisse mit Schumann-

Bezug oder Ehrungen/Würdigungen unserer Schumann-Botschafter, also unserer Künstler aus dem *Schumann-Forum*, dem board of artists des Schumann-Netzwerks.

Natürlich fehlt auch eine kurze Vorschau nicht, wobei – unabhängig von den immer großartigen Aktivitäten unserer Schumann-Netzwerk-Mitglieder – auch mit Begeisterung auf den Komponisten-Schwerpunkt des Schleswig-Holstein Musikfestivals 2018 mit rund 87 auf Robert Schumann bezogenen Veranstaltungen hinzuweisen ist, unter Beteiligung vieler herausragender Künstler, darunter einiger unserer *Schumann-Forum*-Mitglieder wie Sol Gabetta, Sir Andras Schiff, Andreas Staier, Julian Prégardien, Nils Mönkemeyer, Steven Isserlis und Boris Giltburg. Besonders schön ist auch die Weiterführung der 2017 begonnenen und von unserem *Schumann-Forum*-Mitglied und Schumann-Botschafter Markus Kreul initiierten dreitägigen Meisterkurse für Masterstudenten Gesang am *Leopold-Mozart-Zentrum* der Universität Augsburg, die sich unter dem Titel „SCHUMANN SYMPOSIUM I-III“ intensiv dem Liedschaffen Schumanns und seinen Vorlieben für bestimmte Dichter widmen. Und das Theater Halle hat für den 2. März 2018 im Puschkinhaus eine Uraufführung angekündigt, die schon im Titel „CLARA – EIN SPIEL FÜR RAGNA SCHIRMER & PUPPEN“ andeutet, dass in der Inszenierung von Christoph Werner neben *Schumann-Forum*-Mitglied Ragna Schirmer am Klavier die Ausnahmepuppenspielerin Ines Heinrich-Frank als Clara Schumann bei ihrem letzten Konzert eine gewichtige Rolle spielt.

Eigene Rück- und Ausblicke für ihre Einrichtungen und Aktivitäten in Zwickau, Dresden und Leipzig haben wie schon in den vergangenen Jahren Thomas Synofzik, Anita Brückner und Gregor Nowak verfasst.

Wie immer werden auch die Künstlerinnen und Künstler präsentiert, die dem 2011 neu gegründeten *Schumann-Forum* angehören und deren Zahl wir mit großer Freude Jahr für Jahr vermehren können. Nicht zuletzt sind natürlich auch wie immer die Mitglieder und Partner des Schumann-Netzwerks mit ihren Kontaktdaten aufgeführt.

Bei der Lektüre des *Schumann-Journals* 7 wünschen Ihnen viel Freude und Anregungen, Ihre

Ingrid Bodsch & Inngard Knechtges-Obrecht

EDITORIAL

Should we be in seventh heaven because in 2018 we are able to present our glorious seven, namely *Schumann Journal* No. 7, with an impressive number of 445 pages? In any case, it is a great pleasure! The go-ahead for issuing a separate *Schumann Journal* was given in 2011 thanks to the support of the then German Federal Government Commissioner for Culture and the Media, when the Project Manager of the *Schumann Network*, in existence since 2005, was able to launch not only the new *Schumann Forum* but also the first *Schumann Journal* which was presented in the spring of 2012 as the first volume including a review of 2011. The *Schumann Journal* has an international audience, incorporating Schumann-related activities all over the world, and is therefore largely bilingual – German and English. Our target audience are primarily not musicological experts but artists, Schumann lovers and interested non-professionals who wish to be well and expertly informed, inspired and delighted.

In our seventh volume, after we had still been able to present Peter Härtling himself to our Journal as an author two years ago, when he kindly allowed us to print the text version of his acceptance speech on the occasion of the conferment of his honorary membership by the Robert Schumann Society in Frankfurt, you will find an obituary of the writer and poet, deceased in 2017, who in his artist novels, dedicated to Schubert, Schumann, Mozart, E.T.A. Hoffmann and, most recently, to Verdi in 2015, has surely created biographical approaches of great density and inner truth. Two joyful occasions were in 2017 the major birthdays of the two world-renowned Schumann researchers Margit L. McCorkle (*28.3.1942, Madison/Tennessee) and Gerd Nauhaus (*28.7.1942, Erfurt), who reached both the age of 75.

“Robert Schumann in Berlin” is the title of a contribution by Theresa Schlegel, which at the same time introduces the Berlin of Schumann’s time, a town which Schumann liked very much and which, still in his last days in Düsseldorf, appeared to him as a place of hope where he could move to. Gerd Nauhaus focused on Clara Schumann’s sojourn in Copenhagen, which is also a substantial prelude to Clara Schumann’s concert tours which I would like to highlight at an exhibition in Bonn in the Clara Schumann Year 2019.

In 2017, there were again two *Schumann Forum* talks organised as public events, that is, concert talks with – in this instance – artists won as new members of the *Schumann Forum* in 2017. In spring, Florian Glemser answered Bernhard Hartmann's question "Do you love Schumann?" at the Schumann House in Bonn, whereas Markus Kreul and Guido Schiefen gave their own responses, accompanied by beautiful music examples, in the late autumn of 2017, again at the Schumann House in Bonn. Both events are available on the *Schumann Forum* page via the Schumann portal or as videos on YouTube in full length and best quality. We are very pleased to present you now the two artist talks in the journal in printed form and thus also in an English translation.

In 2017, the Project Manager of the Schumann Network, thanks to the great support of the German Federal Government Commissioner for Culture and the Media and its Department of Music, was very happy to see a long-cherished wish come true: The recording of all duets and trios by Robert Schumann plus a selection of further part songs, to be released as a double CD in the course of 2018 by NAXOS which we could win as a cooperation and sales partner. Hans-Georg Eckle has introduced this recording with wonderful words which, of course, had by all means to be included in this year's *Schumann Journal*.

As always, we present an ample choice of the new releases of last year up to the beginning of 2018 – many of which with detailed reviews incl. summaries in English –, and we are again thrilled by the wonderful abundance of remarkable CD recordings. Of course, the Journal also presents, as usual, new editions of sheet music and books released during the year under review, including the latest releases from the Schumann Complete Edition and the Schumann Letter Edition. The review of the past year, which had been introduced by the Project Manager of the Schumann Network a few years ago, presents a selection of particularly remarkable events with a Schumann relation or outstanding honours for our Schumann ambassadors, that is, our artists from the *Schumann Forum*, the Board of Artists of the Schumann Network.

Of course, a short outlook is not missing either and we are extremely pleased to highlight in 2018, apart from the Schumann towns, this year's composer focus at the Schleswig-Holstein Music Festival 2018

which will include about 87 events related to Robert Schumann, with the participation of many great artists, some of whom are our *Schumann Forum* members, such as Sol Gabetta, Sir Andras Schiff, Andreas Staier, Julian Prégardien, Nils Mönkemeyer, Steven Isserlis and Boris Giltburg. Particularly gratifying is also the continuation of the three-day master classes for master students in singing held at the Leopold Mozart Centre of the University of Augsburg, started in 2017 and initiated by our *Schumann Forum* member and Schumann-ambassador Markus Kreul, which are dedicated intensively to Schumann's song creations and his preferences for certain poets under the title of "SCHUMANN SYMPOSIUM I-III". And for 2nd March 2018, Halle Theatre has announced a premiere at the Pushkin House, whose title of "Clara – A Play for Ragna Schirmer & Dolls" already indicates that in the production of Christoph Werner, besides *Schumann Forum* member Ragna Schirmer at the piano, the exceptional puppeteer Ines Heinrich-Frank will play an important role as Clara Schumann at her last concert.

Separate reviews of and outlooks for their institutions and activities in Zwickau, Dresden and Leipzig have been penned, as in previous years, by Thomas Synofzik, Anita Brückner and Gregor Nowak.

As always, we present the artists who are members of the *Schumann Forum*, newly established in 2011, whose numbers we have been able to increase year after year, to our great delight. Last but not least, we have, of course, also listed as usual the members and partners of the Schumann Network with their contact details.

Wishing you a lot of joy and inspiration when reading Schumann Journal 7, Your

Ingrid Bodsch & Inmgard Knechtges-Obrecht



Bildpostkarte /picture postcard, ca. 1900 (StadtMuseum Bonn)



Peter Härtling (Foto: hr/Sascha Reker)

ZUM TODE VON PETER HÄRTLING

(13. November 1933 – 10. Juli 2017)

Ehrenmitglied der Düsseldorfer und der
Frankfurter Robert-Schumann-Gesellschaft

Nachruf von Bernhard R. Appel

Der Zweite Weltkrieg hatte ihm früh den Vater genommen und ihn, seine Schwester und seine Mutter aus der Heimat, Hermannsdorf bei Chemnitz, vertrieben. Nach quälenden Fluchtwegen, auf denen die Mutter vergewaltigt wurde, fand die verwundete Familie im Württembergischen schließlich eine neue Wohnstatt, aber weder Heilung noch Ruhe. Die Mutter setzte ihrem Leben ein Ende. Die Bewältigung dieser traumatischen Unglücksverkettung war Härtlings Lebenssthema, das er zögernd und anfangs nur in spärlich dosierten Schritten literarisch preisgab. Am Anfang dieses besonderen Schriftstellerlebens stand Lyrik (1953). Sie blieb zeitlebens Härtlings literarisches Betätigungsfeld. Im biographischen Rückblick gewinnt das in rund zwanzig Gedichtsammlungen vorliegende, oft auch bildkünstlerisch beeindruckend ausgestattete lyrische Werk einen eigentümlichen Unterton: Manches Gedicht verändert seine Bedeutung, sobald man seinen autobiographischen Subtext herauszuhören glaubt.

Die Aufarbeitung des eigenen Lebenswegs und die Reflexion über die damit verbundenen Veränderungen vollziehen sich in vielen seiner Bücher. Die Flucht vor der Roten Armee ins niederösterreichische Zwettl ist Gegenstand eines gleichnamigen Romans (*Zwettl. Nachprüfung einer Erinnerung*, 1973). *Nachgetragene Liebe* (1980) thematisiert den Verlust des Vaters. Autobiographisch eingefärbt ist auch die Erzählung *Herzwand* (1990) oder der als Tagebuchexzerpt verfasste *Brief an meine Kinder* (1986). *In Leben lernen* (2003) schaut ein altgewordenes Kind zurück auf ein schwieriges, aber reiches Leben. Mit hin ist Kindheit ein Leitthema Härtlings. Mehr als zwanzig Bücher für Kinder – Geschichten, Erzählungen, Romane, aber auch speziell für Kinder zusammengestellte Anthologien (*Goethe*, 1998) und *Heine für Kinder*, 2006) – hat Härtling seit 1970 vorgelegt. Ihr großer

Erfolg erklärt sich nicht allein durch die Verwurzelung ihrer Sujets in der Lebenswirklichkeit, sondern vor allem durch Härtlings erstaunliche Fähigkeit, sich in die Kinderpsyche einzufühlen und zugleich die Rolle des erwachsenen, einfühlsamen Beobachters einzunehmen. Härtling zeichnet keine Kindheitsidyllen, sondern nimmt Kindheit als unerbittlich realitätsverhaftete, durch Ein- und Umbrüche und vielerlei Konflikte bedrohte Lebensphase ernst. Er beschreibt, versucht zu verstehen und zeigt Lösungsoptionen auf. Es sind durchweg Mut machende Bücher. Partielles Glück und Geborgenheit sind trotz leidgeprägter Erfahrungen möglich. Härtling stärkt kindliches Selbstbewusstsein und mobilisiert kindliche Kräfte, um schwierige Lebenssituationen zu meistern: Es geht zum Beispiel um das geistig behinderte Kind (*Das war der Hirbel*, 1973), den Umgang mit Altern und Tod (*Oma*, 1975), Konflikte mit Eltern (*Theohautab*, 1977), um gebrochene Liebeserfahrung zwischen einem deutschen Schüler und einer polnischen Schülerin (*Ben liebt Anna*, 1979), um Kindheit, die durch Krieg und Flucht beschädigt worden ist (*Krücke*, 1986; 1993 verfilmt) und um die Ambivalenz der Geschwisterbeziehungen (*Mit Clara sind wir sechs*, 1991). Dass Härtling falsche Autoritätsansprüche, unreflektierten Gehorsam, und fragwürdige moralische Verhaltensnormen zum Thema macht, verleiht dieser „Kinderliteratur“ eine Wirkmacht, die das konkrete Leben der Leser zu erreichen und zu beeinflussen vermag. Zweifellos wurzelt Härtlings sensible Hinwendung zum Kind in seinen eigenen frühen, traumatischen Erfahrungen.

Dass er die Herzen der Kinder und die pädagogischen Interessen vieler Eltern und Lehrer wirklich erreichte, zeigt sich vordergründig schon darin, dass in Deutschland etwa zwanzig Schulen Härtlings Namen tragen. Aber seine Arbeit lässt sich nicht auf den Kinderbuchautor reduzieren. Zahlreiche Preise, Auszeichnungen und Ehrenmitgliedschaften, darunter das Große Bundesverdienstkreuz (1995), würdigen sein breites literarisches Schaffen und sein öffentliches, auch politisches Engagement.

Zunächst war Härtling Journalist. Ab 1967 arbeitete er als Verlagslektor, und 1974 wagte er den Schritt ins freie Schriftstellerdasein. Sein literarischer Durchbruch ist mit einem Künstlerroman verbunden, einem Genre, das er zeitlebens kultivierte. Im Roman *Hölderlin* (1976),

der das komplizierte Innenleben, die Verstörung und die gesellschaftlichen Konflikte des schwäbischen Dichters als innere Biographie thematisiert, gewinnt Härtling seinen eigentümlichen Erzählton: Die Verbindung zwischen gesichert scheinenden historischen Fakten und der durch sie ausgelösten literarischen Fiktion ist Gegenstand reflexiven Erzählens. Härtling geriert sich nicht als allwissender Biograph, sondern tritt als empathischer, um Verstehen bemühter Dialogpartner auf, der sich seiner historischen Ferne ebenso bewusst ist, wie der Subjektivität seines Erzählens.

Schon 1964 befasste sich Härtling mit der gebrochenen Biographie eines romantischen Dichters; der Roman *Niembsch oder Der Stillstand* (1964) nimmt Nikolaus Lenau in den Blick. Weitere Künstlerromane folgen: Eduard Mörike (*Die dreifache Maria*, 1982), Friedrich Wilhelm Waiblinger (*Waiblingers Augen*, 1987), Franz Schubert (*Schubert*, 1992), Robert Schumann (*Schumanns Schatten*, 1996), E.T.A. Hoffmann (*Hoffmann oder Die vielfältige Liebe*, 2001), Fanny Hensel-Mendelssohn (*Liebste Fenchel! Das Leben der Fanny Hensel-Mendelssohn in Etüden und Intermezzi*, 2011). Franz Schubert, dessen Lieder Härtling über alles schätzte und die er in vielen Gesprächskonzerten (u.a. mit Hartmut Höll und Mitsuko Shirai) vermittelt hat, war die Leitfigur – der Künstler als suchender Wanderer –, auf die Härtling seinen eigenen Lebensweg bezog. Ihm sind nicht nur zwei Bücher gewidmet (*Der Wanderer*, 1988, sowie *Schubert. Zwölf Moments musicaux und ein Roman*, 1992). Schubert taucht sowohl in Härtlings Gedichten als auch in seinem autobiographischen Oeuvre auf. Dass irgendwann auch einmal Robert Schumann in Härtlings literarisches Blickfeld geraten würde, lag nahe.

Am 18. September 1996 las Peter Härtling auf Einladung der Schumann-Gesellschaft im Düsseldorfer Palais Wittgenstein aus seinem kurz zuvor erschienenen Roman *Schumanns Schatten: Variationen über mehrere Personen*. Er erzählt aus der Sicht eines fiktiven Krankenwärters – dem fürsorgenden Schatten – von den letzten, in der Endenicher Heilanstalt verbrachten Lebensjahren des Komponisten und lässt in rückblickenden Episoden das Leben Schumanns aufscheinen. Behutsam greift Härtling auf die, kurz zuvor überraschend aufgetauchten, Endenicher Krankenakten zurück, in denen

Schumanns tragisches Lebensende in dürrer Medizinerprosa aufgezeichnet ist. Der Besitzer dieser Akten, der Komponist Aribert Reimann, dessen Schaffen eng mit Schumanns Oeuvre verbunden ist, hatte aus Pietätsgründen nur wenigen Personen – darunter Härtling – Zugang zu diesen Dokumenten gewährt. Als 2006 schließlich die Schumann'schen Krankenakten vollständig transkribiert, medizinhistorisch erschlossen und eingebettet in weitere biographische Quellen veröffentlicht werden konnten (*Schumann-Forschungen*, Bd. 11)*, lag es nahe, Aribert Reimann und Peter Härtling zur öffentlichen Präsentation dieses Buches einzuladen. Gemeinsam mit dem Dirigenten und Musikwissenschaftler Peter Gülke diskutierten sie über die Legitimität und die Erkenntnisgrenzen dieser Publikation. Dieses vom WDR aufgezeichnete Gespräch fand am 6. Mai 2006 im Rahmen des Düsseldorfer Schumannfestes statt. Ein Jahr später trafen die Genannten in einem Festakt im Düsseldorfer Goethe-Museum (17. Juni 2007) erneut zusammen: Die Düsseldorfer Robert-Schumann-Gesellschaft ernannte Peter Härtling und Aribert Reimann zu Ehrenmitgliedern. Die Laudatio hielt Peter Gülke. Die Gesellschaft begründete die Ernennung Härtlings wie folgt:

„Peter Härtling, der zu den vielseitigsten und bedeutendsten Schriftstellern und Dichtern unserer Zeit gehört, wurde mit seinen vielfach ausgezeichneten Romanbiographien über namhafte deutsche Schriftsteller und Komponisten aus dem 18. und 19. Jahrhundert bekannt. Eingebettet in sein fundiertes Wissen über die historischen Zusammenhänge und Hintergründe dieser Epochen und ihrer künstlerischen Repräsentanten, zeigt Peter Härtling gegenüber Leben und Werk Robert Schumanns eine tiefgreifende Sensibilität. Sein 1996 erschienener Künstlerroman *Schumanns Schatten* erfreut sich von Anfang an eines außergewöhnlichen Interesses. Mit einem hohen Maß an Einfühlungsvermögen, von einem eigenwilligen Ansatz und einer besonderen Idee für Struktur und Konzept ausgehend, zeichnet Peter Härtling in seinem poetisch-biographischen Roman Robert Schumanns Leben

* Bernhard R. Appel (Hrsg.), Robert Schumann in Endenich (1854-1856): Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte. Schumann-Forschungen, Band 11. Mit einem Vorwort von Aribert Reimann, Mainz: Schott, 2006



Von links nach rechts: Aribert Reimann (Gründungsmitglied des Schumann-Forums/2011), Peter Härtling und Peter Gülke bei der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf an Aribert Reimann und Peter Härtling am 17. Juni 2007 im Goethe-Museum, Düsseldorf. Peter Gülke hielt die Laudationes. (Foto: RSG Düsseldorf)

und Sterben nach. Literatur und Musik verbinden sich dabei in höchster Vollendung und beweisen Peter Härtlings ebenso behutsamen wie kongenialen Umgang insbesondere mit der letzten, schwierigen Lebensphase des Komponisten. Damit hat Peter Härtling in vornehmster Weise zur Würdigung Robert Schumanns beigetragen.“

Härtlings persönliche Verbundenheit mit Schumann, über die er sich in Gesprächen nur sehr zurückhaltend äußerte, zeigt sich auch in einem kurzen Geleitwort, das er zu einer Monographie über Robert Schumanns *Album für die Jugend* (1998) beisteuerte. Darin skizzierte er seine Sicht auf den Komponisten, der – wie Härtling auch – viele seiner Werke der Welt des Kindes gewidmet hat. Und das vielleicht intimste Bekenntnis zu Schumann spiegelt sich in einem Gedicht, das sich auf eine seiner Klavierkompositionen bezieht.

*Das sechste Stück
von Schumanns Kreisleriana
Ist bezeichnet
„sehr langsam“:
ich höre es lieber allein,
ich höre es
immer
allein,
und jetzt bin ich weit weg
von denen,
die
meine Geschichten kennen
und mich aufsagen könnten,
damit ich bleibe.*

(Noten zur Musik, 1990)

Dass gerade dieses, mit 39 Takten kürzeste, rätselhaft introvertierte, „Durchaus leise zu haltende“ Stück aus den *Kreisleriana* op. 16 Härtling in besonderer Weise ansprach, lässt ahnen, wie tief er sich in Schumanns Musik versenken konnte.

In den letzten, von gesundheitlichen Problemen geprägten Schaffensjahren, die ihm keine größeren Lesereisen mehr gestatteten, wurde es um Härtling stiller. Gleichwohl ruhte die Arbeit an seiner Schreibmaschine nicht. Seinen achtzigsten Geburtstag, zu dem er von Freunden, künstlerischen und anderen Wegbegleitern mit einer Festschrift geehrt wurde, nahm er zum Anlass für ein knappes Lebensresümee (80. *Versuch einer Summe*, 2013). 2015 wurde Peter Härtling auch Ehrenmitglied der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt, wofür er sich am 30. April 2015 mit dem Festvortrag „Diese hochgefährdeten Traumwandler“ bedankte (vgl. *Schumann-Journal* 5, S. 11ff.) Im letzten, wiederum einem Musikerleben gewidmeten Roman (*Verdi. Ein Roman in neun Fantasien*, 2015) befasst sich Härtling mit dem alternenden, trotz seiner Berühmtheit zunehmend vereinsamenden Künstler und reflektiert mit abgeklärter Gelassenheit mithin auch seine eigene Lebenssituation. Und wie schon zu Anfang dieses reichen Schriftstellerlebens steht auch an dessen Ende eine Gedichtsammlung. Sie trägt den vieldeutigen Titel *Versuchte Ewigkeit* (2016). Darin enthalten ist *Eine alte Geschichte*:

*Der Mann mit der Geige
legt seinen Schatten in die Tür.
Ich geh jetzt,
sagt das Kind
und wartet,
bis der letzte Ton
es hinausstößt.
Mit einem Blick zurück
weiß es,
es wird
für immer sein.*

Peter Härtling verstarb am 10. Juli 2017 in Rüsselsheim.



Peter Härtling at the conferment of honorary membership of the Robert Schumann Society at the Goethe Museum on 17th June 2007, Düsseldorf. Next to him the head of Düsseldorf's department of cultural affairs, Hans-Georg Lohe. (Photo: RSG Düsseldorf)

ON THE DEATH OF PETER HÄRTLING*

(13th November 1933 – 10th July 2017)

Honorary member of the Düsseldorf
and the Frankfurt Robert Schumann Societies

Obituary by Bernhard R. Appel

The Second World War had taken his father at an early stage and displaced him, his sister and his mother from their home, Hartmannsdorf near Chemnitz. After torturous escape routes where the mother was raped, the stricken family did eventually find a new abode in the Württemberg area but neither healing nor peace. The mother took her own life. Coping with this traumatic chain of tragedies was Härtling's theme of life which he hesitantly revealed in his writings, initially in sparsely dosed steps only. At the beginning of this special life of a writer, there was poetry (1953). And this remained Härtling's literary sphere of activity all his life. Looking back at his biography, his lyrical works, available in about twenty collections of poetry, often also presented in artistically impressive designs, acquire a peculiar undertone: Many a poem changes its meaning as soon as one believes to actually listen to an autobiographical subtext.

Coming to terms with his own path of life and reflecting on the related changes takes places in many of his books. The flight before the Red Army to Zwettl in Lower Austria is the subject of an eponymous novel (*Zwettl. Nachprüfung einer Erinnerung*, 1973). *Nachgetragene Liebe* (1980) broaches the loss of his father. The novella *Herzward* (1990), or *Brief an meine Kinder* (1986), penned in the form of diary excerpts, is again autobiographically tinged. In *Leben lernen* (2003), a child grown old looks back at a difficult but rich life. Childhood is thus a guiding theme of Härtling. Since 1970, Härtling presented

* The translation of the obituary from German into English was done by Thomas Henninger

twenty books for children – stories, novellas, novels but also anthologies, specially compiled for children *Goethe* (1998)) and *Heine für Kinder* (2006). Their great success is due not only to their subjects' rootedness in the reality of life but, above all, Hürtling's amazing ability to empathise with children's psyche and at the same time to take on the role of an adult sensitive observer. Hürtling does not portray childhood idylls but takes childhood seriously as a phase of life that is adamantly stuck in reality and threatened by irruptions and upheavals and by numerous conflicts. He describes, tries to understand, and shows options for solutions. These are encouraging books throughout. Partial happiness and security are possible despite painful experiences. Hürtling strengthens children's self-confidence and mobilises their forces to cope with difficult life situations: This is about, for instance, a mentally disabled child (*Das war der Hirbel*, 1973), dealing with ageing and death (*Oma*, 1975), conflicts with parents (*Theohautab*, 1977), about a love experience broken off between a German pupil and a Polish pupil (*Ben liebt Anna*, 1979), about a childhood damaged by war and flight (*Krücke*, 1986; filmed in 1993), and about the ambivalence of sibling relationships (*Mit Clara sind wir sechs*, 1991). Hürtling's focus on issues of false claims to authority, blind obedience and questionable moral standards of behaviour, gives this "children's literature" an effect which is able to reach and influence the concrete lives of readers. Hürtling's sensitive orientation to children is undoubtedly rooted in his own early and traumatic experiences.

That he truly reached children's hearts and the educational interests of many parents and teachers is demonstrated, at least on the face of it, by the fact that about twenty German schools bear Hürtling's name. But he is not just an author of children's books. Numerous prizes, awards and honorary memberships, including the German Federal Grand Cross of Merit (1995), appreciate his wide literary work and his public, even political engagement.

Initially, Hürtling was a journalist. From 1967, he worked as a publishing editor, and in 1974, he took the bold step of becoming a freelance writer. His literary breakthrough was achieved through an artist novel, a genre he cultivated all his life. In the novel *Hölderlin* (1976), which broaches the complicated inner life, the disorientation and so-

cial conflicts of the Swabian poet in the form of an inner biography, Härtling deploys his peculiar narrative tone: The connection between seemingly secure historical facts and the literary fiction triggered by them becomes the subject of reflexive narration. Härtling does not act like an all-knowing biographer but as an empathetic dialogue partner trying to understand, who is aware both of his historical distance and the subjective nature of his narration.

As early as 1964, Härtling had dealt with the broken biography of a romantic poet: the novel *Niembsch oder Der Stillstand* (1964) focuses on Nikolaus Lenau. This was followed by other artist novels: Eduard Mörike (*Die dreifache Maria*, 1982), Friedrich Wilhelm Waiblinger (*Waiblingers Augen*, 1987), Franz Schubert (*Schubert*, 1992), Robert Schumann (*Schumanns Schatten*, 1996), E.T.A. Hoffmann (*Hoffmann oder Die vielfältige Liebe*, 2001), Fanny Hensel-Mendelssohn (*Liebste Fenchel! Das Leben der Fanny Hensel-Mendelssohn in Etüden und Intermezzi*, 2011). Franz Schubert, whose songs Härtling immensely appreciated and which he referred to in many lecture concerts (inter alia, with Hartmut Höll and Mitsuko Shirai), was the leading figure – the artist as a searching wanderer – to whom Härtling related his own path of life. There are not only two books dedicated to him (*Der Wanderer*, 1988, and *Schubert. Zwölf Moments musicaux und ein Roman*, 1992) but Schubert also appears in Härtling's poems and in his autobiographical works. It suggested itself that Robert Schumann would also at some stage emerge in Härtling's literary field of vision.

On 18th September 1996, at the invitation of the Schumann Society, Peter Härtling read from his recently published novel, *Schumanns Schatten: Variationen über mehrere Personen* [*Schumann's shadow: Variations on several persons*], at Palais Wittgenstein in Düsseldorf. There, he narrates from the perspective of a fictitious nurse – the caring shadow – about the composer's last years, spent at Endenich sanatorium, and has Schumann's life surfacing in retrospective episodes. Härtling makes careful use of the Endenich medical files which had suddenly turned up shortly before and in which Schumann's tragic end of life is recorded in dry medical prose. The owner of these files, the composer Aribert Reimann, whose work is closely related to Schumann's oeuvre, had, for reasons of reverence, granted access to few people only,

including Härtling. When Schumann's medical files could finally be published in 2006 (*Schumann-Forschungen*, Vol. 11)*, completely transcribed, interpreted from a perspective of medical history and incorporated into further biographical sources, it made sense to invite Aribert Reimann and Peter Härtling to the official presentation of this book. Together with the conductor and musicologist Peter Gülke, they discussed the legitimacy and the limits of findings of this publication. This conversation, recorded by West German Broadcasting WDR, took place on 6th May 2006 within the framework of the Düsseldorf Schumann Festival. One year later, the aforesaid met again during a ceremony at the Düsseldorf Goethe Museum (17th June 2007) when the Robert Schumann Society of Düsseldorf appointed Peter Härtling and Aribert Reimann its honorary members. The laudation was held by Peter Gülke. The Society justified Härtling's appointment as follows:

“[Peter Härtling, one of the most versatile and important writers and poets of our time, has become known by his biographical novels, distinguished on numerous occasions, about notable German writers and composers of the 18th and 19th centuries. He shows profound sensitivity towards the life and work of Robert Schumann, which is embedded into his sound knowledge of the historical connections and background of these eras and their artistic representatives. His artist novel *Schumanns Schatten*, published in 1996, has enjoyed exceptional interest from the very beginning. In this poetic and biographical novel, Peter Härtling portrays Robert Schumann's life and death with a high level of empathy which is based on an idiosyncratic approach and a special idea of structure and concept. There, literature and music are combined to the highest perfection and evidence Peter Härtling's both gentle and congenial handling of the composer's last and very difficult phase of life, in particular. With this, Peter Härtling has contributed to Robert Schumann's appreciation in the noblest manner possible].”

* Bernhard R. Appel (Hrsg.), Robert Schumann in Endenich (1854-1856): Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte. Schumann-Forschungen, Band 11. Mit einem Vorwort von Aribert Reimann, Mainz: Schott, 2006.

Härtling's personal attachment to Schumann, which he mentioned only very sparingly in his conversations, also appears in a short foreword which he contributed to a monograph on Robert Schumann's *Album for the Young* (1998). There, he outlined his view of the composer who – like Härtling himself – dedicated many of his works to the world of children. And his most intimate commitment to Schumann is perhaps reflected in a poem that relates to one of his piano compositions.

*Das sechste Stück
von Schumanns Kreisleriana
Ist bezeichnet
„sehr langsam“:
ich höre es lieber allein,
ich höre es
immer
allein,
und jetzt bin ich weit weg
von denen,
die
meine Geschichten kennen
und mich aufsagen könnten,
damit ich bleibe.*

(Noten zur Musik, 1990)

*[The sixth piece
of Schumann's Kreisleriana
is labelled
“very slowly”:
I prefer to listen to it alone,
I listen to it
always
alone,
and now I am far away
from those
who
know my stories
and could recite me
so that I remain like this].*

[Notes to the music], 1990)

The fact that precisely this piece from *Kreisleriana*, Op. 16, “[To be played quietly by all means]”, the shortest one with only 39 bars and enigmatically introverted, appealed to Härtling in a special way, suggests the extent to which he was able to immerse himself in Schumann's music.



Peter Härtling and Professor Hans-Jürgen Hellwig at the conferment of honorary membership of the Robert Schumann Society of Frankfurt to Peter Härtling, Frankfurt, 30th April 2015 (Photo: RSG Frankfurt)

In the last years of his creativity, when he suffered from health issues and could no longer go on larger reading tours, things around Härtling became quieter. Nevertheless, work on his typewriter did not rest. He took the occasion of his eightieth birthday, when he was honoured by friends and by artist and other companions with a commemorative publication, to pen a short summary of his life (80. *Versuch einer Summe*, 2013). In 2015, Peter Härtling also became honorary member of the Robert Schumann Society of Frankfurt, for which he thanked with a lecture on “Diese hochgefährdeten Traumwandler [Those highly endangered dream wanderers]” on 30th April 2015, cf. *Schumann Journal* 5, 2016, p. 17 seq.

In his last novel, again dedicated to a musician's life (*Verdi. Ein Roman in neun Fantasien* [*Verdi. A novel in nine fantasias*], 2015), Härtling deals with the artist as he is growing old and increasingly becoming lonely despite his fame, and thus also reflects on his own situation in life, in full serenity. And, similar to the beginning of this rich life of a writer, there is again a collection of poetry at the end. Its ambiguous title is *Versuchte Ewigkeit* [*An attempt at eternity*] (2016). It includes *Eine alte Geschichte* [*An old story*]:

*Der Mann mit der Geige
legt seinen Schatten in die Tür.
Ich geh jetzt,
sagt das Kind
und wartet,
bis der letzte Ton
es hinausstößt.
Mit einem Blick zurück
weiß es,
es wird
für immer sein.*

*[The man with the violin
puts his shadow in the door.
I am going now,
the child says
and waits
until the last tone
pushes it outside.
With a glance back
it knows
it will
be forever.]*

Peter Härtling died in Rüsselsheim on 10th July 2017.



Florian Glemser, 2017 (Foto: Jessica Siegel)

LIEBEN SIE SCHUMANN?

Florian Glemser im Gespräch mit Bernhard Hartmann über Robert Schumann und seine Schumann-Debut-CD

Schumann-Forum-Veranstaltung am 20. Mai 2017
im Schumannhaus Bonn*

H: Wie sah ein typischer Dienstag z.B. aus im Leben des zwölfjährigen Florian Glemser in diesem musikalischen Haushalt?

G: Ja, also den Wochentag den kann ich jetzt nicht mehr speziell nehmen, aber wenn wir jetzt, also ich kann jetzt nichts ungewöhnliches erzählen. Ich bin natürlich ganz normal in die Schule gegangen und wenn jetzt dienstags vielleicht ein Tag gewesen ist, wo ich Klavierunterricht gehabt hätte, bin ich dann um Eins nach der Schule in die Hochschule gegangen und hätte von halb zwei bis drei Uhr Klavierunterricht gehabt. Dann bin ich nach Hause gegangen, habe Hausaufgaben gemacht und hab noch Klavier geübt und bin ins Bett gegangen. Also durchaus sehr unspektakulär ... [Bernhard Hartmann lacht.] [...] Ich habe in meiner Jugend zwar auch bei Schülerkonzerten mitgewirkt und *Jugend musiziert* und solche Wettbewerbe gemacht, aber ich habe jetzt nie so eine Wunderkind-Karriere oder so was gehabt. Deswegen ... ist es recht unspektakulär.

H: Und welche Rolle spielte denn zu der Zeit schon Robert Schumann, also die Musik von Robert Schumann so in ihrem musikalischen Alltag?

* Leicht gekürzte Mitschrift des Gesprächs, das als Video auf www.schumann-portal.de und via https://www.youtube.com/watch?v=EJg99Zf_MbQ&t=1461s verfügbar ist. Die Textübertragung übernahm Eva Nipper, Firma Pergamon, das Lektorat Ingrid Bodsch. In [] gesetzte Angaben wurden nachträglich von Ingrid Bodsch eingefügt. [...] bezeichnen eine Auslassung im Text. ... bedeuten eine signifikante Pause im Gespräch. (I.B.)

G: Robert Schumann war ziemlich früh einer meiner Lieblingskomponisten oder mein Lieblingskomponist. Zum einen aus dem Grund, dass mich diese Musik irgendwie schon immer angesprochen hat, die mich irgendwie persönlich anging. Und da gibt es aber auch so ein paar Sachen, zum Beispiel habe ich Klavier gelernt aus der Schneider-Fibel und in der Schneider-Fibel steht unter jeder Seite unten drunter eine von den musikalischen Haus- und Lebensregeln von Schumann. Das heißt, diese ganzen Sachen wie „Übe immer so, als würde dir ein Meister zuhören“ und so weiter. Die habe ich zwar nicht immer befolgt, aber die sind schon immer so in meinem Kopf umher gewabert. Und dann gibt es ein paar Stücke, die kann man ja schon relativ bald spielen, aus dem *Album für die Jugend* oder aus den *Kinderszenen* und wenn man das pianistische Niveau erreicht hat um ein Stück wie „Fürchtenmachen“ oder „Kind im Einschlummern“ zu spielen, merkt man, dass es wenig Stücke gibt, die technisch so einfach sind, aber so eine tiefe musikalische Botschaft haben wie eben diese Stücke aus den *Kinderszenen* von Robert Schumann. Und das habe ich auch schon sehr früh gespürt und das hat mich irgendwie berührt ...

H: ... und auch dann sozusagen motiviert, dass Sie sich weiter mit Schumann beschäftigen ...

G: Er hat mich immer begleitet, ja.

H: Sie haben ja zuerst bei Ihrer Mutter und dann später bei Ihrem Vater studiert. Ihr Vater ist ja in Würzburg dann Klavier-Professor geworden, ist er ja immer noch. Was, würden Sie sagen, was ist es, was Sie bei ihm gelernt haben?

G: Ich habe bei ihm eigentlich meine pianistischen Grundlagen einfach gelernt. Also, ich hatte ja auch vor allem eben in dieser Zeit, wo die Basis gesetzt wird, Unterricht und er legt halt sehr großen Wert auf eine pianistische Redlichkeit, dass das wirklich ganz genau ist, dass man keine falschen Töne lernt, dass man keinen Daumenuntersatz nicht hört, dass ein Lauf wirklich gleichmäßig ist und das ist ja eine sehr gute Basis. Also da bin ich schon froh, dass ich die heute habe und diesen Anspruch eigentlich, dass der immer schon da war.

H: Aber dann haben Sie sich ja auch gelöst. Wer war danach ihr wichtigster Lehrer?

G: Also mein wichtigster Lehrer ist eigentlich Professor Gregori Kuzmann, bei dem ich heute noch studiere, weil er mir noch neue Türen geöffnet hat. Sowohl in pianistischer als auch in musikalischer Hinsicht hat er mich nochmal gelöst, mir Wege aufgezeigt, wie das, was ich eigentlich ausdrücken will, wie ich das quasi übersetze in meinem Klavierspiel.

H: Aber ihr musikalisches Interesse richtet sich ja nicht allein auf die klassische Musik, Sie haben eine Zeit lang sehr viel und sehr gerne eben auch Jazz gespielt. Gibt es da irgendwie so eine Wechselwirkung dann zur Klassik?

G: Das ist eine schwierige Frage. Also ich denke, ich habe mir auch schon oft diese Gedanken gemacht und ich denke, dass es keine direkte Wechselwirkung gibt. Also, wenn jemand zu mir sagen würde, ich würde irgendein Stück von Robert Schumann wie ein Jazzler spielen, dann wäre das erstmal eine Beleidigung. (Florian Glemser lacht.) Also das ist auf jeden Fall nicht mein Ziel und ich denke auch, die Stilistik ist sich schon sehr fremd, aber so eine gewisse Freiheit auch im musikalischen Ausdruck, die kann man schon beim Jazz lernen, weil die Jazz-Musiker ein Verständnis von Musik als wirkliche Sprache haben, also eine musikalische Sprache, mit der sie umgehen und reden. Und im Grunde sollte das ja bei der klassischen Musik auch so sein, weil die Noten, die wir haben, die sind ja nur ein Chiffre für eine musikalische Vorstellung, die irgendein Komponist hatte und so diesen Sprung zu machen, nachdem man quasi alles entdeckt hat, was in den Noten ist und perfekt ausgeführt hat, in diese Unmittelbarkeit hinein. Vielleicht habe ich diesen Wunsch danach vom Jazz.

H: Wenn man auswendig spielt, dann hat man ja eigentlich diesen Grad erreicht, wo man sich praktisch komplett vom Notentext gelöst hat. Ist das vielleicht dann der Augenblick, wo man diese Freiheit hat, die man eben auch im Jazz haben kann?

G: Ja, vielleicht.

H: Aber sie sagten eben, Schumann hat Sie seit frühester Jugend, seit frühester Kindheit eigentlich begleitet. Was fasziniert sie am meisten an Schumann, was ist es, was er ihnen sagt?

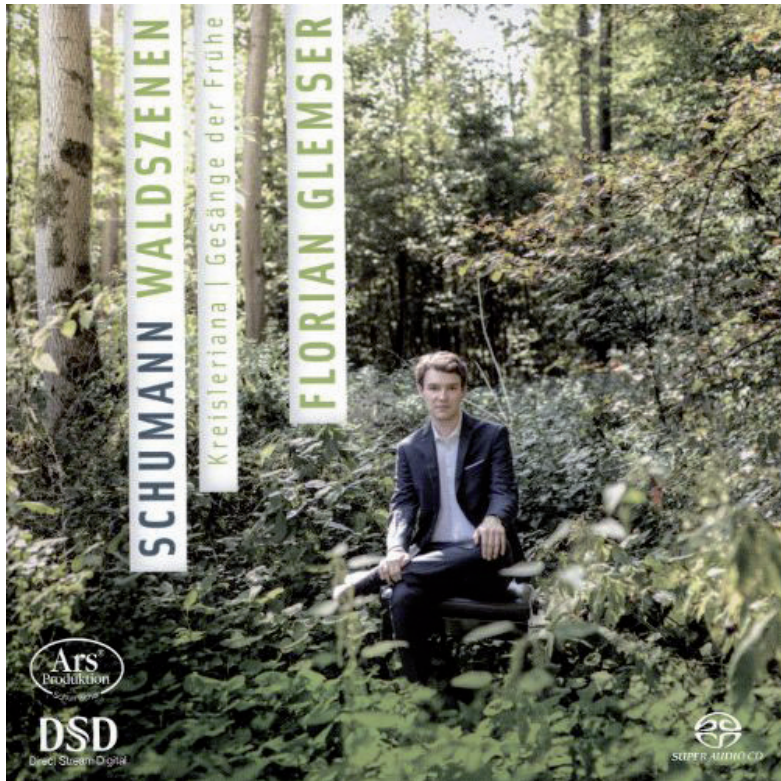
G: Also erstmals finde ich, dass Schumann einer der originellsten Komponisten ist, die es gibt. Er hat die schönsten Melodien erfunden, die man sich vorstellen kann und gleichzeitig ist er auch wahnsinnig raffiniert und originell in seinen Rhythmen. Also so diese – ganz oft – diese lang punktierten Rhythmen und dann diese verschobenen Taktzeiten und Synkopen spielen auch immer so eine große Rolle und wie er das immer so zusammen mischt, das ist irgendwie unglaublich originell. Also, das finde ich schon toll an Schumanns Musik, dadurch ist sie auch sehr abwechslungsreich und sie ist auch sehr menschlich, also irgendwie immer verletzlich und aufrichtig. Das ist sie bestimmt auch von anderen Komponisten, aber bei ihm empfinde ich das als sehr stark.

H: Aufrichtig in welcher Weise?

G: Also mir fällt da zum Beispiel ein, bei den *Davidsbündlertänzen*, wenn die eigentlich schon vorbei sind, dann gibt es nochmal so eine Art letztes Stück, was eigentlich überflüssig ist, zumindest schreibt Schumann das selber, weil er schreibt „irgendwie zum Überfluss meinte Eusebius noch folgendes, dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen“. Und ich finde allein schon diese Spielanweisung ist unglaublich aufrichtig. [Florian Glemser und Bernhard Hartmann lachen.] Und genau so ist diese Musik dann auch. [...] solche Momente finde ich ganz häufig bei Schumann. So einen Überschwang der Gefühle oder so begeistert, also dass er so begeistert ist von einer Idee, dass er sie eigentlich zu oft wiederholt, aber einfach aus Begeisterung.

H: Ja und nicht, dass man das Gefühl einer Redundanz hätte ...

G: Nein, nein, genau. Aber wenn man jetzt quasi ganz nüchtern drauf schauen würde, ist zum Beispiel auch der Schluss der *Humoreske* relativ lang, aber es ist ihm so wichtig, das immer wieder zu sagen.



H: Wären das dann sozusagen schon die himmlischen Längen, über die er bei Schubert, im Zusammenhang mit Schuberts 9. Symphonie gesprochen hat?

G: Gute Frage. Kann ich jetzt keine Antwort drauf geben.

H: Es gibt ja viele junge Pianisten, die ihr CD-Debut geben und damit sozusagen eine Visitenkarte ihrer Vielseitigkeit abgeben, ein bisschen angelehnt vielleicht an einen Abend, an ein Konzert-Programm, ein Konzert-Rezital. Sie haben sich ganz bewusst für Schumann entschieden und auch Werke aus unterschiedlichen Schaffensperioden dann auf dieser CD versammelt. Wie kam es dazu? Oder was hat Sie bewogen auch gerade diese Stücke auszuwählen?

G: Ja, also bei meiner Debut-CD war schon mein Gedanke, dass ich quasi mich mit einer Debut-CD zu Wort melden will mit etwas, was mir einfach wichtig ist. Und da war mir schon relativ schnell klar, dass ich gerne Robert Schumann...dass ich gerne etwas von Robert Schumann aufnehmen will und ich hatte als erstes auch so diesen Wunsch die Gesänge der Frühe aufzunehmen. Also das war eigentlich das erste, was fest stand und dann habe ich halt sowohl überlegt, welche Stücke gefallen mir oder welche Stücke sind mir besonders wichtig, als auch habe ich versucht so einen roten Faden zu finden, damit diesen Bezug zur Literatur, der ist ja bei Schumann oft vorhanden, aber in diesen drei Zyklen ist er sehr stark und dann habe ich so gedacht, ja, das könnte so der rote Faden sein, der sich durch die CD zieht und trotzdem hat man so diese Vielseitigkeit von dem frühen wilden Schumann eben bis zu diesem Spätwerk.

H: Aber Sie hätten sich ja auch zum Beispiel für Beethoven entscheiden können, Sie waren ja hier in Bonn auch beim Beethoven-Wettbewerb, das ist ja auch ein Schwerpunkt. Also es ist ja nicht so, dass Sie sich jetzt ausschließlich mit Schumann auseinander setzen...

G: Nein, gar nicht.

H: Ihr Repertoire ist ja schon sehr weit gesteckt. Sie schreiben im Booklet auch, dass Schumann Geschichten in Geschichten erzählt, also wie ist das zu verstehen?

G: Zum einen finde ich sind viele Stücke so aufgebaut wie Geschichten. Also zum Beispiel die *Davidsbüchertänze*, wo immer Eusebius und Florestan sich quasi abwechseln und verschiedene Sachen erzählen oder auch die *Waldszenen*, im Grunde ist das ja wie so ein Spaziergang durch den Wald. Das ist der Eintritt und dann ist der Jäger auf der Lauer und die einsamen Blumen und man kommt zu der verrufenen Stelle und wenn man aus der rauskommt, dann kommt man zur freundlichen Landschaft und so weiter. Also diese großen Formen, die sind schon immer wie so eine Geschichte. Aber ich finde halt auch, dass Schumanns Musik so eine sprechende Qualität hat. Also eine meiner absoluten Lieblingsstellen im Werk von Robert Schumann ist in der *Dichterliebe*, in diesem Stück „Aus alten Märchen winkt es“, da

entsteht quasi so eine Art Traumwelt und der Sänger träumt von diesem Land, diesem märchenhaften und ganz am Schluss sagt er „Ach! jenes Land der Wonne/ Das seh' ich oft im Traum/ Doch kommt die Morgensonne,/ Zerfließt's wie eitel Schaum“. Und der Klaviersatz in diesem Stück ist erst sehr kompakt, so eine Begleitung und das schaukelt sich so ein bisschen noch hoch und man kommt da so rein in diesen Trott und als dann dieser Moment kommt, wo es zerfließt wie eitel Schaum, dann zerfließt auch quasi so diese Begleitstimme, zerfließt einem unter den Händen weg. Und auch das ist nur wieder ein Beispiel und es gibt ganz viele solche Momente in Schumanns Musik, wo er so ganz konkret ..., wo die Musik etwas Sprechendes hat .

H: Es ist ja auch, nehme ich an, auch so ein bisschen eine Gratwanderung, also wenn Schumann das eben auch selber sagt. Er hat das geschrieben, [1835] in der Besprechung der Symphonie fantastique, [von Berlioz], glaube ich. Das habe ich hier mal aufgeschrieben: „Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legen sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen ...“
Also im Grunde ist das ja eine Absage an sehr konkrete Bildern, nicht?

G: Ja ... ja, es ist ja auch, ... es ist ja nicht einfach nur reine Beschreibung. Also es gibt zum Beispiel manche Stücke von Liszt, die empfinde ich schon so, als [...] ob sie dieses sehr [...] Beschreibende haben. Bei Schumann ist es das und noch etwas. Das ist ja auch das Besondere, das Raffinierte daran, dass es das gibt, aber dieser Moment ist irgendwie ...

H: Das sowieso, vielleicht irgendwie auch ein Moment des Poetischen oder so etwas, irgendwie [...], dass [...] etwas nicht Greifbares dann schon noch mit reinspielt.

G: Ja, genau, auf jeden Fall. Genau ...

H: Ja. Die *Kreisleriana*, [...] also die haben ja ein sehr konkretes Vorbild, nämlich bei E.T.A. Hoffmann. Die *Kreisleriana* spielen Sie ja

auch auf Ihrer CD. Die sind 1838, glaube ich, fertig gestellt worden in der ersten Fassung. Und ja, da spielt also der Kapellmeister Johannes Kreisler sozusagen die Hauptrolle, der bekannt ist aus den *Lebensansichten des Katers Murr* [*Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*] und aus den *Kreisleriana* von E.T.A. Hoffmann. Vielleicht können Sie mal beschreiben, wie Schumann sich diesen Texten genähert hat, also was da von E.T.A. Hoffmanns Texten in der Musik wieder zu finden ist. Muss man [die Texte als] Hörer oder als Interpret kennen, um diese Musik irgendwie zu verstehen?

G: Nein, man muss sie nicht zwangsläufig kennen. Also Musik ist ja schon was absolutes. Ich denke schon, dass man die Musik von Robert Schumann super interpretieren kann, ohne diese Texte zu kennen, aber es kann eine Hilfe sein. Also ich habe, als ich mich auf die CD vorbereitete, [...] einen Aufsatz gelesen vom Würzburger Musikforscher Dr. Hans Jörg Ewert über den Literaturbezug von der Musik Robert Schumanns. Den hat er für die Robert Schumann Gesellschaft in Zwickau geschrieben und das hat mir so einige Türen geöffnet, eben gerade, was so diesen konkreten handwerklichen Bezug angeht. Also, ich habe das irgendwie immer schon gespürt und konnte es aber nie so festmachen und bei den *Kreisleriana* ist es zum Beispiel dieses Kreisel-Motiv, dass [...] immer wieder so kreist. Also, es gibt in den *Lebensansichten des Katers Murr* gibt [...] so eine Stelle, wo der Kreisler selber beschreibt, wo sein Name her kommt und Robert Schumann hat dann das ... Das kann ich vielleicht mal kurz zeigen, wie das ist...

H: Ja, klar. [Florian Glemser nimmt ein Buch vom Tisch]

G: Also, [...] ich hab hier einen Text mitgebracht ...

H: Zufällig dabei ...[lacht]

G: [lacht und schlägt das Buch auf]. Zufällig dabei ja ..., wo der Johannes Kreisler beschreibt, wo sein Name herkommt. Ja, da sagt er zu der Rätin, mit der er sich unterhält: „Es ist ganz unmöglich Vortreffliche, das Sie meines Namens Abstammung in dem Worte

Kraus finden, um mich nach der Analogie des Wortes Haarkräusler, für einen Tonkräusler oder gar für einen Kräusler überhaupt halten können, da ich mich alsdann eben Kräusler schreiben müsste. Sie können nicht weg kommen von dem Worte Kreis und der Himmel gebe, daß Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht heraus kommen können, wir mögen es anstellen, wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler und wohl mag es sein, daß er oft, ermüdet von den Sprüngen des St.-Veits-Tanzes, zu dem er gezwungen, rechtend mit der dunklen, unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, sich mehr als es einem Magen, der ohnedies nur schwächlicher Konstitution, zusagt, hinaussehnt ins Freie.“ [Aus: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*]. [Florian Glemser legt das Buch auf den Tisch zurück]. Und in den *Kreisleriana* spielt musikalisch dieses Kreis-Motiv eine unglaublich große Rolle, also diese 16tel Figuren bei dem ersten Stück, die kreisen ja die ganze Zeit so um sich selber. Aber auch im großen Rahmen gibt es ganz viele Stücke, [...] die so diese A/B/A oder A/B/C/B/A Form haben, [wo] quasi das Ende des Stückes wieder an den Anfang zurück kommt. Und deswegen hat man auch oft das Gefühl, dass da zwar wahnsinnig viel passiert, aber es eigentlich nicht voran kommt, sondern am Schluss ist man genau wieder da, wo man am Anfang war. Und das ist zum Beispiel so eine Methode, wie Schumann eben in Dialog tritt mit der Literatur ganz konkret und trotzdem was ganz eigenes macht [...]

H: Und auch keine konkrete Szene oder so etwas beschreibt.

G: Ja, genau. Genau. [...] Und bei dem ersten Stück, wenn wir da gerade schon dabei sind, da gibt es auch noch einen anderen kleinen Ausschnitt aus Hofmanns *Kreisleriana*, wo eben auch eine Szene beschrieben wird und Robert Schumann da auch etwas ganz eigenes daraus formt ... [Florian Glemser nimmt ein Buch vom Tisch].

Und zwar in dem ersten Stück [„Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden“], da muss der arme Kreisler mit [...] total unbegabten adligen Damen in einer [...] Musik-Soiree Arien singen, sie begleiten und dann am Schluss sagt [der Baron]: „O bester Herr Kapellmeister, Sie sollen ganz himmlisch phantasieren, o phantasieren sie uns doch eins! nur ein wenig! ich bitte!“ [Darauf Kreisler:] „Ich

versetzte ganz trocken, die Phantasie sei mir heute rein ausgegangen; und indem wir so darüber sprechen, hat ein Teufel in der Gestalt eines Elegants mit zwei Westen im Nebenzimmer unter meinem Hut die Bachschen Variationen ausgewittert; der denkt, es sind so Variatiöchen: ‚Nel cor mi non più sento‘ – ‚Ah vous dirai-je, mamam etc.‘, und will haben, ich soll darauf losspielen. Ich weigere mich: da fallen sie alle über mich her. Nun so hört zu und berstet vor Langeweile, denk ich und arbeite drauf los. Bei Nro. 3 entfernen sich mehrere Damen, verfolgt von Titusköpfen. Die Röderleins, weil der Lehrer spielte, hielten nicht ohne Qual aus bis Nro. 12. Nro. 15 schlug den Zweiwesten-Mann in die Flucht. Aus ganz übertriebener Höflichkeit blieb der Baron bis Nro. 30 und trank bloß viel Punsch aus, den Gottlieb für mich auf den Flügel stellte. Ich hätte glücklich geendet, aber diese Nro. 30, das Thema, riß mich unaufhaltsam fort. Die Quartblätter dehnten sich plötzlich aus zu einem Riesenfolio, wo tausend Imitationen und Ausführungen jenes Themas geschrieben standen, die ich abspielen mußte. Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpfen um mich her – elektrisches Feuer fuhr durch die Fingerspitzen in die Tasten – der Geist, von dem es ausströmte, überflügelte die Gedanken – der ganze Saal hing voll dichten Dufts, in dem die Kerzen düstrer und düstrer brannten – zuweilen sah eine Nase heraus, zuweilen ein paar Augen: aber sie verschwanden gleich wieder. So kam es, daß ich allein sitzen blieb mit meinem Sebastian Bach und von Gottlieb, wie von einem spiritu familiari bedient wurde! – Ich trinke! – Soll man denn ehrliche Musiker so quälen mit Musik, wie ich heute gequält worden bin und so oft gequält werde? Wahrhaftig, mit keiner Musik wird soviel verdammter Mißbrauch getrieben, als mit der herrlichen, heiligen Musika, die in ihrem zarten Wesen so leicht entweicht wird! Habt ihr wahres Talent, wahren Kunstsinn: gut, so lernt Musik, leistet was der Kunst Würdiges und gebt dem Geweihten euer Talent hin im rechten Maß. Wollt ihr ohne das quinkeln: nun so tut's für euch und unter euch, und quält nicht damit den Kapellmeister Kreisler und andere.“

[Florian Glemser legt das Buch zurück auf den Tisch].

H: Was die beiden Damen ja gemacht haben ...

G: Was die gemacht haben und diese Nr. 30, die Variation Nr. 30 [der Goldberg-Variationen von J. S. Bach] spielt auch eine große Rolle in dem ersten Stück der *Kreisleriana* und ich könnte das mal kurz am Klavier zeigen ... [Florian Glemser steht auf und geht zum Klavier hinter sich] Die Variation Nr. 30 der Goldberg-Variationen, die klingt folgendermaßen ... [Florian Glemser fängt an zu spielen] ... und so weiter. Und dieser Anfang von dieser Melodie [bei Schumanns *Kreisleriana*] [Florian Glemser spielt weiter] ... ist der Anfang, wenn man das erste Stück nimmt ... [spielt weiter] ... hier wird sie schon verfremdet, weil [...] wahrscheinlich schon die ganzen fantastischen Wesen vor den Augen des Kapelleisters zu flirren beginnen. Aber, es ist doch relativ klar dieser Bezug und wenn man sich noch sicher ist, ob er wirklich dies zitiert, dann am Schluss vom ersten Teil hört das so auf ... [Florian Glemser spielt] ... also auch dort ist irgendwie dieser Bezug recht klar. Und für mich hat das schon einiges verändert [...], wie ich das Stück gesehen habe, das erste Stück der *Kreisleriana*, weil die linke Hand eine ganz andere Bedeutung gewinnt, wenn man weiß, dass es ein Zitat sein soll. Und so finde ich, dass es unglaublich raffiniert und reflektiert Bezug [nimmt] auf die Literatur und trotzdem ein ganz eigenständiges Stück ist, was auch so für sich bestehen könnte.

H: Interessanterweise sind ja auch die beiden Stellen, die sie da zitiert haben, wiederum [musikalische] Zitate. Also Bach zitiert da ja auch schon zwei Melodien, zwei Volkslieder: „Ich bin so lang nicht bei dir gewesen, [Ruck her, ruck, ruck her!]“ und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“. Insofern ist es irgendwie auch ganz witzig, dass es Zitate eines Zitates sind, was es dann ja irgendwie auch noch ein wenig weiter dreht.

G: Genau, allerdings.

H: Ja, nun würde ich sagen, dann ... kommen wir doch zu den anderen ...

G: Genau. Doch ich spiele jetzt einmal die komplette Nummer aus den *Kreisleriana* von Robert Schumann und im Hintergrund, als Pate, Johann Sebastian Bach. [Florian Glemser spielt, das Publikum applaudiert, Florian Glemser geht zu seinem Platz zurück.]

H: Und nach diesen wilden Sechzehntel-Kaskaden [...] betreten wir jetzt eine ganz andere musikalische Welt, nämlich die *Waldszenen*. Die haben Sie ja als zweiten Zyklus für Ihre Debut-CD eingespielt. Das ist ja Musik, zehn Jahre später ungefähr entstanden als die *Kreisleriana* und ja, sie ist technisch oft irgendwie weniger anspruchsvoll, ist ein bisschen ruhiger. Was hat sich da verändert in Schumanns Art zu komponieren?

G: Die *Waldszenen*, die erinnern mich so ein bisschen vom Tonfall her auch an das *Album für Jugend*. Es ist insgesamt ein bisschen milder, nicht mehr so scharf und bissig. Vielleicht so, wenn man es vergleicht, wie der Unterschied zwischen E. T. A. Hoffmann und Adalbert Stifter. Adalbert Stifter ist auch ganz ruhig [...], aber hat trotzdem auch seine Abgründe. Das ist bei den *Waldszenen* auch so. Also die haben wirklich so diesen märchenhaften Klang, wo man sich so ein bisschen vielleicht reinlegen möchte und in dem Moment, wo man das tut, dann spürt man doch die Abgründigkeit.

H: Ja, also eine ganz andere Haltung. Hat Schumann da eine andere Ästhetik entwickelt oder ist es halt einfach nur andere Musik?

G: Hmm. Es klingt ja immer noch nach Schumann. Also, ob es jetzt eine komplett andere Ästhetik ist, das weiß ich nicht. Aber ja sicherlich, sein Stil hat sich schon verändert [...] Ich denke, lange Zeit haben die Leute gesagt, ja, das größte Genie ist der junge Schumann und danach baut er ab, weil diese unglaubliche Originalität in den Einfällen, die ist da vielleicht nicht ganz so augenfällig ... oder ohrenfällig ... [Florian Glemser und Bernhard Hartmann lachen], aber ...

H: Ja, genau. Worin besteht denn die Schönheit der *Waldszenen*?

G: Erstmal [...] der Grundklang ist ja immer noch sehr schön und das ist eben ... Ich finde, dass ist so eine märchenhafte Stimmung, die

dort transportiert wird. Das lässt sich schwer vergleichen. Dass man sagt, das eine ist besser als das andere. Das finde ich nicht, beides steht für sich.

H: Da sind ja eben auch nicht mehr diese widerstrebenden Prinzipien, wie in Eusebius, Florestan oder Vult und Walt [aus Jean Pauls Roman *Flegeljahre*] wie in den *Pappillons* ...

G: Ja, man könnte jetzt sagen, jetzt ist er ja verheiratet mit der Clara und dann muss er nicht mehr so leiden. Aber das stimmt ja auch nicht ... [Alle lachen]

H: Ja, also im Jagdlied in den *Waldszenen*, da hört man eine Jagdgesellschaft, also richtig mit Hörnerklang und Reiterei und allem und da gibt es dann auch wieder ganz andere Stücke wie „Vogel als Prophet“. Das ist mir irgendwie schon wieder so eine sehr ... ja, nicht so griffige, sondern sehr magische Musik finde ich. Kann man da eigentlich auch schon so etwas wie Vorläufer von Olivier Messiaen erkennen, der einen ganzen Katalog an Vogelstimmen versammelt hat am Klavier und auch fürs Klavier übertragen hat. Ist da ein konkreter Vogel, den er imitiert oder ...?

G: Das würde mich interessieren. Ich denke schon, dass es eine ziemlich klare Vogelstimme ist, aber ich wüsste jetzt nicht, welche. Also ich kenne mich mit Vögeln nicht aus. Ich weiß nicht, was für ein Vogel. [lacht]. Aber ich bin sicher, der Messiaen hat ja auch die Vogelstimmen aufgenommen und das dann alles aufgeschrieben und ...

H: ... minutiös transkribiert.

G: Ja und ich bin mir sicher, dass er dieses Stück kannte und schätzte. Es ist ja auch, es klingt relativ modern, also selbst heute noch. In einem Konzert haben mich schon Leute angesprochen, also das klingt so chromatisch. Das ist eigentlich gar nicht so chromatisch. Aber es ist wirklich nicht so griffig. Es klingt ja...

H: Ja, wir hören es ja auch gleich noch. [Beide lachen]]. Ja, also die *Waldszenen*, die haben ja auch direkt irgendwie mit Literatur zu tun.

Mehr als man irgendwie sieht, wenn man die Noten aufschlägt, weil ursprünglich eben doch sehr viel mehr Worte da drin waren und viel mehr konkrete Bezüge zu Dichtern, zu Gedichten und viel übrig geblieben ist davon ja nicht mehr in der Ausgabe.

G: Also [...] eigentlich nur bei dem Stück „Verrufene Stelle“ steht ein Gedicht von beziehungsweise ein Teil eines Gedichtes von Friedrich Hebbel noch vorne dran und alle anderen Bezüge, die noch existiert haben, die hat Robert Schumann danach wieder verschwinden lassen. [...] Vielleicht war er der Meinung, dass man dann irgendwie das falsch interpretiert oder so. Ich finde es schade, weil zum einen sind es sehr unterschiedliche Dichter, die da eine Rolle spielen. Also es gibt Gedichte von Josef von Eichendorf, von Friedrich Hebbel [...], von einem Heimatdichter, der heute vollkommen unbekannt ist, Gustav Pfarrius, auf den nimmt er Bezug ...

H: Der hier in Köln gelehrt hat ...

G: Ah ... ja, dann ist er doch hier nicht so unbekannt. [lacht]

H: Tja, ich weiß es nicht ... er hat irgendwie in Remagen eine Villa gebaut hat oder so ...

G: Es ist etwas sehr kompliziertes. Ich wollte nämlich auch diese Gedichte lesen, bis ich da mal was gefunden habe, da musste ich wirklich antiquarisch tätig werden ... [lacht] Und auf den [Pfarrius] nimmt er Bezug in den ersten beiden Stücken und dann noch eben auf Heinrich Laube, der schrieb auch Gedichte über die Jagd, so ‚frisch fröhlich gehen wir jagen‘ ... irgendwie so was in der Art.

H: Was würden Sie in dem Fall sagen. Also, es ist ja bestimmt ein anderes Verhältnis zu diesen Dichtern als er zu E.T.A. Hofmann gehabt hat, oder?

G: Ja ... Es ist schon interessant, weil es gibt doch auch so ein gewisses qualitatives Gefälle. Also Eichendorf und Hebbel sind andere Hausnummern als dieser Heinrich Laube und Gustav Pfarrius. Also

[...]diese Gedichte von dem Gustav Pfarrius klingen auch sehr schön und die von dem Laube, das war glaube ich, [...] damals [...] gerade modern.

H: Hmmm, ja

G: Aber er scheint sie trotzdem geschätzt zu haben. Aber sicherlich war es ihm [...], wahrscheinlich waren diese Dichter mehr so Ideengeber. Er hat irgend ein Gedicht gelesen und dann hat er vielleicht so eine Melodie im Kopf gehabt und das aufgeschrieben. Das könnte für mich erklären, warum er dann wieder die Bezüge so verwischt hat.

H: Ja. Interessant finde ich ja auch, dass er ja gerade bei „Vogel als Prophet“ auf Eichendorf zurück greift und da ein Motto aus „Zwielicht“ gewählt hat. Die letzte Gedichtzeile, „hüte Dich, bleib wach und munter“, hat er ja danach auch wieder gestrichen, das hatte er ja schon einmal vertont im *Liederkreis*.

G: Ja.

H: Was spielt das für eine Rolle, wenn man sich der Musik dann nähert? Sind solche Bezüge [...] erhellend?

G: Für mich schon. Also es ist halt die Frage, was man unter erhellend versteht. Also wenn man dann wirklich denkt zum Beispiel bei diesem „Hüte Dich, sei wach und munter“, ich könnte das jetzt nicht erklären, was das bedeuten soll. Obwohl ich lange drüber nachgedacht habe. Aber ich denke, dass ist eher wie in der Religion die Geheimnisse des Glaubens, das ist auch quasi [...] ein Geheimnis, in das man eindringt. Dieses „Hüte Dich, sei wach und munter“, ich weiß nicht, was es bedeutet, aber ich versuche dem irgendwie so nachzuspüren.

H: In dem Lied wird das ja auch so ganz besonders hervor gehoben, weil das mehr so rezitiert wird, [...] gar nicht so richtig gesungen.

G: Ja. Ja, genau.

H: Das ist ja auch immer ganz interessant. Ja, der Titel lautet ja „Vogel als Prophet“. Worin besteht denn wohl das prophetische?

G: Ja, also, was ist ein Prophet? Das ist jemand, der von Gott Wahrheiten empfängt durch ... Vision, Intuition und die dann weiter gibt. Was ist jetzt der Vogel? Also, auch jetzt wieder, verstehe ich das nicht, aber ich meine, zu dieser Zeit waren ja doch so viel Natur, Religion und auch so viele Gedanken darüber im Umlauf und vielleicht hat Robert Schumann gedacht, das sind für ihn die wahren Propheten, die Vögel im Wald ...

H: Ja ... Weil es ist ja auch dieser Zwischenteil, der ist ja auch so ganz nachdenklich und so sehr bedeutungsvoll, aber was er für eine Bedeutung hat, ist im Grunde ein bisschen rätselhaft. Sie haben mir eben im Vorgespräch gesagt, Sie hätten Probleme damit gehabt, in der Schule, wenn der Lehrer [fragte], was soll uns dieses Gedicht sagen. Und ist es da vielleicht auch ganz ähnlich, wenn da drüber steht, der „Vogel als Prophet“ und man hört diese Musik, dann ahnt man irgendwie, was gemeint sein könnte, aber es ist ganz schwer, es irgendwie in Worte zu fassen?

G: Es eröffnet vielleicht so einen Assoziationsraum, der bei jedem subjektiv ganz anders ist und vielleicht will Schumann genau das ...

H: Ich würde vorschlagen wir hören ...(deutet auf Klavier)

G: Ja. Genau [nimmt das Mikrofon von seinem Revers, legt es auf den Tisch, steht auf und geht zum Klavier hinter sich]: „Vogel als Prophet“ [fängt an zu spielen, Applaus].

H: Das ist irgendwie doch überraschend, dass gerade dieses Stück sehr populär geworden ist aus diesem Zyklus.

G: Aber was ich interessant finde, wenn ich das im Konzert als Zugabe spiele, ist die Reaktion des Publikums immer so ein verhaltenes Lachen. Und ich glaube aber nicht, weil dieses Stück ... lustig ist. [...] Wenn etwas sehr rätselhaft ist und einen erstmals ein bisschen ratlos zurück lässt, dann ist das irgendwie eine natürliche Reaktion. [...] Das unterstreicht [...] das Geheimnisvolle von diesem Stück.

H: Ja, das stimmt. Sie hatten das eben schon einmal angedeutet, diese späteren Werke von Schumann, dass die bei vielen dann nicht mehr so gut angekommen sind und das gilt ja noch mehr eigentlich für die *Gesänge der Frühe*, für die Sie sich auch sehr früh und sehr bewusst entschieden haben, die [...] auf Ihrer Debut-CD einzubeziehen. Wie sind Sie dazu gekommen? Oder was reizt Sie besonders an diesen späten Werken, an diesem späten Zyklus?

G: Was reizt mich besonders? Ich finde ... bei den *Gesängen der Frühe*. [...], die haben [...] etwas hymnisches, etwas unglaublich zartes und verletzliches. Irgendwie so eine Schönheit, die daraus entsteht, dass jemand eigentlich schon resigniert hat. Das ist irgendwie was ganz Besonderes, finde ich. Bei Brahms ist es ja eher so am Schluss, der kämpft dann nochmal und dann ... Und bei Robert Schumann, der hat resigniert und daraus entsteht plötzlich etwas ganz Neues, wie als würde sich eine Tür öffnen. [...] Ich hatte eine Zeit lang Klavierunterricht auch in Würzburg, bei Professor Karl Betz und der hat immer zu mir gesagt, der Unterschied zwischen Beethoven und Schubert ist: bei Beethoven ist die Lage ernst, aber nicht hoffnungslos. Und bei Schubert ist die Lage hoffnungslos, aber nicht ernst ... [Alle lachen]. Und so ein bisschen ist das auch [bei Schumanns *Gesängen der Frühe*], man kann sogar noch sagen, nicht ernst, es ist sogar wunderschön, aber im Grunde schon hoffnungslos.

H: Das ist dann wahrscheinlich genau der Grund, für den Sie diese Stücke lieben. Es ist so, dass bei anderen das genau dasselbe dann Befremden auslöst. Also Alfred Brendel zum Beispiel hat klar ausgesagt, er findet den späten Schumann nicht mehr so toll wie den frühen und hat das auch begründet, man hat den Eindruck, dass Schumann sich in einem engen Raum bewegt, aus dem er nicht heraus kam.

G: Hm. Ich kann das nicht verstehen. [...]

H: Aber die musikalische Stärke dieser Stücke, die sehen Sie dann eben darin, ja, wie Sie schon sagten, in diesem hymnischen Ton, in dieser Schlichtheit auch, in diesem ...

G: Die sind so ein bisschen überzeitlich, also die Zeit ist vollkommen ausgeschaltet. Also es sind wie ... Schumann hat selbst gesagt, [...]

es ist die Stimmung am Morgen, wenn die Sonne aufgeht oder so. Das ist so wie fünf Meditationen, die sind alle unterschiedlich und drücken unterschiedliche Stimmungen aus, aber es hat nicht mehr so diesen Zug irgendwohin, sondern es ist vollkommen zeitlos.

H: Nicht mehr diesen Zug und deswegen vielleicht spielt da auch die Virtuosität [...] vielleicht nicht mehr so diese Rolle ...

G: Das macht es nicht einfacher. [Alle lachen].

H: [...] Worin liegt die Schwierigkeit sie zu spielen oder die Herausforderung oder das Besondere?

G: Ja, dass [man] es irgendwie klar ... definieren [muss], was man eigentlich will, weil es eigentlich im Grunde unklar ist. Es ist so ein Schwebezustand, den man erreichen will und der lässt sich irgendwie schwer festhalten. Also, oft lässt sich ja sagen, das ist traurig, das ist fröhlich, das ist grimmig oder was weiß ich. Und dort ist es irgendwie ... Man begibt sich beim Spielen so ein bisschen auf die Suche nach dem, was es ist ...

H: Können da auch die literarischen Bezüge [...] ein bisschen Halt geben, die Schumann ja auch ganz bewusst gesetzt hat mit Hölderlin?

G: Also, hier ist es für mich persönlich – vielleicht kann mal jemand eine Doktorarbeit drüber schreiben und mich widerlegen –, aber hier ist es wirklich einfach nur der Tonfall vor allem. Dieser Hölderlin-Tonfall, der ist in diesen Stücken auch drin. Ich finde [...] Hölderlins Sprache ist ja wie pure Musik. Die ist, das ist in den Stücken für mich drin.

H: Gewidmet sind die ja Bettine von Arnim ...

G: Der hohen Dichterin ...

H: Der hohen Dichterin, ja. [lacht]). Das heißt also, auch da besteht dann ja irgendwie so ein Bezug zur Dichtkunst über dieses Scharnier sozusagen, Bettine von Arnim.

G: Ja. Und was auch die Rezeption zu seiner Zeit angeht. Das ist vielleicht auch interessant zu wissen, dass die damalige Kritik zu den *Waldszenen* gesagt hat, das beste Stück ist auf jeden Fall das „Jagdlied“. Und wenn man dann ... – es ist ein gutes Stück, finde ich schon schön –, aber wenn man dann weiß, was da alles drin steckt, dann hab ich ja das Gefühl, vielleicht hat seine Zeit ihn auch einfach noch nicht verstanden.

H: Hmmm ... ja. Und das also kann man für die *Waldszenen* schon sagen und für die *Gesänge der Frühe* erst recht.

G : Ganz bestimmt. Obwohl Clara Schumann, was auch interessant ist, weil sie ja ihren Mann sehr kritisch gesehen hat am Schluss als Komponisten – sie hat diese Stücke sehr gemocht. Aber hat auch schon gesagt, da ist so eine geheimnisvolle Stimmung drin, die schwer zu fassen ist.

H: Und hat das sozusagen auch ein bisschen vorsichtig formuliert, weil sie schon ahnte, dass das [...], sagen wir mal jetzt, kein Hit wird sozusagen ...[lacht]. [...] Aber trotzdem finde ich auch toll – dazu hatten Sie sich jetzt entschieden, gerade die letzten Stücke auch komplett als Zyklus [nach dem Gespräch] hier nochmal vorzustellen. Sind da zwischen den einzelnen Stücken, sind da Bezüge, die das [...] sinnvoll erscheinen lassen, die dann auch wirklich komplett zu spielen?

G: Es gibt schon so ein paar Bezüge. Also das fängt ja so mit einer Quinte nach oben an, das erste Stück, und [...] dann beim zweiten Stück taucht das auch auf. Das ist so ein bisschen wie ein Erwachen. Also das erste Stück ist noch so ganz ruhig und das zweite schon mehr und das dritte noch mehr und ja, [...] ich kann mir keins von den Stücken so als einzelnes vorstellen. Die gehören für mich einfach zusammen.

H: Ja, ja. [...] Die Entstehungszeit ist ja auch eine sehr schwierige gewesen für Robert Schumann. [...] Mit dem Selbstmordversuch, mit dem Sprung in den Rhein [...]. Ist das für einen Interpreten [...] wichtig, dass alles irgendwie mit zu berücksichtigen oder löst man sich davon dann mit der Zeit?

G: Für mich ist es schon wichtig, weil für mich spricht durch Schumanns Musik auch immer der Mensch Robert Schumann und umso besser ich den Menschen Robert Schumann kennen lerne, umso besser kann ich auch seine Musik verstehen denke ich. [...] Diese Musik ist ja [...] eigentlich positiv [...] in ihrem Gesamten. [...] Wie so ein kurzer Moment der Klarheit und des Glücks und dann versinkt er wieder in dem Nebel seiner Krankheit.

H; Ja, ja, genau. Er hatte die Noten, glaube ich, ja auch noch sogar mit hier nach Edenich genommen, um noch die letzten Dinge mit dem Verleger [...] zu besprechen. Also, das ist zwar nicht das letzte, was Schumann komponierte, aber doch der letzte vollendete Klavierzyklus. Ja ... und danach kam ja noch irgendwann der [sog.] Edenicher Sterbechoral. Das war für Sie [...] irgendwie auch ein bisschen schwierig, an die Noten ranzukommen? Den gibt es nämlich als Bonustrack auf der CD. Gab es die Noten als Edition?

G: Nein, die gibt es nicht als Edition. Das hat er wirklich kurz vor seinem Tod geschrieben, einen vollständigen Choral und ein Choral-Fragment. Und es ist ja auch nicht ganz klar für was die sein sollen. Ob für einen Chor oder ist das als Gesang mit Klavier [gedacht] oder nur Klavier oder was auch immer. Und ich musste mir dann quasi das Manuskript besorgen beim [Robert-Schumann-Haus in Zwickau]. Das war auch interessant, also dann musste ich es wirklich von Robert Schumanns Handschrift persönlich lesen. Die aber sehr, sehr klar und sehr, sehr schön ist. Also, er muss dann doch kurz vor seinem Tod noch einmal einen sehr klaren Moment gehabt haben.

H: Ist es für Sie denn grundsätzlich irgendwie wichtig, die Handschrift eines Komponisten zu sehen? Kommt man der Musik dadurch vielleicht auch noch ein bisschen näher oder ist das sekundär?

G: Für mich persönlich nicht. Also [...] zwischen Beethovens Handschrift und seiner Musik besteht meiner Meinung nach eine sehr große Diskrepanz, weil seine Musik sehr, sehr gut konstruiert ist, [...] seine Handschrift ist ..., also seine Partituren sind ein absolutes Chaos. Das hilft mir nicht weiter.

H: Nur schwer zu lesen, nicht wahr? Gut, dann würde ich sagen, dann hören wir jetzt mal die *Gesänge der Frühe*.

G: Ja. [Florian Glemser nimmt das Mikrofon vom Revers, legt es auf den Tisch und geht zum Klavier hinter sich, und beginnt zu spielen, Applaus]

H: Ich finde, wenn man diesen späten Schumann so ernst nimmt wie den späten Beethoven, entfaltet die Musik auch hier ihren Reichtum. Und ich finde, dass ist ja auch auf ihrer CD auch wirklich sehr, sehr schön gelungen, genau wie jetzt eben auch live. Und dafür möchte ich mich ganz herzlich bedanken.

G: Ich danke Ihnen.

H: [...] Das war ein sehr interessantes Gespräch. Die Art, wie Sie über Schumann sprechen, über die literarischen Beziehungen und das, was da alles mit einfließt dann in Interpretationen hinein. Ich glaube, das ist auch für uns [...] wiederum ganz erhellend gewesen, wie man als Pianist [...] sich einem Werk eines Komponisten nähert und was es dann eben auch emotional für einen bedeutet, welche Wertschätzung [man] mitbringt oder gewinnt.

G: Schumann ist das wert.

H: Ja! Vielen Dank.

G: Danke! Da wir uns hier in Endenich befinden, wäre es vielleicht nicht schlecht, den „Endenicher Sterbechoral“ noch einmal zu hören. [Zustimmung aus dem Publikum, Florian Glemser geht zum Klavier]. Was ich jetzt aus dem Original Manuskript von Robert Schumann spielen muss. Aber auch gerne tue! [Florian Glemser spielt.]

DO YOU LIKE SCHUMANN?

Florian Glemser in conversation with Bernhard Hartmann about Robert Schumann and his debut CD

Schumann Forum Talk, held at the Schumann House in Bonn
on 20th May 2017*

H: How did, for instance, a typical Tuesday in this musical household look like in the life of twelve-year-old Florian Glemser?

G: Well, I no longer remember that weekday, in particular, for being associated with anything unusual. I would, of course, go to school and if Tuesday happened to be a day when I had piano lessons, I would go to the conservatoire around one o'clock after school and have piano lessons between half past one and three o'clock. Then I would go home, do my homework, practise a bit on the piano and go to bed. So, very unspectacular ...

H; [laughing]

G: Right, I would in my youth also take part in school concerts or in Jugend musiziert, that is, "Youth Makes Music", a German music competition for children and adolescents, or similar competitions, but I never had something like a prodigy career or so. Therefore ... this was pretty unspectacular.

* Slightly abridged transcript of the interview which is available online: https://www.youtube.com/watch?v=EJg99Zf_MbQ&t=1461s. The text transmission was taken care of by Eve Nipper, Pergamon, and the copy-editing by Ingrid Bodsch. Particulars put in [] were added by Ingrid Bodsch subsequently. [...] designates an omission in the text. ... designate significant „breaks“ during the interview. (I.B.) The Schumann Forum Talk was translated from German into English by Thomas Henninger.

H: And which role did Robert Schumann play at that time, that is, Robert Schumann's music in your musical daily routine?

G: Right, Robert Schumann was one of my favourite composers or even the favourite composer at quite an early stage. For one thing, it was because this music kind of always appealed to me, it kind of concerned me personally. And then there were also a few other things, for instance, I learnt to play the piano with the Schneider Method and in that Schneider Method there be would one of Schumann's *Musical Rules for Life and the Home* at the bottom of each page. That means all those things like "Always play as if a Great Master were listening to you" and so on. I actually not always followed them but, still, they always kind of kept roaming around in my mind. And then there are a few pieces that you will be able to play after a relatively short time, such as from the *Album for the Young* or the *Scenes from Childhood*, but once you have reached the pianistic level to play pieces like "Frightening" or "Child Falling Asleep", you will actually realise there are few pieces that are technically so easy and at the same time carry such a deep musical message as precisely these *Scenes from Childhood* by Robert Schumann. And I sensed this at a very early stage already and it somehow touched me ...

H: Right, well ... and then also motivated you, so to speak, to keep dealing with Schumann and that was basically something like ...

G: He has always accompanied me, indeed.

H: Well, as you said you first studied with your mother and later on with your father. Your father was a piano professor in Würzburg and still is. What would you say you learnt from him?

G: Right, I actually learnt my pianistic foundations with him. That is, I was taking lessons mainly during that time when the foundations are laid, and he basically attached great importance to pianistic integrity, to doing everything as it should be, not learning any wrong notes, making sure no ... no thumb support is heard, that runs are really even, and that was a very good basis. So that I am actually glad today I have got these basics and that I can claim they are always present.

H: But then you, so to speak, disengaged yourself and who after that was your most important teacher?

G: Well, my most important teacher is actually Professor Gregori Kuzmann with whom I still study today and that is because he keeps opening new doors for me. Both in terms of playing the piano and of music he disengaged me once again, set out new ways for me, such as for the things I would actually like to express, how to translate these into my piano playing [...].

H: But your musical interest is not only focused on classical music but you are also ... or at least you have also played a lot of jazz for some time with great pleasure. So, as a result, is there perhaps some interaction with classical music?

G: This is difficult ... [smiling to himself] ... it is a difficult question, indeed. Well, I have also often mused about that and I guess there is no direct answer. So, if someone told me I was playing some piece by Robert Schumann like a jazz musician, I would first feel insulted. [laughing]. Anyway, this is not my goal and I also think the stylistics between the two is utterly different, but a certain freedom, including in musical expression, you can indeed learn this from jazz because jazz musicians have an understanding of music as a real language, that is, a musical language which they handle and through which they speak. And this should basically be the same in classical music because the sheet music which we have is only a code for a musical idea some composer had, and it is up to us to make this direct leap after we have discovered everything encoded in the sheet music and executed it perfectly. Perhaps my desire for this goes back to jazz.

H: [...] When you play from memory you actually reach a stage where you virtually become completely detached from the sheet music. Is that perhaps such a moment when you have this freedom which you would also be able to achieve in jazz?

G: Well, perhaps.

H: You just said Schumann had actually accompanied you since your earliest youth, since your earliest childhood. What fascinates you most about Schumann, what is it he is telling you?

G: Well, first of all, I consider Schumann one of the most original composers that there are. Because he is one of the most beautiful ... he has written the most beautiful melodies imaginable and at the same time he is exquisitely refined and original in his rhythms. So, those ... those very frequent long dotted rhythms and then those shifted beats and syncopations always play a major role and the way he mixes them together, that is kind of incredibly original. Well, I think this is absolutely brilliant in Schumann's music and it also makes it highly diversified and very human, too, it is kind of always vulnerable and sincere and this is certainly the case with other composers as well but I feel it most deeply precisely in him.

H: Right, sincere in what way?

G: Well, for instance, I am just thinking of the *Dances of the League of David*, when they are actually finished, there is still some kind of last piece which is like redundant, at least Schumann wrote so himself, mentioning that Eusebius still wanted to say something in excess but with a lot of bliss speaking in his eyes. To me, this playing instruction alone seems incredibly sincere already [Florian Glemser and Bernhard Hartmann laughing] and the music is then exactly like that also. [...] So this playing instruction really gripped me but such moments can be found in Schumann pretty often. Such exuberance of feelings or such enthusiasm ... that he can be so enthusiastic about some idea that he actually repeats it far too often, just like that, out of enthusiasm.

H: Right, ... but not that one would get a feeling of redundancy or so ...

G: No, no, exactly. But if you were to take a sober view of it, so to speak, the end of the *Humoresque* is also relatively long but, still, he found it so important that he had to say it over and over again.

H: So would these then already be those heavenly lengths he talked about in connection with Schubert's Symphony No. 9? Or not yet ...

G: Good question. But I cannot answer this right now.

H: [...] There are many young pianists who make their CD debut and would then also kind of hand over their visiting card, so to speak, to demonstrate their many-sidedness, perhaps inspired a bit by an evening, a concert programme, or a concert recital. You have very deliberately opted for Schumann and ... and then also gathered on this CD works from different creative periods. How did that come about? Or what made you select precisely those pieces?

G: Well, on my debut CD, my intention was to basically speak out with a CD with something that was simply important to me. And it became clear to me fairly quickly that I would like to record Robert Schumann ... something from Robert Schumann, and my first wish was to record the *Songs of Dawn*. So, this was actually the first thing that was cleared and then I both thought about which pieces I like the most or which pieces are of particular importance to me and at the same time tried to establish a central theme, hence the reference to literature which is so often present in Schumann, but in these three cycles it is particularly strong and so I thought, right, this could be the central theme running through the CD but we have still got this many-sidedness of the early wild Schumann through to this late work.

H: But one could have ... let us say you could also have opted for Beethoven, for instance, as you also took part in the Beethoven Competition here in Bonn, and this is another main focus. So, basically, it is not the case that you would deal with Schumann only ...

G: No, not at all.

H: [...] Your repertoire is definitely very wide. In the booklet, you also wrote that Schumann was telling stories in stories, so how should this be understood?

G: Right, first of all, I think many pieces are built like stories. For instance, the *Dances of the League of David*, where Eusebius and Florestan basically alternate in telling various things, or the *Forest Scenes*, which is like a walk through the forest. There is the entry and then there is the hunter on the lookout and the solitary flowers and then you get to the haunted place and [...] when you get out of there, you reach the friendly landscape, and so on. So, all these big forms, they are always like stories. Altogether, I think Schumann's music has a special speaking quality. So, one of my absolute favourite passages in Robert Schumann's works is this piece "The Old Fairy Tales" in *A Poet's Love*, where there is ... a kind of dream world virtually arises and the singer dreams of that magic land and at the very end he says "Ah! I often see that land of joys in dreams: then comes the morning sun, and it vanishes like smoke", and the piano part in this piece is first very compact, in the form of an accompaniment, and this creates a bit of a stir and then you just get into this routine, and when the moment comes where it vanishes like smoke, this accompanying part virtually vanishes as well, melts under your hands. And this is just yet another example because there are plenty of such moments in Schumann's music where he kind of very concretely ... where he lets his music speak.

H: I suppose there is also a bit of a tightrope walk as Schumann said himself, he actually wrote about this ... when discussing Berlioz' *Symphonie Fantastique*, I believe. I have this written down here: [Bernhard Hartmann reading out]: "One certainly errs, if one believes composers lay before themselves pen and paper with the miserable intention to express, to paint, this or that." So this is basically a rejection of very concrete images, would you agree?

G: Yes ... yes, because it is also ... it is not just pure description. So, there are, for instance, quite a few pieces by Liszt which I perceive as very descriptive, indeed. With Schumann, it is that but there is something else as well. This is precisely the peculiarity, the refinement to it but this momentum is somehow ...

H: Sure, perhaps also some poetic momentum or something like that, anyway something intangible that is involved.

G: Yes, this is absolutely it. Exactly ...

H: Right. *Kreisleriana* is also very ... well, it was very concretely inspired, namely by E.T.A. Hoffmann. You also play *Kreisleriana* on your CD. It was finished in its first version in 1838, I believe. And yes, there, the leading role, so to speak, is played by the conductor Johannes Kreisler who is well-known from *The Life and Opinions of the Tomcat Murr* and from *Kreisleriana* by E.T.A. Hoffmann. Perhaps you could describe the way Schumann approached these texts and which parts of E.T.A. Hoffmann's texts can be rediscovered in the music. Do the listeners or interpreters have to know these to be able to kind of understand the music?

G: No, you do not necessarily have to know them. After all, music is something absolute. I am sure you can fantastically interpret Robert Schumann's music without knowing these texts but it might help. For instance, when I was preparing myself for the CD, I read an essay by the Würzburg music researcher Dr Hans Jörg Ewert on literary references in Robert Schumann's music which he had written for the Robert Schumann Society in Zwickau, and this opened quite a few doors for me, precisely with regard to these concrete interdisciplinary references. Well, I had always somehow felt it that way but could never really tie it up, and in *Kreisleriana* there is, for instance, this spinning top motif which is associated with the protagonist's name and spins around over and over again. So, there is a passage in *The Life and Opinions of the Tomcat Murr* where Kreisler describes himself where his name comes from and Robert Schumann then ... I could perhaps briefly show you what it is about ...

H: Sure. [Florian Glemser picking up a book from the table].

G: Well, I have got this ... I have brought a text ...

H: By coincidence ... [laughing]

G: By coincidence, yes, indeed ... where Johannes Kreisler describes where his name comes from. So, he is telling the lady with whom he is having a conversation: "My excellent Lady, it would be absolutely impossible for you to trace the origin of my name in the word

'kraus', that is, 'frizzy', so that you could, by analogy with the word 'Haarkräusler' that is, 'hair frizzles', take me for a 'Tonkräusler', that is, a 'note frizzer', or altogether for a 'Kräusler', that is, a 'frizzer', in which case I would have to write my name as Kräusler. But you cannot do without the word 'Kreis', that is, 'circle', and may heaven allow that you think right away of the wonderful circles in which all our being moves around and which we cannot exit, whatever we do. In these circles, the 'Kreisler', that is, the 'spinner', spins around, and it may well be that he, often tired from the jumps of the St Vitus's dance to which he is forced, whilst arguing with the dark unfathomable force which moves around these circles, he would yearn for the open, more than his stomach, already of frail constitution, would be entitled to." [Florian Glemser putting the book back on the table]. And in *Kreisleriana*, this circle motif plays an incredibly important musical role, for instance, these semiquaver figures in the first piece, they circle around themselves all the time. But on a large scale also, there are quite a few pieces where ... which have this A/B/A or A/B/C/B/A form, so that the end of the piece virtually comes back to the beginning. Hence, you often get the feeling that, although all kinds of things are happening, they do not move forward, and in the end you are back exactly to where you were at the beginning. And this is, for instance, one of Schumann's methods of how to enter into dialogue with literature very concretely but at the same time to do something all on his own, which is not simply drawing a musical circle. [Bernhard Hartmann and Florian Glemser laughing].

H: Or describing a concrete scene or so.

G: Exactly. Sure. And in the first piece, while we are at it, there is also another small part from Hoffmann's *Kreisleriana* where a certain scene is described and then Robert Schumann makes something out of it entirely on his own ... [picking up a book from the table]. In the first piece, there is a description of the musical suffering of the conductor Johannes Kreisler, when poor Kreisler has to sing arias with two utterly untalented noble ladies and to accompany them at a musical soiree, and at the end, the audience [the baron] tells him: "Oh, dearest conductor, you should really conjure something heavenly, oh do conjure it for us, only a little bit, please.' I countered dryly my imagination

had completely run out that day; and whilst we were talking about this, a devil in the form of an elegant gentleman with two waistcoats dug out Bach's Variations from under my hat in the next room; he thought these were some nice little variations of the type of 'Nel cor mi non più sento' or 'Ah vous dirai-je, maman', etc., and insisted I should start playing right away. I refused and they all pounced on me. I thought, right, now just listen and burst from boredom and so I vigorously started. At No. 3, several ladies departed, followed by gentlemen with Titus coiffures. The Röderleins, given that the teacher was playing, endured it up to No. 12, not without agony. No. 15 routed the gentleman with the two waistcoats. The baron stayed until No. 30 out of excess politeness but finished a lot of the punch which Gottlieb had put on the piano for me. I would have happily finished but this No. 30, its theme, carried me away inexorably. The quarter sheets suddenly expanded into a huge folio where thousands of instructions and executions were written which I had to play at sight. The notes came to life and flickered and scampered around me – electric fire ran into the keys through my fingertips – the spirit from which it emanated surpassed all thoughts – the entire hall was full of a dense smell in which the candles burnt more and more dimly – at times, a nose or a pair of eyes poked out but they vanished straight away. So it happened that I was sitting alone with my Johann Sebastian Bach and being served by Gottlieb, like by some spiritus familiaris! – I was drinking! – Should honest musicians really be tormented by music in the way I had been tormented that day and am being tormented so very often? Truly, no music is exposed to so much damned abuse as the wonderful divine musica the delicate essence of which is so easily profaned! In case you have true talent, true artistry: good, so do learn music, perform something that is worthy of the art and give away your talent in the correct measure to those who are dedicated. In case you just want to sing little songs without all this: right, do it for and among yourselves and do not torment with this the conductor Kreisler [...]" . [Florian Glemser is putting the book back on the table]

H: What the two ladies actually did ...

G: What they did and this No. 30, Variation No. 30, plays an important role in the first piece of *Kreisleriana* and I could just quickly

show you this at the piano ... [getting up and going to the piano behind him] ... Variation No. 30 of the *Goldberg Variations* sounds as follows ... [starting to play] ... and so on. And this beginning of this melody ... [playing] ... is the beginning if you take the first piece ... it is already alienated because all those fantastic creatures have probably begun to shimmer before the conductor's eyes already. But this reference is quite clear and if you are still unsure whether he is really quoting this, it ends like this at the end of the first part ... [playing] ... and ... [playing] ... so, the reference there is kind of very clear also. And for me, this changed quite a bit to my ... the way I saw the piece, the first piece of *Kreisleriana*, because the left hand acquires a totally different meaning, if you are aware that it is meant to be a quotation. And so I found it made reference to literature in an incredibly refined and reflected manner and is still an entirely independent piece which could also exist on its own.

H: Interestingly enough, the two passages which you quoted there are again quotations, in turn, right? Well, Bach already quoted these as two melodies from two songs: "You have not been to see me for a long time" and "Cabbage and turnips have driven me away". Insofar, it is quite funny that there are quotations of quotations which then kind of puts them in a different light again, would you agree?

G: Exactly, absolutely. [laughing]

H: Right, I would say then ... let us get to the other ...

G: Sure. [But] now I will play the complete number from Robert Schumann's *Kreisleriana*, with Johann Sebastian Bach as godfather in the background. [playing, audience applauding, Florian Glemser is returning to his seat)].

H: Right, after these wild semiquaver cascades, [...] we are now entering a completely musical world, namely the *Forest Scenes*. This is what you also recorded as a second cycle on your debut CD ... [...] This is music created about ten years later than *Kreisleriana* and, yes, technically it is often kind of less demanding, a bit calmer. What had changed there in Schumann's way of composing?

G: Right, the *Forest Scenes*, they remind me a bit of the *Album for the Young*, in terms of tone also. Overall, it is a bit milder, no longer that sharp and biting. Perhaps, if we compare, it is like the difference between E.T.A. Hoffmann and Adalbert Stifter. Adalbert Stifter is also quite calm and so distant ... but has still got his abysses. It is the same with the *Forest Scenes*. So, they really have that fairy-tale sound where you might want to abandon yourself a bit, but at the moment when you do that, you will sense some kind of unfathomability.

H: Yes, so there is a completely different attitude. Did Schumann develop some different kind of aesthetics there or is it just a different music?

G: Well. It still sounds like Schumann. So, I do not know if this is now a completely different aesthetics. But sure, his style did change, indeed, so ... this is why, I guess, people used to say for a long time that the young Schumann was the greatest genius and that he then started declining because the incredible originality of his ideas was perhaps no longer so obvious to the eye ... or the ear ... [Florian Glemser and Bernhard Hartmann laughing] ... but ...

H: Yes, exactly. So, what does the beauty of the *Forest Scenes* consist in?

G: First of all, the basic sound is still very beautiful and this is ... I would say it is some kind of fairy-tale atmosphere that is being conveyed there. It is difficult to compare, to say one thing is better than the other ... I think this is no good, as both things are simply different.

H: After all, there are no longer those contradictory principles like in Eusebius and Florestan or wildlife and forest as in *Papillons* ...

G: Right, one would say now that he is married to Clara, [...] so he no longer has to suffer that much. But this is not true, of course ... [All laughing]

H: Well, in the “Hunting Song” of the *Forest Scenes*, there is some hunting party with the proper sound of horns and riders and all that, and then are again quite different pieces, like the “Bird as Prophet”. To me, this is again kind of a very ... right, not that catchy but very magical music. Would you perhaps see this already as a precursor to Olivier Messiaen who collected a whole catalogue of bird voices at the piano and also transferred them to the piano? Is there a concrete bird he would imitate or ...?

G: That would interest me. I do think it is a fairly clear bird voice but I would not know which one. Well, I am actually not knowledgeable with birds. I do not know which bird that is. [laughing]. But I am sure Messiaen who recorded the bird voices and then wrote everything down and ...

H: Meticulously transcribed it ...

G: Yes, and I am sure he knew and appreciated this piece. Also, it is relatively modern, even for today. At a concert ... some people addressed me to say it sounded fairly chromatic. It is actually not that chromatic. But it is not that catchy, indeed. It sounds like ...

H: Right, we will hear it shortly. [Both laughing]. Well, [...] these *Forest Scenes*, they are also somehow directly related to literature. More than one can kind of see when opening the sheet music, because, originally, there used to be far more notes in it and far more concrete references to poets, to poems, but not much of that was left in the printed version [...].

G: Well, only in the piece “Haunted Place”, there is a poem by ... or rather part of a poem by Friedrich Hebbel attached at the beginning, whereas all other extant references, Robert Schumann removed them again later on. So, this was meant to ... perhaps he was of the opinion that otherwise it would kind of be interpreted incorrectly or so. I think it is a pity because, firstly, there are many different poets who played a role there. So, there are poems by Joseph von Eichendorff, one by Friedrich Hebbel, and he also referred to a regional poet, Gustav Pfarrius, who is completely unknown today ...

H: Who taught here in Cologne ...

G: Ah ... right, then perhaps he is not so unknown here [laughing].

H: Well, I do not know ... he kind of built a villa in Remagen or so ...

G: It is something very complicated. Because I also wanted to read these poems but before I could find something I really had to rummage through the antiquarian bookshops ... [laughing]. Exactly. He referred to that poet in the first two pieces, and then further to Heinrich Laube who also wrote poems about hunting, “we are going hunting freshly and cheerfully” ... or something like that. [...]

H: Now, what would you say in this case. So, he certainly had a different relationship to these poets than to E.T.A. Hoffmann, or what?

G: Yes ... this is really interesting because there was also a certain qualitative gap. Well, Eichendorff and Hebbel were of a different calibre from Heinrich Laube and Gustav Pfarrus. Right, those poems by Gustav Pfarrus are also very beautiful and those by Laube were at the time, I believe, really some kind of ... well, modern [...]

H: Well, yeah ...

G: Still, he appears to have appreciated them. But to him [...] these poets were probably more like providers of ideas. For instance, he could have read some poem and then he happened to have some melody in his head as a result and he would write it down. This would explain to me why the direct references were then blurred.

H: Absolutely. I also find it interesting that precisely in the “Bird as Prophet” he resorted to Eichendorff and selected a motif from “Twilight”. He actually deleted again the last line of the poem, “Beware – be alert and wide awake” but he had already set this to music in the Eichendorff Song Cycle, right?

G: Yes, indeed.

H: Is this of any importance when you then approach the music, all those references? Is this revealing at all?

G: For me, it is. Still, the question is what you mean by revealing. For instance, if you really think of this “Beware – be alert and wide awake” ... I would not be able to explain what it means.

H: Right.

G: Although I have given it a great deal of thought. But I think it is rather like ... in religion, there are the mysteries of the Faith, so, here also it is like penetrating a mystery, so to speak. This “Beware – be alert and wide awake”, I do not know what it means but I try to find out somehow.

H: In the song, it is also kind of highlighted in a very particular manner because it is more like recited rather than properly sung.

G: Oh yes. Yes, exactly.

H: This is always quite interesting. Now, the title is “Bird as Prophet”. What would the prophetic aspect actually consist in?

G: Right, so, what is a prophet? This is someone receiving truths from God through ... vision or intuition and then passes them on ... [laughing]. What is now the bird? Well, again ... I am not sure about this but I think, at that time, nature and religion were so much talked about, with so many thoughts attached to it, that perhaps Robert Schumann thought these were the true prophets, namely the birds in the forest ...

H: Right ... And there is also this intermediate part which is so very thoughtful and meaningful but its actual meaning is rather a bit mysterious. You just told me in the preliminary talk that you had problems at school when the teacher would ask you what a given poem was meant to tell us. Is it perhaps quite similar here when there is a title “Bird as Prophet” and you hear this music, you can somehow sense what is meant by it but it is fairly difficult to kind of put this into words?

G: Perhaps it opens up an associative space that would be entirely subjective for each individual and this is perhaps precisely what Schumann wanted ...

H: I would suggest we now listen to ... [pointing at the piano].

G: Right. Exactly, perhaps I do it like ... [taking the microphone from his lapel, putting it on the table, getting up, and going to the piano behind him]: “Bird as Prophet “ [starting to play, applause].

H: Still, it is kind of surprising that precisely this piece from the cycle would become so very popular, isn't it?

G: Yes, but what I find interesting is when I play this as an encore at a concert, the reaction of the audience is always some kind of restrained laughter. I do not think this is because the piece is ... funny to them but so ... when something is very mysterious and first leaves you ... like a bit at a loss, and in this respect it is a natural reaction.

H: Right.

G: This highlights once again the mysteries, the mysterious aspect of this piece.

H: Yes, that is right. You already mentioned those later works by Schumann, that they no longer went down so well with many people, and the same actually applies even more to the *Songs of Dawn* which you had decided to record ... to include in your debut CD quite deliberately and at a very early stage. How did you get there? Or what appeals to you in these later works, this late cycle, in particular?

G: What appeals to me, in particular? I find ... in the *Songs of Dawn*, there is such a ... something hymnic ... something incredibly delicate and vulnerable. A kind of beauty that stems from the fact that someone has actually given up already. To me, this is kind of something very special. With Brahms, it is rather like this at the end, he fights once again and then ... And with Robert Schumann, he has given up and then suddenly something entirely new arises out of this, as if a

door were opening. [...] I once also took piano lessons in Würzburg for some time with Professor Karl Betz and he would always tell me that the difference between Beethoven and Schubert was that with Beethoven, the situation was serious but not hopeless. And that with Schubert, the situation was hopeless but not serious ... [All laughing]. And it is a bit like this here as well, one could even say it is not serious, it is even beautiful, but basically hopeless already.

H: Yes, this is probably precisely the reason for which you like those pieces, and precisely the same reason for which it is alien to others. So, Alfred Brendel, for instance, once clearly stated that, in his view, the late Schumann was less great than the early one and he also substantiated this by saying one had the impression Schumann was moving around in a narrow space from which he could not escape.

G: Well ...

H: This is perhaps kind of, right, so this is ...

G: I cannot understand this.

H: [...] But the musical intensity of these pieces, you can see this in that, yes ... as you already told us, in this hymnic tone, also this simplicity, in this ...

G: This is a bit transtemporal, so, time is completely switched off. That means it is like ... Schumann said himself that is was ... that is was the mood in the morning when the sun rises or so. It is something like five meditations that are different from each other and express different moods but there is no longer that pull to somewhere else and it is completely timeless.

H: No longer this pull and therefore perhaps virtuosity no longer plays such an important role ...

G: Which does not make it any easier. [All laughing].

H: To play this ... indeed. So, where is the difficulty in playing this or the challenge or its particular character?

G: Right, it is to ... kind of clearly define what you actually want because this is basically unclear. It is like a floating state that you want to reach and it is kind of difficult to hold on to it. So, you can often say something is sad or cheerful or grim or whatever. But there, when playing this, you kind of search for what it is [...]

H: [...] well, the literary references which Schumann made there ... so, made to Hölderlin quite deliberately, did they provide anything to hold onto?

G: Well, this is to me, quite personally ... perhaps someone could write a doctoral thesis on that and refute me – but there it is simply, and above all, the tone. This Hölderlin tone, it is also present in these pieces. I find Hölderlin is so, this is his language, is like pure music. For me, this is ... this is integrated in those pieces.

H: Right. They are dedicated to Bettine von Arnim ...

G: To the high poetess ...

H: To the high poetess, right. [laughing]. So, this means even here, there is some reference to poetry via this hinge, so to speak, namely Bettine von Arnim.

G: Right. And then let us also mention the reception at that time. It is perhaps interesting to learn that the critique on the *Forest Scenes* said at the time the best piece was by all means the “Hunting Song”. But if you then ... it is a good piece, I find it quite wonderful – but then, if you are aware what it all contains, then I have a feeling his contemporaries simply had not understood him yet.

H: Well ... right. And this ... one could say both about the *Forest Scenes* and even more so about the *Songs of Dawn* ...

G: Absolutely. Although Clara Schumann, and this is also interesting because she was very critical of her husband as a composer towards the end, she still liked those pieces very much. But she also said there was some mysterious mood in it which was difficult to comprehend.

H: And there she ... well, she basically worded it a bit cautiously because she could already sense that this would not become kind of a hit ... [laughing]

G: Right, exactly. [laughing].

H: Still, I think it is absolutely great you also decided to present here again precisely these last two pieces as a complete cycle. Between the individual pieces, are there any references that would make it particularly sensible to really play them in full?

G: Well, there a few such references, indeed, for instance, the first piece starts with a fifth upwards and the same appears in the second piece also. It is a bit like waking up. So, the first piece is still fairly tranquil, the second one is a bit more animated and the third one even more so and, yes, I find them somehow ... I can imagine them ... I cannot imagine any of these pieces on its own. For me, they simply belong together.

H: Right. Well, the time when this was created was also very difficult for Robert Schumann. Basically it was going towards the attempted suicide, jumping into the Rhine and everything else associated. Is it really important for an interpreter to kind of bear all this in mind or would you perhaps detach yourself from this over time?

G: For me, it is important because through Schumann's music there is always the man Robert Schumann speaking also and the better I come to know the man Robert Schumann, the better I can also understand his music, I believe. And I also think that precisely if you know all that, this music is actually not at all that ... it is actually positive overall. And so, there are short moments of clarity and happiness and then he sinks again into the haze of his illness.



Florian Glemser, photo: Jessica Siegel

H: Yes, exactly. I think he had even taken the score here to Endenich, right, to discuss the last details with the publisher later on. So, this was not the last thing Schumann composed but, still, the last completed piano cycle. [...] and then at some time there was still the “Endenich Death Chorale”, where it was a bit difficult for you to get hold of the score, and that is now available on the CD, as a bonus track, [...] Was this somewhere available [...] in a printed version?

G: No, there is no printed version available of this because [...] he really wrote this shortly before this death ... a complete chorale and a chorale fragment. Also, it is not very clear for what they were actually intended. Whether it is for chorus or with ... only voice and piano or piano only or whatever. I actually had to retrieve the manuscript from the Robert Schumann Haus [Zwickau]. This was also interesting because there I really had to read it from Robert Schumann’s personal manuscript. But the handwriting was very, very clear and very, very beautiful. So, he must still have had a very clear moment shortly before his death.

H: To you, is it actually really important to see a composer’s manuscript? Does this perhaps get you a bit closer to the music or is it secondary?

G: To me personally, it is not important. So, if I ... in my view, there is a huge gap between Beethoven's handwriting and his music, because his music is extremely well designed, whereas his handwriting is ... well, his scores are absolute chaos. This does not help me at all. [Florian Glemser and Bernhard Hartmann laughing].

H: And is only difficult to read, right? So ... well ... then I would say let us hear now the *Songs of Dawn* ...

G: Right. [Taking the microphone from his lapel, putting it on the table and going to the piano behind him, playing, applause],

H: [...] I think if we take this later Schumann as seriously as the later Beethoven, the music will unfold its richness there as well. And I also think this is indeed extremely well done on your CD, the same as live just now. And this is what I would like to thank you for most sincerely. [...] I think [...] this was actually an extremely exciting conservation. The way you talked about Schumann, about the ... about all those literary references and everything that is then reflected in the interpretation. I think it has been really revealing to us to see how a pianist approaches a composer's work, what it means to him emotionally, and what appreciation this provides or generates ...

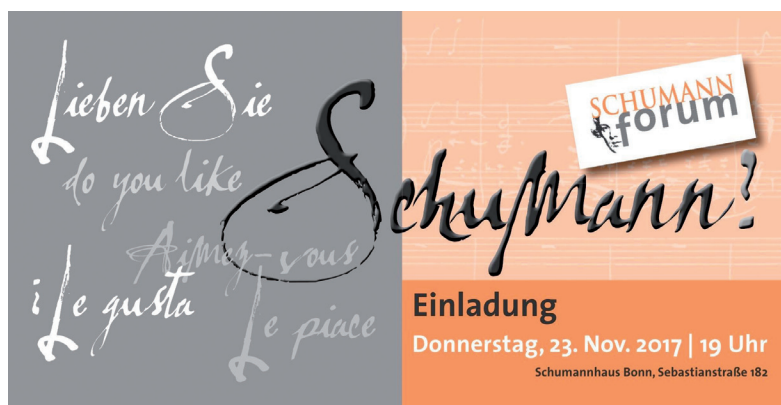
G: Schumann is worth it, absolutely.

H: [...] Many thanks again.

G: Thank you so much indeed. [Applause]. As we are in Endenich, perhaps it might be no bad thing to hear the "Endenich Death Choral" once again ... [approval from the audience]. Which I now have to play from Robert Schumann's original manuscript. But it will be a pleasure for me. [playing]



Markus Kreul, Guido Schiefen und Bernhard Hartmann beim Schumann-Forum-Gesprächskonzert im Bonner Schumannhaus am 23.11.2017 (Foto: M. Böschemeyer)



LIEBEN SIE SCHUMANN?

Markus Kreul & Guido Schiefen im Gespräch mit Bernhard Hartmann über Robert Schumann und ihre Schumann-CD „Schumannia“

Schumann-Forum-Veranstaltung am 23. November 2017
im Schumannhaus Bonn*

H: Schönen Guten Abend, auch von meiner Seite aus. Es wurde schon erwähnt, dass Sie beide hier aus der Region stammen. Sie, Herr Schiefen, sind in Hennef geboren, um das noch einmal zu sagen, aber Sie, Herr Kreul, wirklich in Bonn. [...] Ist es denn so, dass diese regionale Verbundenheit auch dazu führt, dass man eine besondere Nähe zu den Komponisten hält oder bekommt, die mit der Region ebenfalls zu tun haben?

Sch: Ja, also irgendwie sind wir beide, glaube ich, mit diesen Größen hier aufgewachsen ... Beethoven, Schumann, auch Max Bruch. Also alle, die sich hier in unserer Gegend bewegt haben. Also zumindest in meinem „cellistischen“ Wirken [haben sie] von Anfang an immer eine Rolle gespielt. Und, natürlich, so lange ich hier gelebt habe, war das eine Selbstverständlichkeit und da habe ich gar nicht jetzt so sehr drüber nachgedacht. Aber eigentlich, nachdem ich ja jetzt schon fast 10 Jahre in der Schweiz bin, da denke ich dann öfter mal drüber nach und freue mich dann, auch meinen Studenten [...] sagen zu können, dass ich aus einer Gegend stamme, wo diese Leute so präsent waren. Und bin dann natürlich auch besonders stolz drauf.

* Leicht gekürzte Mitschrift des Gesprächs, das als Video auf www.schumannportal.de und via <https://www.youtube.com/watch?v=XPkOpp1kwRc&feature=youtu.be> verfügbar ist. Die Textübertragung übernahm Eva Nipper, Firma Pergamon, das Lektorat Ingrid Bodsch. In [] gesetzte Angaben wurden nachträglich von Ingrid Bodsch eingefügt. [...] bezeichnen eine Auslassung im Text. ... bedeuten eine signifikante Pause im Gespräch. (I.B.)



Guido Schiefen und Bernhard Hartmann beim Schumann-Forum-Gesprächskonzert im Bonner Schumannhaus am 23.11.2017
(Foto: M. Böschemeyer)

H: Und ihr Vater hatte ja sogar eine Beziehung [...] direkt zu Bonn. Er war hier jahrelang Leiter der Musikschule ...

Sch: Er war genau gesagt Bezirksleiter. In Bonn-Poppelsdorf, in dem Rathaus hatte er sein Büro [...], als das damals eröffnet wurde, ich glaube in den 80er Jahren. Soweit ich mich erinnere, ist er 1994 pensioniert worden. Er war, glaube ich, mehr als 25 Jahre an der Bonner Musikschule. Und ich bin damit auch aufgewachsen, immer da gewesen, auch hier in diesem Gebäude. Damals immer wieder, um Bücher auszuleihen ...

Sch: ... und seit dieser Zeit nicht mehr und heute, nach nunmehr 25 Jahren auch, bin ich das erste Mal wieder hier.

H: Ja, sehr schön. Und Sie sind ja auch, Herr Kreul, hier ein und aus gegangen, wahrscheinlich, als sie hier in Bonn aufgewachsen sind.

K: Absolut. Ich finde die Perspektive bemerkenswert, mit der man als Kind diese beiden großen Söhne der Stadt, sag ich jetzt mal, Schumann und Beethoven, kennenlernt. Zu Beethoven musste ich immer aufschauen auf dem Münsterplatz und zu Schumann konnte man quasi nach Hause kommen. Auch wenn natürlich dieser Ort für ihn vielleicht nicht der schönste Ort war, aber es ist eine andere Form der Begegnung und des Kennenlernens, gerade für ein Kind, was jetzt vielleicht nicht so stark reflektiert. Ich beziehe das mal nur auf mich. [Markus Kreul lächelt]. So war das doch ein anderes Gefühl, was sich hier einstellt, eine Vertrautheit, und das war besonders.

H: Gibt es Ereignisse in ihrem Leben, die, sagen wir mal, sehr eng mit Schumann verbunden sind?

K: Also es war für mich damals als 12, 13-jähriger, als ich das erste Mal hier [im Bonner Schumannhaus] war und auch diese Zimmer mit meinen Eltern besichtigte, [...] so, dass ich schon in meiner Fantasie mit meinen Stücken, die ich damals aus dem *Album für die Jugend* spielte, immer schon mich in diese Räume träumte und in diesen Ausblick, den Schumann hatte. Ich weiß auch, dass er sie nicht hier geschrieben hat, aber es war dieser Bezug zu dieser Person, den ich aufbauen konnte. Das es nicht nur dieser Titan war, ein längst verstorbener Komponist, dessen Stücke ich damals spielte, sondern er war mir einfach als Mensch näher. Und für mich war es von großer Bedeutung, dass ich hier Zugang zu diesen ganzen Medien hatte, zu Büchern, zu Noten. [...] Damals konnte man unten, ich weiß nicht, ob das heute noch gemacht wird, Schallplatten auflegen lassen. [...] Da konnte ich all die Wunschstücke, von denen ich träumte, die irgendwann einmal zu spielen, anhören. [Alle schmunzeln]

H: Ja, sehr schön. [...] Um auf Ihre CD zu sprechen zu kommen. Also Schumann hat ja eigentlich nicht sehr viel geschrieben für die Duo-Besetzung Cello und Klavier, trotzdem haben Sie eine CD aufgenommen, die ausschließlich [...] aus Stücken für diese Besetzung besteht und diese CD heißt auch noch *Schumannia*. Also, wie soll man es aussprechen, Schumannia oder SchumannIa?



Markus Kreul beim Schumann-Forum-Gesprächskonzert im Bonner Schumannhaus am 23.11.2017 (Foto: M. Böschemeyer)

K: SchumannIa ...[alle lachen]. Ja, das [...] ist eine Kombination quasi von Schumann und Manie. Manie im Sinne von Wahnsinn und Raserei, dabei denken wir an den Ausdruckswillen der Romantiker, an den Sturm und Drang, aber auch an ihre Fähigkeit nach Innen zu schauen und uns eine dort verborgene Welt zu offenbaren. Manie bedeutet aber auch Wut, eine Wut, wie sie 1848 in Dresden tobte, während der Revolution, vor der Schumann floh. Alle Stücke dieser CD, die Lieder ausgenommen, sind in dieser Zeit entstanden.

H: Sind diese Stücke dann, was würden Sie sagen, Fluchten oder sind das ...

K: Das ist eine gute Frage. Also, er flieht ja auf das Land, weil er diese Aggressionen, glaube ich, nicht ertragen kann. Obwohl er die Inhalte dieser Revolution ja befürwortet. Er selbst sagt ja dann, schreibt an Ferdinand Hiller, ungefähr [...], dass er sich zurückzog, um in seinem Schaffen ein Gegengewicht gegen das so furchtbar von Außen hereinbrechende zu finden. Ich denke, er begegnet dieser fast schon kriegesischen Aggression mit Schöpfung. Ich hab neulich etwas sehr interessantes gehört bei den Echo-Classics, als die wunderbare Joyce DiDonato gesagt hat, dass [...] das Gegenteil von Krieg nicht Frieden ist, sondern Schöpfung und das macht Schumann in dieser Zeit.

H: Ja, sehr schön. Aber bevor wir jetzt auch auf die Lieder zu sprechen kommen, würde ich sagen, stellen Sie einfach drei Lieder vor aus Ihrer CD und dann können wir ja nachher über diese besondere Gattung sprechen.

K: Gerne... [Markus Kreul dreht sich zum Klavier um]

H: Also wir hören „Sängers Trost“, „Widmung“ und „Mondnacht“. [Markus Kreul und Guido Schiefen beginnen zu spielen, das Publikum applaudiert.]

H: Vielen Dank für die drei schönen Lieder. [...] Das sind in diesem Fall dsozusagen Lieder ohne Worte, aber das heißt eben nicht, dass die Worte Ihnen egal sind oder unwichtig sind [...]. Sie haben sie ja auch im Booklet abgedruckt, im Booklet der CD. Wie, in welcher Form spielen die Worte eine Rolle? [...]

Sch: Genau wie für einen Sänger. Jeder Sänger sollte sich ja auch mit dem Inhalt auseinander setzen und nicht nur mit dem Inhalt, sondern auch damit, welche Farbe und welche Intensität, welche Artikulation [...] eine Rolle spielt. Also bei jeder Silbe, bei jedem Konsonanten, bei jedem Vokal. All das, was ein Sänger bedenken sollte, versuche ich auch [als Cellist] in meiner Interpretation zu bedenken. Also ich habe die Texte auch gelernt, brav auswendig gelernt, und wenn ich das jetzt spiele, dann sind die Texte tatsächlich mir auch gegenwärtig. Also ich versuche wirklich die Stimmung, den Klang, die Farbe danach aus-

zurichten. Und das ist auch der Reiz für einen Instrumentalisten, das mal zu tun, weil diese, sagen wir mal diese zusätzliche Information, die ja die Interpretation eben auch maßgeblich beeinflusst, die fehlt uns ja sonst.

H: Hmmm ... ja ...

Sch: Und das ist tatsächlich sehr reizvoll. Und deswegen möchte ich noch sehr viel mehr Lieder in meinem Leben spielen ..., von Schumann. [Alle schmunzeln]. Weil das einfach eine wunderbare Interpretationsübung ist, die ich jedem nur empfehlen kann.

H: Arbeiten Sie [...] eigentlich auch mit Sängern zusammen ...?

Sch: Bis jetzt noch nicht. Mit manchen möchte ich da vielleicht auch gar nicht zusammen arbeiten ... [Alle lachen].

H: Ja, während es, Herr Kreul, ja Ihr täglich Brot ist, mit Sängern zusammen zu arbeiten, [...] wenn Sie Liedgestaltung unterrichten in Augsburg. Wie, welcher Unterschied ist denn vorhanden, wenn Sie am Klavier sitzen und die Begleitung übernehmen, ob jetzt die Melodiestimme von einem Instrumentalisten gespielt wird, wie in diesem Falle von einem Cellisten, Herrn Schiefen, oder ein Sänger oder eine Sängerin die Lieder interpretieren. Spielt das für Sie eine Rolle am Klavier?

K: Ja, schon. Also es ist natürlich so, dass in der Liedbegleitung der klangliche Rahmen etwas kleiner gefasst ist. Damit meine ich nicht die Farben innerhalb dieses Rahmens, die also wirklich maximal sein sollten, aber der klangliche Rahmen in der Liedbegleitung ist ein kleinerer als in der Kammermusik, generell gesehen. Das ist natürlich beim Cello jetzt das wunderbare, dass ich auch etwas mehr Klang machen kann sozusagen. [Alle schmunzeln]

Was aber hier auch interessant ist, bei dieser Arbeit ohne Worte, ist etwas, wie wir uns dem Lied auch mit den Studierenden nähern. Denn, was passiert, wenn Poesie auf Musik trifft? Ist das eine Illustration, ist das eine Verlängerung des Gedichtes, eine Deutung? Ich glaube vielmehr, dass etwas wirklich ganz Neues entsteht und wir uns nicht



Der in Bonn geborene Pianist **Markus Kreul**, für den Robert Schumann schon früh zum Lieblingskomponisten wurde, und der in Hennef zur Welt gekommene und in Eltorf aufgewachsene Cellist **Guido Schiefen**, Schumann-Forum-Mitglieder seit 2017, haben ihrer Schumann-Begeisterung 2016 mit der Herausgabe ihrer ersten gemeinsamen CD wunderbaren Lauf gelassen und unter dem Titel **SCHUMANNIA** eine Aufnahme von Instrumentalwerken und Liedtranskriptionen für Violoncello und Klavier vorgelegt. „Guido Schiefen hat einen unendlich schönen, warmen und singenden Cello-Ton, die für Schumann absolut ideale Tongebung, und Markus Kreul stimmt als idealer Partner am Klavier in diesen meist lyrischen Tönen ein, spielt aber auch mit der bei Schumann oft nötigen Brillanz.“

(Adolf Karl Gottwald am 8.12.2016 in der Süddeutschen Zeitung, vgl. <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/dachau/s2-adventskalender-die-verheissung-1.3284790>)

Guido Schiefen, Cellist

Preisträger des internationalen Tschaikowsky-Wettbewerbs in Moskau - konzertiert auf nationalen und internationalen Podien - seine umfangreiche Diskographie beinhaltet wesentliche Werke der Cello-Literatur und der Kammermusik und wurde in der internationalen Fachpresse (The Strad, Stereoplay, Klassik heute) enthusiastisch rezipiert - künstlerischer Leiter des Rhein-Sieg Kammermusikfestivals - lehrt an der Hochschule für Musik Luzern, Schweiz.

Markus Kreul, Pianist

Konzerttätigkeit in Europa, USA, CAN - Ehrenmitglied des Deutsch-italienischen Instituts - Dozent bei int. Workshops und Meisterkursen - künstlerischer Leiter u. a. des Europäischen Musikworkshops Altona - Juror bei nationalen und internationalen Wettbewerben - Klavierdozent des Projekts Masterclasses for Musicians in Iraq - zahlreiche CD-Veröffentlichungen - lehrt am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg.

PROGRAMM

Begrüßung & Vorstellung

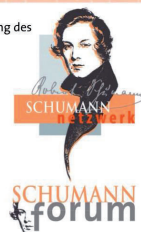
Dr. Ingrid Bodsch
Projektleiterin des
Schumann-Netzwerks

Eine Veranstaltung des

Dr. Bernhard Hartmann, Musikwissenschaftler und Feuilleton-Redakteur des General-Anzeiger Bonn, seit 2011 auch Mitglied der Jury des Preises der Deutschen Schallplattenkritik, im Gespräch mit Markus Kreul und Guido Schiefen über ihre Liebe zu Schumann und ihre erste gemeinsame CD SCHUMANNIA, von der die beiden Künstler auch musikalische Kostproben geben werden.

Der Eintritt ist frei.

Da das Gespräch als Videoaufzeichnung mitgeschnitten wird, wird das Einverständnis der Besucher vorausgesetzt, dass sie eventuell aufgenommen und bei der Wiedergabe der Veranstaltung im Internet unter www.schumannportal.de öffentlich gezeigt werden.



WWW.SCHUMANN-PORTAL.DE

in Kooperation mit dem StadtMuseum Bonn und dem Verein Schumannhaus Bonn e. V.

Mit freundlicher Unterstützung durch:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

KULTUR.
CULTURE.
BONN.

darauf immer verlassen können, wenn wir das Wort quasi simultan mit der Musik hören, immer gleich das Wort in der Musik zu finden. Arnold Schönberg hat gesagt, dass es gerade so wichtig ist, diese Punkte im Lied zu finden, die vordergründig nicht zusammen passen, wo also Musik und Text nicht zusammen passen, weil sie auf einer höheren Ebene zusammen treffen. Und deswegen finde ich es auch einmal wichtig, dass man sozusagen das Kunstlied ohne den Text hört, einfach als eine Version, um das noch besser begreifen zu können, was eigentlich entsteht aus dieser Symbiose aus Text und Musik. Das ist eine Version, dessen sind wir uns bewusst.

H: Wie ist das zum Beispiel im Falle der „Mondnacht“? Können Sie das ein bisschen beschreiben, wie Sie das empfunden haben, in diesem speziellen Fall?

K: Ah, das finde ich ganz wunderbar, das mit Herrn Schiefen zu spielen, weil er nicht so viel atmen muss ... [Alle lachen]. Das ist bei der Mondnacht ein ganz großes Thema.

Sch: Ich atme ganz viel.

K: Ja, ja, natürlich. [lacht]

Sch: Ich hoffe, dass man das nicht so hört.

K: Nein, aber es ist natürlich so, der Sänger ist [...] sehr bestimmt durch seinen Atem. Das ist gar kein Nachteil, das ist ja etwas, was die Stimme auch so interessant macht. Aber es ist in dem Fall wirklich nochmal etwas Besonderes, weil die Phrasen tatsächlich auch länger sein können, anders geführt werden können und das ist natürlich ganz besonders.

Sch: Es ist tatsächlich so, wenn man mit hervorragenden Sängern spricht, dann hört man von denen immer, dass die uns Streicher um den Bogen beneiden, interessanterweise. Und wir beneiden die Sänger darum, dass die keine Bogenwechsel machen müssen [alle lachen], also dieses Problem nicht haben. Denn das ist ja das, was bei uns immer die Phrase zerschneidet, im Grunde genommen. Auf der anderen Seite können wir natürlich intensiver aushalten, das ist genau das, was [Herr Kreul] vorhin meinte. Aber so hat jeder etwas Gutes von der Natur bekommen und etwas weniger Gutes. Das ist so. [Alle schmunzeln]

H: Wobei man ja am Ende der Begrifflichkeit gerade beim Cello auch immer gerne von einem gesanglichen Ton spricht ...[Guido Schiefen nickt zustimmend]. Und das haben wir ja hier auch gehört, das ist ja auch wirklich so. Es ist ja eigentlich der menschlichen Stimme so nahe wie kaum ein anderes Instrument, oder?

Sch: Ja, wobei mir jetzt gerade ein befreundeter, sehr guter Klarinetist sagte, dass sein geschätzter großer Lehrer ihm immer gesagt hätte, die Klarinette sei das edle Instrument. Also jetzt in dem Fall bezogen auch auf die *Fantasiestücke* [op. 73]. Ich hatte diesem Kollegen unsere CD geschenkt, die er auch sehr mag und auch sehr positiv bewertet hat. Aber dann schrieb er zurück, ja, mein Lehrer hat immer gesagt, die Klarinette ist dieses Instrument. Also bitte ... [Guido Schiefen schmunzelt und zuckt mit den Schultern, Publikum lacht].

Und das entscheidende ist, das hatte mir dieser Kollege und Freund mir auch dann zurück geschrieben in seiner E-Mail und das fand ich so wunderbar, dass eben die Vorstellung eines Cantabile im Inneren das Wichtigste ist. In dem Moment, wo man sich entscheidet, welches

Instrument auch immer auszuwählen. Ich meine, ich hörte jetzt zufälligerweise gestern, wo wir noch die WDR-Sendung gemacht haben, die *Fünf Stücke im Volkston*. Das erste Stück, was Sie gleich auch hören werden, was auch original für Cello ist, hörte ich in einer Bearbeitung für Klarinette und Orchester. Der Klarinetrist war der Schwede Martin Fröst, der die *Fünf Stücke im Volkston* jüngst mit dem Royal Swedish Symphony Orchestra aufgenommen hat. [...] Da dachte ich, ja, warum eigentlich nicht. Wunderbar! [...] Also [...] ich denke, [auch] aus Sicht eines Puristen muss da nichts dagegen sprechen, wenn das in der richtigen Idee angegangen wird. Darum geht es.

H: Also es gibt ja gerade diese Genre-Stücke, die sind natürlich wahrscheinlich auch eher dazu geeignet, sie [...] mit verschiedenen Instrumenten zu spielen, als – sagen wir mal – eine Sonate zum Beispiel ... Die Violin-Sonaten von Schumann, die zu übertragen wäre natürlich schon schwieriger.

K: Daran denken wir aber gerade ... [schmunzelt]

Sch: Das hatten wir gerade vor ... [Alle lachen]. Ich [...] habe ja auch schon vor vielen Jahren die Kreuzersonate bearbeitet und bei Schott herausgegeben. Also deswegen werde ich es mal wagen, die A-Moll-Sonate, die ich ganz besonders liebe, weil mein Vater sie, als ich noch ein kleines Kind war, mit dem großen ungarischen Geigenvirtuosen Denes Zsigmondy gespielt hat. [...] Meine allererste Begegnung mit Schumann in meinem Leben war diejenige der Violinsonate mit Zsigmondy und das war nun wirklich ein fantastischer Geiger. Und da hab ich dann als Kind immer, mit fünf Jahren, unterm Flügel gelegen zu Hause und habe fasziniert zugehört und wollte wirklich nicht rausgehen. [Alle schmunzeln]. Was immer für Erstaunen gesorgt hat. Und das ist bis heute eigentlich geblieben, dieser Eindruck und deswegen wäre das genau mein Anliegen, es mit dieser Sonate einmal zu probieren. Ob es am Ende wirklich funktioniert, das mag ich dahin gestellt lassen. Und ich bilde mir auch ein, einen Instinkt dafür zu haben, ob es gut ist oder nicht. Es gibt Stücke, die würde ich niemals anrühren, aber bei dieser Sonate ...

H: Welches Stück zum Beispiel? Was würden Sie ...[...]

Sch: Ja, also ich weiß ja, es gibt Kollegen inzwischen, die ja auch beispielsweise die dritte Brahms-Violin-Sonate auf dem Cello spielen. Da sag ich jetzt ganz klar, das möchte ich nicht. Ich kann das gar nicht wirklich begründen, ich fühle, dass das nicht gut ist. Da fragen Sie mich jetzt bitte nicht warum, aber irgendwie, wenn man so etwas angeht, dann muss man sofort [...], dann muss etwas im Inneren sein, das sagt, das kannst Du machen, das sollte so sein. [...] Das war bei mir zum Beispiel bei der Kreutzersonate ganz stark und deswegen habe ich das auch wirklich bis zum letzten durchgezogen, auch aufgenommen [...] und auch durchaus Kritik dafür eingehandelt, die ich aber locker abgeschüttelt habe, weil sie mich nicht überzeugt hat.
[Alle lachen]

H: [...] Aber die [...] Instrumentalstücke, die auf dieser CD versammelt sind, die Sie jetzt vor einiger Zeit veröffentlicht haben, die verbindet ja, dass sie immer auch mit Sprache oder mit Text zu tun haben und wenn es auch nur so angedeutet ist, wie zum Beispiel in den *Drei Romanzen* [op. 94]. Romanze bedeutet ja im Grunde auch [...] eine Erzählung, eine Verserzählung ursprünglich, das hat also auch einen erzählerischen Gestus. [...] Also es hat einen erzählerischen Gestus und man könnte ja fast sagen, dass so eine Romanze in etwa eine Erzählung ohne Worte ist, während die Lieder ja Lieder ohne Worte sind. Könnte man das so [...] beschreiben?

K: Das finde ich ganz schön sogar. Interessant ist ja auch, dass Schumann in diesem Jahr 1848 [...] ausschließlich Duos schreibt. Also die kleinste kammermusikalische Besetzung, die sozusagen ideal ist für intime Dialoge und die [...] *Drei Romanzen* sind ja nun sehr persönliche, intime Musik ...

H: Diese hat Schumann ja ursprünglich eben für Oboe und Klavier geschrieben und [...] Oboe und Cello ist natürlich auch ein großer Unterschied ... [alle lachen], das kann man nicht anders sagen. [...] Aber sie wurden ja auch sehr früh dann schon für andere Instrumente [...] herausgegeben. Der Verleger [...] wollte von Schumann, dass er zustimmen [sollte], dass man die eben auch für Klarinette und Klavier zum Beispiel heraus gibt. Und da hat sich Schumann doch stark gegen gewehrt. Er sagte, wenn ich die für Klarinette geschrieben hätte,

dann würden die anders klingen. Was würden Sie Schumann sagen, wenn Sie sagen würden, ich spiele es jetzt aber auf dem Cello?

Sch: Na ja, ich würde [...] schon sagen, ich denke, dass mit Sicherheit einem Komponisten wie Schumann ein ganz klarer Klang, eine Art des Klanges, vorgeschwebt hat und der Oboen-Ton ist natürlich sehr schlank, sehr fein, ... ein bisschen nasal, sehr vornehm und nicht so voluminös, hat nicht jetzt unbedingt die Bandbreite. Es ist jetzt also, sag ich mal, die Melodieführung [...] sehr linear und sehr fein und das heißt, wenn ich dann schon das auf dem Cello spiele, dann muss ich versuchen, diesem Klang nahe zu kommen. Dann darf ich eigentlich nicht mehr Cello spielen, also in meiner Vorstellung. Dann muss ich [...] – das ist jetzt ein Klischee, dass ich sage, dass der Cello-Ton auch schwelgen kann und so weiter – [...] eben versuchen, [...] mich (davon) ein bisschen zu distanzieren. Und das heißt, in meiner inneren Vorstellung, da bin ich dann wieder bei dem, was ich vorhin sagte, da muss ich dann eine ganz bestimmte Haltung einnehmen und dann kann es trotzdem funktionieren. Vielleicht, vielleicht könnte ich dann auch Herrn Schumann überzeugen. [...]

K: Ich denke, es hat auch etwas mit diesem Zeitpunkt zu tun. Also, Sie sprachen schon diesen Brief an, den er an den Verleger schreibt, dass er sich gegen diese Klarinetten-Version ausspricht. Aber ich denke, das ist halt unmittelbar nach dem Schaffensprozess gewesen. Ja, also wo wirklich, wie auch Herr Schiefen schon sagte, diese Klangvorstellung der Oboe da war. Ich bin mir sicher, dass [ihm] später auch andere Instrumente, die, wie Sie schon sagten, diese Erzählung, die ja das Wesentliche dieser Musik ist, dieses erzählende Moment [...] transportieren können, ihm bestimmt auch zugesagt hätten. Ich denke, das ist einfach in einer sehr besonderen Phase gewesen, wo er noch ganz nah an diesem Werk stand.

H: Hmm, ja ... Ja, dieses Erzählende, was würden Sie sagen, wie würden Sie beschreiben, was erzählt Schumann in dieser Musik?

K: Also in den *Drei Romanzen* kommt es mir schon vor, dass es [...] natürlich ein sehr intimer Dialog ist. Da sind die beiden Instrumente, die umgarnen sich ja auch sehr stark. [...] Das Klavier hat hier auch

keinerlei begleitende oder untergeordnete Funktion. Das ist so ineinander liebevoll verwoben und vernetzt, dass es wirklich auch diesem Titel *Romanze* nahe kommt.

Sch: Ich würde sagen, liebevoll entrückt.

H: Ja, wollen wir das jetzt hören?

[Guido Schiefen und Markus Kreul stimmen zu, begeben sich an ihre Instrumente, spielen, Publikum applaudiert]

H: Ja, wie ich finde, war das erzählerische Moment da sehr, sehr schön heraus gearbeitet und ja, das ist ja in den anderen *Romanzen* dann immer auf andere Weise dann auch wieder der Fall, wobei ja bei Schumann die Sprache [...] eigentlich immer eine ganz große Rolle spielt, selbst in den Stücken, [...] die nicht so explizit dann in literarischen Formen [...] beschrieben sind. Anders ... oder nicht anders, aber [...] ein anderer Schwerpunkt ist in den *Stücken im Volkston*. Auch da ist wieder irgendwie [...] eine Begriffsbezeichnung, die im Grunde ja etwas suggeriert, was man eben auch in der Interpretation, denke ich, beachten muss. Das sind ja keine Volkslied-Melodien, schreibt er, sondern es sind *Stücke im Volkston*, was ist da der Unterschied?

Sch: Na ja, also er ist ja aufs Land gegangen und vielleicht hat er da plötzlich auch eine Volkstümlichkeit, eine Volksnähe gesucht, vielleicht einfach, dass er etwas geerdeter war. Wie auch immer man das sagen muss. Aber jetzt zum Beispiel speziell bezogen auf das erste Stück im Volkston, da hat er ja noch diesen schönen Titel „Vanitas Vanitatum“ gewählt und gerade um das zu erläutern, um was es da geht, da liegt hier ein schöner Zettel ... [deutet links neben sich]

H: Ah ja ...

Sch: Den haben wir vorbereitet. Nämlich mit dem Gedicht, das diesem schönen Satz zu Grunde liegt. [nimmt den Zettel in die Hand]

H: Aber die Vortragsbezeichnung ist ja ...

Sch: ... „mit Humor“.

H: „Mit Humor“, genau.

Sch: Genau darum geht es jetzt. Und jetzt lese ich Ihnen mal gerade ..., ach, das ist der falsche Zettel, Moment ... [tauscht die Zettel aus, alle schmunzeln]. Also in dem Gedicht geht es nämlich alles andere als humorvoll zu [liest]: „Die Herrlichkeit der Erden muss Rauch und Asche werden; kein Fels, kein Erz kann stehn. Dies, was uns kann ergötzen, was wir für ewig schätzen, wird als ein leichter Traum vergehn./Was sind doch alle Sachen, die uns ein Hertz machen, als schlechte Nichtigkeit? Was ist des Menschen Leben, der immer um muss schweben, als eine Phantasie der Zeit? / Der Ruhm, nach dem wir trachten, den wir unsterblich achten, ist nur ein falscher Wahn; sobald der Geist gewichen und dieser Mund erblichen, fragt keiner, was man hier getan.“* [Legt den Zettel links neben sich]. Also, nicht sehr humorvoll. Aber, die Ausdrucksanweisung in diesem ersten Stück im Volkston ist tatsächlich „mit Humor“.

H: Wie passt das zusammen, Herr Kreul?

K: [...] Ich denke, [das ist] eine Art von Galgenhumor. Also ein Bewusstsein dieser Vergänglichkeit, auch wenn [...] ich da immer sehr vorsichtig (bin), das Werk [auf das] Leben zu projizieren. Aber wenn wir auch seine Situation damals sehen ..., er findet sich vielleicht auch innerlich mit etwas ab, mit Posten, die er vielleicht wirklich nicht mehr einnehmen kann und wird und findet vielleicht eine Identität auf dem Land [...] Das hat so etwas bittersüßes, glaube ich. Vielleicht [war das] auch sein Lebensgefühl damals, ich kann das nur vermuten, aber ich könnte es mir so vorstellen.

H: Ja, ja ... in der Situation, auch der politischen, ja. Und ja, diese Stücke, das sind ja die Stücke, die original eben auch für Cello und Klavier komponiert wurden, ein Jahr vor dem Cello-Konzert ungefähr, das ja heute zu den großen Konzerten für die Besetzung zählt.

*Aus dem Gedicht „Vanitatum vanitas“ („Die Herrlichkeit der Erden“) von Andreas Gryphius (1616-1664)

Allerdings hatte Schumann ja noch weitere Werke original für Cello und Klavier komponiert, aber die sind leider verloren. Er hat ja noch fünf Cello-Romanzen komponiert, die er von hier aus dann noch zum Verlag bringen wollte. Aber das haben dann Clara Schumann und Brahms leider verhindert und die sind ...

Sch: Erzählen Sie uns das bloß nicht ...

K: Aber, Herr Hartmann, Sie haben ja heute Morgen gesagt, dass die in Australien sind, stimmt das? [...] Das diese Stücke sich in Australien befinden? [...] Oder waren Sie das nicht?

H: Nein, das war nicht ich. [lacht]. Aber vielleicht sind sie ja wirklich in Australien ...

Sch: Das sind so die Dinge, die wir Cellisten nicht gerne hören.

H: Ja. Aber so sind es halt diese *Stücke im Volkston*, die Kammermusik für Klavier und Cello, die von Schumann dann eben doch überlebt haben. Und [...] diese fünf Stücke, die sind allerdings eben auch dann gleich in anderen Besetzungen heraus gegeben worden, für Violine und Klavier. Das ist praktisch zeitgleich passiert, [...] so viel ich weiss. Wie kommt es, dass gerade diese Duos sich so dazu eignen, dass sie für unterschiedlichste Besetzungen veröffentlicht wurden?

Sch: Naja, ich denke die *Stücke im Volkston* erfreuen sich großer Beliebtheit und ich glaube die Sache ist sehr banal. Jeder möchte sie gerne spielen. Ich denke, auf den Nenner kann man es fast bringen. Da, wo es irgendwie geht, macht man es, probiert man es.

H: Liegt es daran, gerade in diesem volkstümlichen Ton, den er da trifft?

K: Ich denke ja. Ich denke auch, dass zu dieser Zeit dieser Volkston, wie man es heute sagt, so „in“ war. Es gibt ja sehr viele Komponisten der Romantik, die im Volkston Werke schreiben. Und das war auch etwas durchaus populäres.

H: Man könnte ja auch eigentlich sagen, dass es in der Zeit gerade ja auch dann Mode geworden ist nach Schumanns Impuls, den er da gegeben hat, dass andere Komponisten solche Genre-Stücke dann auch geliefert haben. Wie Max Bruch zum Beispiel oder Herzogenberg [...], also viele, viele Leute, die sich auf Schumann dann auch bezogen haben. Ja, dann würde ich sagen, dann hören wir mal dieses schöne erste Stück. [Markus Kreul & Guido Schiefen nicken zustimmend, begeben sich an ihre Instrumente]: Das Vanitas-Stück. [Markus Kreul & Guido Schiefen spielen, das Publikum applaudiert].

MK & GS verbeugen sich und setzen sich wieder]

H: Ja, im Volkston, damit assoziiert man natürlich auch eine gewisse Schlichtheit und Einfachheit und die Stücke sind ja trotzdem oder dies, gerade auch der Anfang, nicht so unvirtuos eigentlich. Das ist ja eigentlich keine Volksmusik in dem Sinne. Wie würden Sie das beschreiben, also was ist daran jetzt so volkstümlich „im Volkston“?

Sch: Die Schlichtheit der Motive, eine gewisse Eingängigkeit ...

H: Ja ...

Sch: Es erschließt sich jedem Hörer eigentlich sofort. Ich glaube, da muss man schon sehr fantasiearm und zu wenig Zugang zur Musik haben, wenn man davon nicht berührt ist. Ich denke, das ist das Besondere. Es ist sehr wenig komplex und doch nicht banal. Das ist ja die große Kunst, darin besteht ja die Größe dieser Musik. Dass sie trotzdem den höchsten Anspruch immer noch erfüllt.

K: Ich denke, dass Schumann wie kein anderer Komponist Gegensätze vereinigt. Also zum Beispiel Einfachheit und Komplexität, so absurd das klingt, in einem Werk zu vereinbaren und so haben wir hier diese scheinbare Einfachheit der Melodie. Und trotzdem können Sie, wenn Sie das Stück tatsächlich mal analysieren, die unglaubliche Komplexität auf tun, dass [...] manchmal ein ganzes Stück aus, eigentlich aus einer Keimzelle eines Motivs entsteht, das gedreht, gewendet, gespiegelt wird, in unterschiedliche harmonische Kontexte gestellt wird, die alle miteinander irgendwie verwandt sind. Also und das ist nicht nur auf dieser Ebene, auch zum Beispiel Pathos und Innerlich-

keit, was auch schon mal auf so wunderbare Weise kombiniert wird. Oder auch Klarheit und Mysterium. Also das sind alles Dinge, die bei Schumann eine ganz innige Verbindung eingehen und ich sehe das gerade bei diesen *Stücken im Volkston* das, was wir schon gesagt haben, diese Schlichtheit, dieses Eingängige mit etwas unterschwellig sehr, sehr Komplexem.

H: Hmmm ..., ja. Das ist ja interessanterweise die op. 102, die auch Beethoven für diese Instrumentenkombination genutzt hat. [...] Glauben Sie, dass das bewusst geschehen ist oder...?

Sch: Da habe ich ehrlich gesagt noch gar nicht drüber nachgedacht ... [Alle lachen]. Weil ich nicht so viel über Zahlen nachdenke. [...] Aber eine interessante Frage, durchaus, ja. Weil, denkbar ist so was immer bei den Leuten. Das die da irgendwelche Absichten damit [verbinden], das stimmt, das ist wohl wahr ... [Alle lachen].

H: Wir hören heute Abend dann auch noch ein weiteres Duo, geschrieben für Horn und Klavier ursprünglich und zwar *Adagio und Allegro* [op. 70]. Können Sie dazu ein bisschen was sagen? [...]

Sch: Also das Stück liebe ich deswegen ganz besonders, weil es einfach zwei sehr extreme Pole in Schumanns Ausdruckswelt vereint, bzw. einfach nebeneinander stellt. Dieses göttlich schöne Adagio, was auch so berührend ist und wo man eigentlich, wenn das verklingt, [...] am liebsten gar nicht weiterspielen möchte. Wo man eigentlich sagt, hier ist Schluss, was Schöneres kann gar nicht mehr kommen und dann kommt dieses jublierende Hornmotiv, dieses schmetternde As-Dur, was man eigentlich in dem Moment gar nicht spielen möchte, aber dann macht es doch plötzlich so wahnsinnig viel Spaß und es kommt so eine große Euphorie in die Musik plötzlich, dass man dann denkt, ja Donnerwetter, eigentlich muss es so sein, weil nach dieser unendlichen Traurigkeit des Adagios, wo man denkt, es kann gar nicht mehr weiter gehen, dass dann dieser wahnsinnige Optimismus dem so krass gegenüber gestellt wird. Das ist schon was ganz Besonderes in dieser Komposition finde ich und das macht sie für mich ganz besonders reizvoll. [...] Also bei mir, in Schumanns Werken, hat das noch so einen kleinen besonderen Stellenwert dieses Stück.

K: Ich finde auch, dass es einen ganz besonderen Tonfall hat, dieses Adagio gerade. Etwas, was wirklich einzigartig ist im Schumann-Kammermusik-Kosmos, dieser Klang, diese Klangweite, die man dort wahrnimmt. Das ist etwas ganz Kostbares. Und besonders schön finde ich, gerade bei diesem Stück, auch die bei Schumann deutschen Bezeichnungen mit „Langsam, mit innigem Ausdruck“ und dann für das Allegro „Rasch und feurig“. Das sind Begriffe, die sich im italienischen, in der italienischen Bezeichnung gar nicht so schön darstellen lassen. Aber diese Worte [...] klingen in uns auf so besondere Weise nach und inspirieren uns auch.

H: Es ist ja auch erstaunlich, dass Schumann in der Zeit die Stücke auch relativ zügig komponiert hat.

K: Genau, ja. Jedes dieser [...] Werke aus diesem Jahr oder aus diesen beiden Jahren, schreibt er immer in ganz wenigen Tagen. Also ich denke auch, dass man hier diesen Schaffensdrang, den er hat, also diesen Ausdruckswillen ganz klar spürt. Also nicht nur in dieser Zeit, in der er [...] sehr komprimiert schreibt, sondern auch in der Intensität dieser Musik. Und man könnte sogar so weit gehen ... ob diese Thematik des Allegros, diese Fanfaren, ob das nicht sogar etwas Hymnenartiges haben könnte. Er macht das ja oft, wir kennen das aus dem *Faschingschwank*, da gibt es die französische Hymne und in einer ...

H: Die Marseillaise ja ...

K: Genau. Aber das ist nur ... eine Assoziation. [lacht]

Sch: Eine Hymne fürs Horn ...

K: Eine Hymne auf das Horn ...

H: Ja, auf das Horn. [Alle lachen]. [...] Auch in der Zeit geschrieben, in einer Zeit, die Sie ja eben auch schon ein wenig skizziert hatten, diese Zeit der Dresdner Mai Aufstände, vor denen Schumann dann eben geflohen ist sozusagen und wo er sich zurück gezogen hat.

K: Was durchaus auch revolutionär ist. Als er das schreibt, [...] ist es eines der ersten Stücke [...] für das Ventilhorn, was ja gerade auch erst [erfunden] wurde. Das war ja auch eine Art instrumentale Revolution damals.

H: Das ist ja in zeitlicher Nähe auch zu dem *Konzertstück* ...

K: Genau.

H: ... *für vier Hörner und Orchester* [op. 86] entstanden.

Sch: Man muss ja noch dazu sagen, dass diese Transkription und auch die Transkription der *Fantasiestücke* [op. 73] für Klarinette schon vorgenommen wurde von keinem geringeren als Friedrich Grützmacher, der Cellist im 19. Jahrhundert, der also auch das Cello sehr weit voran gebracht hat, in der damaligen deutschen Schule, muss man sagen. Und dass [...] diese Fassungen ja absolut präsent sind im Konzertleben ...

H: Ja.

Sch: ... und gleichwertig neben den Originalen [...] stehen.

H: Es ist nicht so, dass die jetzt für die CD alle neu arrangiert wurden [...]

Sch: Nein. Und es ist so etabliert, dass man sich dann auch noch gar nicht mal dafür rechtfertigen muss, dass man es überhaupt spielt. Das ist sehr angenehm in dem Fall. [lacht]

H: Gut, dann würde ich sagen, hören wir die beiden Stücke dann doch einmal.

[Markus Kreul & Guido Schiefen wenden sich ihren Instrumenten zu. spielen *Adagio und Allegro*, das Publikum applaudiert begeistert.]

H: Ich denke, die Frage „Lieben Sie Schumann“ haben Sie wirklich sehr schön beantwortet ... [Alle schmunzeln]



Blick ins Publikum bei der Veranstaltung am 23. November 2017 im Bonner Schumannhaus, Foto: M. Böschemeyer

Sch: Danke.

H: ... mit diesen tollen musikalischen Beiträgen. Man sollte vielleicht auch nicht unerwähnt lassen, dass Schumann selbst ja auch in seiner frühen Jugend Cello-Unterricht genossen hat. Also er war eben auch selbst Cellist und das [...]

Sch: Man merkt es auch. [...] Also ich denke an der Behandlung des Instruments. Er ist einer der ersten großen Komponisten des 19. Jahrhunderts, die verstanden haben, wozu dieses Instrument berufen ist, denke ich. [Alle schmunzeln]. Das ist ein Glücksfall für uns gewesen, ganz klar. Trotz der zwei Stücke, die es noch original gibt [...]. darf man ja die ganze Kammermusik nicht außer Acht lassen ...

H: Ja, natürlich [...]

Sch: Auch die wunderbaren Momente im Klavierquartett, in den Trios und überall ...

H: In den Sinfonien ...

S: So schöne Stellen überall. Also das sollte man ja auch einmal erwähnen in dem Zusammenhang.

H: Ja, in den Sinfonien, im Klavierkonzert [...]. Und fürs Klavier hat er natürlich üppig viel geschrieben, da kann man sich nicht beklagen.

S: Das muss man schon gar nicht mehr erwähnen unter Pianisten ...
[lacht]

H: Ja, dann ganz herzlichen Dank für das Gespräch ...

K: Gerne.

H: ... und für die tollen musikalischen Beiträge und dann wünsche ich Ihnen noch viel Erfolg, auch für die Zukunft, vor allem bin ich gespannt auf die Violinsonate ... [Alle lachen]. Und wenn Sie noch einen Moment Geduld haben, dass wir noch das „Abendlied“ spielen [...] von Schumann. Wir möchten Sie ungern entlassen ohne dieses herrliche kleine Juwel [...]

[Markus Kreul und Guido Schiefen wenden sich ihren Istrumenten zu und beginnen zu spielen, begeisterter Applaus]

Markus Kreul und Guido Schiefen spielten bei dem Schumann-Forum-Gesprächskonzert folgende Werke:

„Sängers Trost“ aus: *Lieder und Gesänge* op. 127 Nr. 1

„Widmung“ aus: *Myrthen* op. 25 Nr. 1

„Mondnacht“ aus: *Liederkreis* op. 39 Nr. 5

Romanze Nr. 1 aus: *Drei Romanzen* op. 94

„Vanitas Vanitatum“ aus: *Fünf Stücke im Volkston* op. 102 Nr. 1 [Mit Humor]
Adagio und Allegro op. 70

„Abendlied“ aus: *12 Klavierstücke für kleine und große Kinder* op. 85 Nr. 12.

DO YOU LIKE SCHUMANN?

Markus Kreul & Guido Schiefen in conversation with Bernhard Hartmann about Robert Schumann and their CD “Schumannia”

Schumann Forum Talk, held at the Schumann House in Bonn
on 23th November 2017*

H: A very good evening from me as well. Right, it has already been mentioned that the two of you are from the region here. You [Mr Schiefen] were born in Hennef, to repeat this, but you, Mr Kreul, you are actually from Bonn, and is it really so that this regional attachment also makes you maintain or acquire a special closeness to those composers who are related to your region?

Sch: Well, I believe we somehow both grew up with the presence of these great people here ... [...] Beethoven, Schumann, Max Bruch also. That is, all those who have been around in our region. Well, at least at the beginning of my “cellist” work, these have always played a role. And, of course, as long as I lived here, this was perfectly natural and I did not think about it that much. But now that I have lived in Switzerland for almost ten years, I tend to think about this from time to time and then I am happy to be able to tell my students that I am from a region where these people were actually around. [...] And then I am, of course, particularly proud of this.

H: And your father even had a direct relationship with Bonn. He was head of the music school here for many years ...

* Slightly abridged transcript of the interview which is available online: <https://www.youtube.com/watch?v=XPkOpp1kwRc&feature=youtu.be>. The text transmission was taken care of by Eve Nipper, Pergamon, and the copy-editing by Ingrid Bodsch. Particulars put in [] were added by Ingrid Bodsch subsequently. [...] designates an omission in the text. ... designate significant „breaks“ during the interview. (I.B.) The Schumann Forum Talk was translated from German into English by Thomas Henninger.

Sch: In fact, he was a district manager and had an office here at the town hall in Bonn-Poppelsdorf. But when this was opened at the time, I believe in the 1980s, as far as I remember. He retired in 1994. But he had been at the Bonn music school, I believe, for more than 25 years. And I also grew up with that, have always been here, even here in this building. Again and again at that time, to borrow books ...

H: ... and sheet music I guess ...

G: ... but no longer after that time and today, now 25 years later, for the first time again.

H: So, this is very good. And Mr Kreul, you have also gone in and out of here, probably when you grew up in Bonn.

K: Absolutely. The way a child gets accustomed to the idea of these two great sons of the town, so to speak, namely Schumann and Beethoven, I find this quite remarkable. I always had to look up at Beethoven on Münster Square, and for Schumann, you could basically go and see him at home. Even if this place was perhaps not the most beautiful one for him, there was still some kind of meeting and getting close, especially for a child which would perhaps not think about it so deeply yet. I just refer to myself now. [Markus Kreul smiling]. So, this was a special feeling that came up here, something familiar, and this felt great.

H: [...] Have there been any such events in your life which, let me put it this way, were closely connected with Schumann?

K: Well, I was 12 or 13 years old when I came here for the first time and also viewed these rooms together with my parents, and I had, in fact, always seen, in my imagination, myself playing pieces from the *Album for the Young* at that time, in these very rooms and with the view Schumann had; I actually knew he did not write them here but there was a reference to this person which I could build up. He was not just that titan, a composer deceased long ago whose pieces I was then playing, but he had simply become close to me as a person. And it was of great importance to me that here I had access to all those

media, to books and to sheet music. Here, I could ... at the time, downstairs, I do not know if this is still done today, but it was possible to have records played for you, which you could then listen to, and there I could listen to all those favourite pieces of mine of which I dreamt I would play them some day. [Everybody smiling]

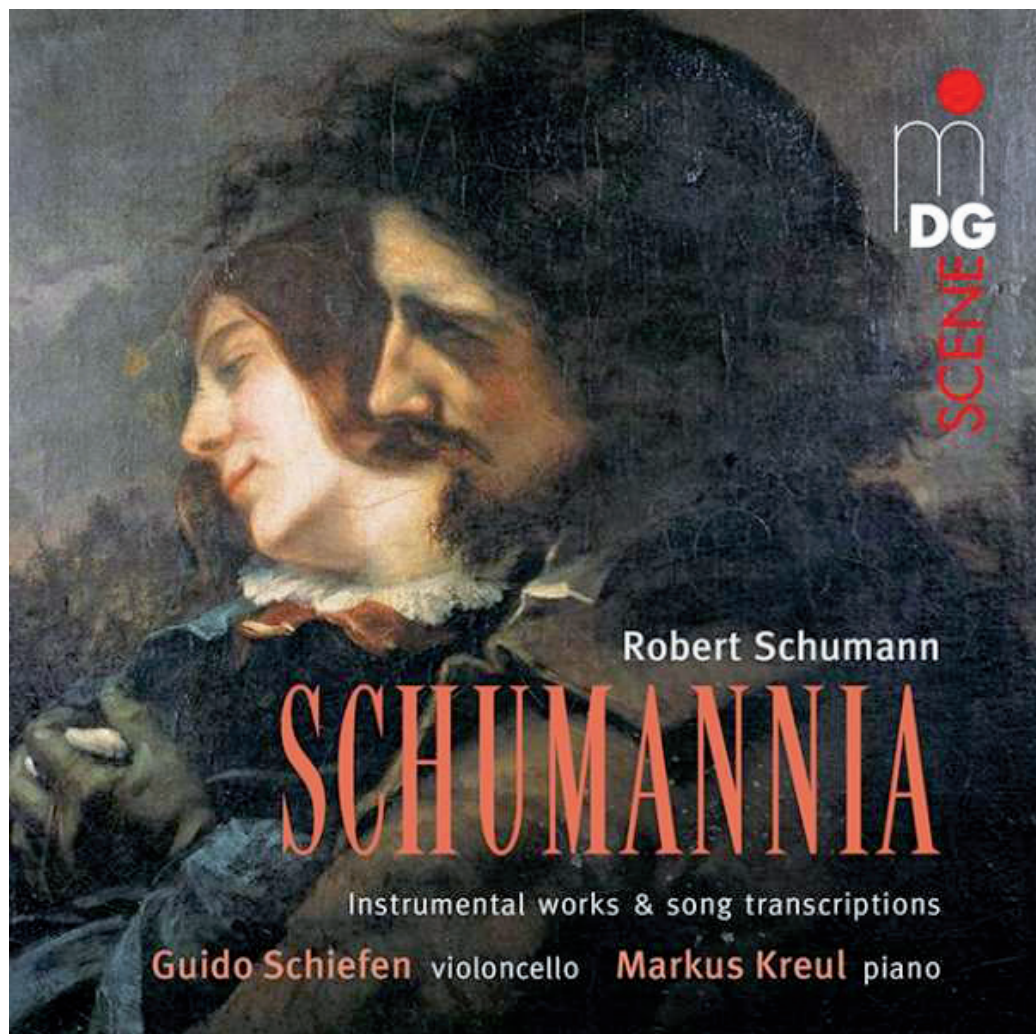
H: [...] Now, coming back to your CD. Actually, Schumann did not write very much for this combination, a duo combination of cello and piano, but you still managed to record a CD with pieces for this very combination only [...], and this CD was then even called “Schumannia”. So, how is this supposed to be pronounced, Schumannia or SchumannIa ...?

K: SchumannIa ...well, this [...] is basically a combination of Schumann and mania. Mania in the sense of madness and frenzy, where we think of the romanticists’ will to express, of storm and stress, but also of their ability to look inward and to reveal to us a world that is hidden in there. But mania also means anger, an anger the way it raged in Dresden in 1848, during the revolution from which Schumann fled, and all pieces on this CD, except for the songs, were created at that time.

H: So, would you say these pieces are an expression of flight or are they ...

K: That is a good question. Right, he fled to the countryside because, I guess, he could not stand these aggressions. Although he actually endorsed the ideas of this revolution. He even said, when he wrote to Ferdinand Hiller, something like ... I thought ... well, he basically withdrew to find a kind of counterbalance to the terrible things that irrupted from the outside in his creations. I think he faced this almost belligerent aggression with creations. I recently heard something very interesting at Echo Classics when the wonderful Joyce DiDonato said that [...] the opposite of war was not peace but creation and this is exactly what Schumann did at that time.

H: [...] But before we start talking now about the songs, I suggest you just present three songs of your CD and then we can talk about this particular genre after that.



Released 2016. A review by Gerd Nauhaus was published in *Schumann Journal* 6/2017, pages 263 et seq.

K: It will be my pleasure ... [Markus Kreul turning to the piano]

H: So, we will be listening to “Singer’s comfort” (“Sängers Trost” “Dedication” (“Widmung”) and “Moonlit Night” (“Mondnacht”).

[Markus Kreul and Guido Schiefen starting to play, audience applauding, Markus Kreul and Guido Schiefen getting up and bowing, sitting again]

H: Many thanks for these three beautiful songs. These are then, so to speak, songs without words but this does not mean the words would not matter to you or be considered unimportant [...]. You also had them printed in the booklet, in the booklet of the CD. So, how and in what way do the words play a role at all if you play the music on the cello?

Sch: Just as for singers. Every singer should deal with the content but not only the content, he should also find out the right colour, intensity and articulation, as all of this plays a role. This concerns each syllable, each consonant and each vowel. I try to consider in my interpretation everything a singer should be aware of. So, I learnt the texts, learnt them by heart as a good boy and when I play this now, the texts are definitely inside me. So I really try to adjust the mood, the sound and the colour to these texts. And it is really appealing to an instrumentalist to do exactly that because this, let us say, this additional information has a significant influence on interpretation, which is otherwise missing to us. [...] And this is indeed very appealing for a change. This is why I would like to play many more songs in my life ... by Schumann. [Everybody smiling]. Because this is simply a wonderful interpretive exercise which I can only recommend to everybody.

H: For that purpose, do you actually also work [...] together with singers ...?

Sch: No, not yet. [...] There are some I would perhaps not like to work with ... [Everybody laughing]

H: Right, Mr Kreul, it is actually your daily bread to work together with singers [...] when teaching song interpretation in Augsburg. How, what difference does it make when you sit at the piano and take on the accompaniment, if the melody part is played by an instrumentalist, as in this case by a cellist, Mr Schiefen, or the songs are interpreted by a singer. Does this matter to you at the piano at all?

K: Well, it does. Of course, in song accompaniment, the sound frame is slightly smaller. By this I mean not the colours within this frame, which should actually be maximal, but the sound frame in song accompaniment is smaller than in chamber music, generally speaking. The wonderful thing with the cello is, of course, that I can produce a bit more sound, so to speak. [Everybody smiling]. What is also interesting here, in this work without words, is that, with the song, we also come closer to the scholar. Because, what happens when poetry meets music? Is this an illustration, is it an extension of the poem, or an interpretation? I rather believe something really new is being created there and that, if we basically listen to the word at the same time as to the music, we basically cannot always rely on finding the word in the music right away. Arnold Schönberg once said it was very important to find those items in the song which, at first sight, do not fit together, where music and text do not fit because they meet at a higher level. This is why I find it so important to at least once listen to the art song without the text, so to speak, simply as a version, in order to even better understand what is actually being created in this symbiosis of text and music. But we are aware that this is just one version.

H: What happens, for instance, in the case of “Moonlit Night”? Could you describe a bit what you felt there, in this particular instance?

K: Ah, I find it absolutely fantastic to play this with Mr Schiefen because there he does not need to breathe so much ... [everybody laughing] ... and this is a very important subject in “Moonlit Night”.

Sch: I breathe quite a lot.

K: Oh yes, of course. [laughing]

Sch: I hope people do not hear that too much.

K: No, but obviously the singer is very much determined by his breathing. This is not a disadvantage, it is something which makes the voice so interesting. But in this case there is something really special again because the phrases can also be made longer, can be interpreted in a different way, and this, of course, is very special. [...]

Sch: The fact is indeed that when you talk to even outstanding singers, they will always say they envy us strings for the bows, interestingly enough. Whereas we envy the singers for not having to do bow changes ... [everybody laughing] ... and so do not have this problem. Because this is basically what always cuts up the phrases. On the other hand, we can, of course, hold on more intensely, and this is exactly what he wanted to say before. [Guido Schiefen pointing at Markus Kreul]. But in this way everyone has got something good and something less good from nature. This is how it is. [Everybody smiling]

H: While, in terms of concept, it is exactly the cello where people readily talk about a singing tone ... [Guido Schiefen nodding approvingly] ... and this is exactly what we have just heard here, it is really so. It is actually closer to the human voice than any other instrument, is that correct?

Sch: Right, but a friend of mine, a very good clarinetist, just recently told me his highly esteemed teacher would always say that the clarinet was the noble instrument. Well, in this case, this was also in relation to the Fantasy Pieces. I had presented our CD to my colleague and he liked it very much and also assessed it very positively. But then he wrote back saying his teacher would always point out that the clarinet was this instrument. So, there you are ... [Guido Schiefen smiling, shrugging his shoulders, audience laughing]. And the bottom line is what this colleague and friend of mine then wrote back to me via e-mail and which I found so wonderful, namely that the idea of the inward cantabile was the most crucial point. At the moment when you decide which instrument to choose. I mean, when we were doing a recording at the WDR, the West German Broadcasting Corporation,

yesterday, the “Pieces in Folk Style” (*Fünf Stücke im Volkston*), the first piece you are about to hear now and which is for cello originally, I coincidentally also heard that in an arrangement for clarinet and orchestra. With Martin Fröst, I believe ... [...] He just did a brand new recording of that with the Royal Swedish Symphony Orchestra. There I thought, right, why actually not. It was wonderful! Well, this is really, I mean from the point of view of a populist, if it is approached with the right mindset, then why not, right? That is the point.

H: So, there are ... those very genre pieces, they are probably also more suited to be played [...] with various instruments than, shall we say, a sonata, for instance ... To transfer Schumann’s violin sonatas would, of course, be quite a bit more difficult.

K: But this is exactly what we are thinking about ... [smiling]

Sch: This is what we are planning to do ... [everybody laughing]. I [...] actually arranged the “Kreutzer Sonata” and published it with Schott many years ago. So, this is why I would venture to do the same with the Sonata in A minor, which I like in particular because my father would play it with the great Hungarian violin virtuoso Dénes Zsigmondy when I was a little child. This was, to be honest, my very first encounter with Schumann in my life, when I came across the violin sonata and Zsigmondy and he was really a fantastic violinist. And so, as a five-year-old child, I would lie under the grand piano at home and listen with rapture, and really did not want to leave. [Everybody smiling]. Yes, this always amazed people. And this impression actually never left me, which is why I would be really interested in trying this sonata. Whether this will work out all right in the end remains to be seen. But I do think I have an instinct for this, whether it will be all right or not. There are pieces which I would never touch, but especially in the case of this sonata ...

H: Which piece, for instance? What would you ... [...]

Sch: Right, I know there are now colleagues who play, for instance, Brahms’s third violin sonata on the cello. To put this very clearly, I do

not like that. I cannot really explain this but my gut feeling is this is not a good idea. So, please do not ask me now why this would be so, but, somehow, if you want to tackle something like that, you have to immediately [...], there has to be something inside you to tell you, yes, you can do it, it will be all right.

H: I understand, yes ...

Sch: For instance, in the case of the “Kreutzer Sonata”, that feeling in me was very strong and this is why I really followed through with it to the very end, even recorded it and all that and played it and also got criticism for it but I just shook that off easily because it did not convince me. [Everybody laughing]

H: All right, good. But what the [...] instrumental pieces that are gathered on this CD which you released some time ago have in common is that they all have to do with language or text, even if it is only slightly hinted at, such as in the romances. A romance is basically something like a narration, originally a narration in verses, so there is definitely this narrative element. [...] So, there is this narrative element and one could almost say a romance is something like a narration without words, whereas songs are songs without words. Would you [...] agree with that description?

K: I even like this very much. It is also interesting that Schumann wrote only duos in that year 1848, well 1848/49. That is, the smallest combination in chamber music which is ideal, so to speak, for intimate dialogues and the [...] “Three Romances” [op. 94] are definitely very personal and intimate music ...

H: Right ... Originally, Schumann wrote them precisely for oboe and piano and, of course, there is a huge difference between oboe and cello ... [everybody laughing] ... you have to agree with that. All right, but they were then also published for other instruments from a very early stage. The publisher would then accept this ... or [...] request Schumann to accept, so that he could publish them, for instance, for clarinet and piano also. But this is where Schumann vigorously

objected. He said if I had written them for the clarinet, they would sound differently. So, what would you tell Schumann if you had to admit before him you played them now on the cello?

Sch: Well, I would [...] definitely think that a composer like Schuman certainly had in mind a very clear sound, a certain type of sound, and the oboe tone is, of course, very slender, very subtle, very ... a bit nasal, very noble and not so voluminous and does not necessarily have a wide range. So, I would say, the melody line is very linear and very subtle and that means if I play this on the cello, then I have to try to come close to this sound. Then I am actually no longer allowed to play the cello, at least in my imagination. Then I have to separate myself from what we [...], that is [...], let us say, this is now a cliché when I say that the cello tone can also be exuberant and so on. Then I simply have to take a little distance from that. And this means, in my inner imagination, I am back to what I mentioned before, I have to take a certain stance and then it can work all right. This would perhaps even convince Mr Schumann.

H: Absolutely, right ...

K: I think it also has to do with that point in time. So, you already mentioned that letter which he wrote to the publisher, saying that he was against that clarinet version. But I think this was so because it happened directly after the process of creation. When there really was, as Mr Schiefen just said, this idea of the oboe sound and I am quite sure, as you already mentioned, that other instruments conveying this narration, which is the essence of this type of music, this narrating moment, would also have appealed to him later on. I think this simply happened in a very specific phase when he was still very close to this work.

H: Well, right ... So, this narrative element, what would you say, how would you describe what Schumann is narrating in this music?

K: Well, it seems to me that in the “Romances” there is a ... It is, of course, a very intimate dialogue where the two instruments embrace

each other very strongly. It is absolutely true chamber music. There is no accompanying or subordinate function of the piano at all. It is so lovingly interwoven and enmeshed that it comes really close to that name of romance.

Sch: I would say lovingly carried away.

H: Right, shall we listen to this now? [Guido Schiefen and Markus Kreul approving]. Good!

Guido Schiefen and Markus Kreul joining their instruments, playing.
Audience applauding]

H: I find the narrative element there was very well worked out and, yes, in other romances, it is always handled like this, although in a different way ..., while in Schumann, language always plays a very important role, even in those pieces where it is somehow ... where there are no clear and explicit literary titles. It is different ... or not different but [...] there is another emphasis in the “Pieces in Folk Style”. There again, there is somehow [...] a concept which basically suggests something that has to be observed, I guess, when interpreting. These are not folk melodies, he wrote, but “Pieces in folk style”, so where is the difference?

Sch: Well, when he went to the countryside, perhaps he was spontaneously looking for some popular element, some closeness to people, perhaps because he simply felt more rooted. Whatever you call this. But now, in relation to the first piece in folk style, there he still chose the beautiful title of “Vanitas vanitatum”, and, to explain this, what this is about, here we have got a beautiful note ... [pointing to his left] ... which we have prepared. Namely with a poem on which this lovely movement is based. [Picking up the note].

H: But the indication in the score is ...

Sch: ... “with humour”.

H: Exactly, “with humour”.

Sch: This is exactly what this is about. And now I will just read to you ... oh, the wrong note, just a second ... Well, the things happening in this poem are actually anything but humorous. [Reading:]

“[The glory of the earth must become smoke and ash; no rock, no ore must stay. Whatever delights us, whatever we deem eternal, will pass as a light dream. All those things which hearten us, what are they else but bad nullity? What is this life of man who always has to float around as a fantasy of time? The fame we are after, which we deem immortal, is only false delusion; as soon as the spirit has disappeared and this mouth turned pale, no one will ask what has been done to me].”^{*} [Putting down the note to his left]. So, not very humorous. But the indication in the score for this first piece in folk style is indeed ‘with humour’.

H: Right. So, how does this fit together, Mr Kreul?

K: This is rather [...], I think, some kind of gallows humour. So, an awareness of the transience of everything, even if it ... I am always very cautious when analysing someone's work and life but if we look at his situation at the time ... perhaps he had come to terms inside him, I mean with the positions which he could and would perhaps no longer be able to take up and perhaps he found some new identity in the countryside and [...] there is something bittersweet about it, I believe. Perhaps this was his attitude towards life at the time, I can only guess here, but I could well imagine that.

H: Right, so ... given his situation, including the political one, yes. And ... right, these pieces, they were originally composed for cello and piano, about one year before the cello concerto which today ranks among the great concertos in this combination. However, Schumann had composed other original works for cello and piano, but, unfortunately, these are lost. He composed another five romances which he still wanted to take to the publisher from here. But this, unfortunately, was then prevented by Clara Schumann and Brahms and they were ...

^{*}From the poem „Vanitatum vanitas“ („Die Herrlichkeit der Erden“) by Andreas Gryphius (1616-1664)

Sch: Just drop that subject ... [Everybody laughing]

K: But Mr Hartmann, you said this morning they were in Australia, did you not? [...] That these pieces are in Australia?

H: No, I did not ... [...] No, that was not me. [...] But perhaps they are in Australia, indeed ...

Sch: These are the kind of things we cellists do not like to hear.

H: [laughing] But this is the way these “Five Pieces in folk style” [*Fünf Stücke im Volkston* op. 102] are the chamber music for piano and cello which survived from Schumann, so to speak. And yes, this one, well, these five pieces, they were then, however, published in other combinations right away, such as for violin and piano. This basically happened simultaneously, [...] as far as I know, and so, how come it was those very duos that were considered suitable to be published for various combinations subsequently?

Sch: Well, I think the “Pieces in folk style” are hugely popular and I guess this is fairly banal. Everyone would like to play it, to put it bluntly. Wherever possible, people just play it or try it.

H: Right. Is this perhaps precisely due to the popular tone he hit there?

K: I think it is. I also think that, at that time, folk style, as it is called today, was really “in”. There are actually many composers of the romantic era who wrote pieces in folk style. This was simply very popular.

H: One could actually say that, at the time, this came into fashion after Schumann’s inspiration, so that other composers also started to deliver such genre pieces. Like Max Bruch, for instance, or Herzogenberg and [...], well, actually many others who would then refer to Schumann. Right, then I would say let us listen to this beautiful first piece. [Markus Kreul and Guido nodding approvingly, joining their instruments]. Right, the “Vanitas”-piece ... [Audience applauding].

H: Right, in folk style, this is, of course, also associated with a certain plainness and simplicity, but the pieces are actually still, especially at the beginning, not that far from virtuoso at all. So, this is actually no more folk music in the common sense, is it not? How would you describe this, so, what is there so popular in this folk style?

Sch: Well, the simplicity of the motifs, a certain catchiness ... [...] It actually reveals itself to the listener at once. I think one has to be very unimaginative and have too little access to music in order not to be touched by this. For me, this is the special point here. It is very little complex but not banal. This is indeed great art; this is the greatness of this music. That it still meets the highest demand in spite of everything.

K: I think Schumann managed to unite opposites like no other composer. So, for instance, simplicity and complexity, however absurd it sounds to arrange this in one work, and so, we get this apparent simplicity of melody. Still, if you really analyse this piece, you can reveal its incredible complexity where [...] a whole piece is sometimes created from actually the nucleus of a motif, which is then rotated, turned and mirrored and placed in different harmonic contexts which are all somehow related to each other. Well, and this not only at this level, there is also, for instance, pathos and inwardness which he also combined in such a wonderful way. Or clarity and mystery. Well, all these are things which form a very intimate connection in Schumann, and I can see that in these very pieces in folk style where there is, as we already mentioned, this catchy element together with something subliminally very very complex.

H: Right ... there we are. Interestingly enough, this is Opus 102 which Beethoven used for the same combination of instruments also. Are there actually any [...] Do you think this happened intentionally or ...?

Sch: To be honest, I have not thought about that yet ... [everybody laughing] because I do not think that much about figures.

H: Right, but that will come [...]

Sch: But this is an interesting question, indeed. Because this is at least conceivable in people. That they would pursue some intentions with ... that is right, this is probably so ... [everybody laughing]

H: Right. ... So, this evening, we will listen to yet another duo, originally written for *horn and piano*, namely “Adagio and Allegro” [*Adagio und Allegro* op. 70]. Could you perhaps make some comments on that? So, what is this ...

Sch: Well, I like this piece very much, in particular, because it simply unites or juxtaposes two very extreme poles in Schumann’s expressiveness. This divinely beautiful adagio which is so touching and where you would really like to stop playing after it has ended. Where you actually say: here is the end, it is not possible for anything more beautiful to follow, and then there is this jubilant horn motif in dashing A-flat major which you would actually not like to play at all at that very moment, but then you are suddenly carried away by it and there is such a big euphoria emerging from the music all of a sudden that you think: wow, this is really the way it had to be, because after this infinite sadness of the adagio where you think it really cannot carry on like this, there is then this incredible optimism in glaring contrast with it. This is indeed something very special to this composition and it makes it particularly appealing to me. [...] For me, from all of Schumann’s works, this piece has something like a very special place [...]

K: I also find this very “Adagio” has a very special tone. Something which is really unique in Schumann’s world of chamber music, this sound, this sound range that is detected there. This is truly precious. Moreover, I also like in this very piece Schumann’s German indications with ‘Slow and with deep expression’ and then ‘Fiery’ for the “Allegro”. These concepts cannot adequately be rendered in Italian ... but now they are very accurate. These words [...] linger on in us in a very special way and also inspire us.

H: [...] It is also amazing that Schumann composed these pieces rather quickly at the time.



The artists Markus Kreul & Guido Schiefen in conversation with Dr Bernhard Hartmann, photo: M. Böschemeyer



An impression of the audience before the commencement of the event, photo: M. Böschemeyer

K: Yes, exactly. He wrote each of these [...] works from that year or those two years [1848/1849] in very few days. So, I think there you can really feel very clearly the creative urge, that is, this will to express inside him. So, not only during that time when he [...] wrote in such a condensed manner but also in the intensity of this music. And one could even go as far as ... whether this subject of the “Allegro”, these fanfares, whether they perhaps even contain something hymn-like. He does this a lot, we know this from the “Carnival Jest” [*Faschingsschwank aus Wien* op. 26], there is the French hymn in ...

H: Right, the Marseillaise ...

K: Exactly. But this is only ... an association.

Sch: A hymn for the horn ...

K: A hymn on the horn ...

H: Right, on the horn. [Everybody laughing]. Well, I mean, it was also written at a time, as you have outlined a little bit already, the time of the May uprising in Dresden [1849] when Schumann basically fled and withdrew from public life.

K: Which was basically revolutionary as well. When he wrote this, [...] it was one of the first pieces [...] for valve horn which had just been manufactured. So, this was also some kind of instrumental revolution there, was it not?

H: This was also created close to the time of the “Concert Piece for Four Horns and Orchestra” [*Konzertstück F-Dur für vier Hörner und großes Orchester* op. 86].

Sch: One should also add that this transcription and also the transcription of the “Fantasy Pieces” for Clarinet [*Fantasiestücke für Klarinette und Klavier* op. 73] had been made by none other than Friedrich Grütz-macher, the 19th century cellist who, at the time, also advanced the cello substantially, at least in the then German school, to be precise. And that these versions are really ... well, absolutely present in concert life ...

H: Right.

Sch: ... and really exist on a par with the originals.

H: Indeed, it is not that they would all have been rearranged for the CD ... [...]

Sch: Not at all. And the outcome is that you do not even have to justify yourself for playing it at all. In this case, it is rather convenient. [laughing]

H: Right. Good, so, I would say, let us listen to these two pieces ...

[Markus Kreul and Guido Schiefen joining their instruments, playing, [audience applauding]

H: I think the question whether you like Schumann has been answered most satisfactorily ... [Everybody smiling]

Sch: Thank you.

H: ... by these fantastic musical contributions. Perhaps we should still mention that Schumann himself had enjoyed cello lessons in his early youth. So, he was a cellist himself and this is definitely ... [...]

Sch: Yes, you can even feel it. You can see it. Well, I am thinking of the way he handles the instrument. He is definitely one of the first great composers of the 19th century to have understood what this instrument was for, I believe. [Everybody smiling]. For us, it was clearly a stroke of luck. In spite of the two pieces that were originally for ... [...] One should not ignore the whole of his chamber music ...

H: Right, absolutely ... [...]

Sch: Also those wonderful moments in the piano quartet, in the trios and everywhere else ...

H: In the symphonies ...

Sch: There are so many wonderful moments everywhere. This should really be mentioned in this context.

H: Absolutely, in the symphonies, in the piano concerto ...[...] And, of course, he also wrote abundantly for the piano, so, we should not complain there.

Sch: This even no longer needs mentioning among pianists ...[laughing]

H: Right then, many thanks for your talk ...

K: You are welcome.

H: ... and for those fantastic musical contributions, and then I would like to wish you a lot of success, for the future as well, and, above all, I look forward to the violin sonata ... [everybody laughing]. [...] And if you could still wait for a moment, we will still play the “Evening song” [“Abendlied” from *12 Klavierstücke für kleine und große Kinder* op. 85 Nr. 12] [...] by Schumann. We would certainly mind letting you go without this wonderful little jewel [...] [Everybody smiling]

[Markus Kreul and Guido Schiefen joining their instruments, music, enthusiastic applause]

Playlist:

„Singer’s comfort“ [„Sängers Trost“] from: *Fünf Lieder und Gesänge*, Op. 127 No 1

„Dedication“ [„Widmung“] from: *Myrthen*, Op. 25 No 1

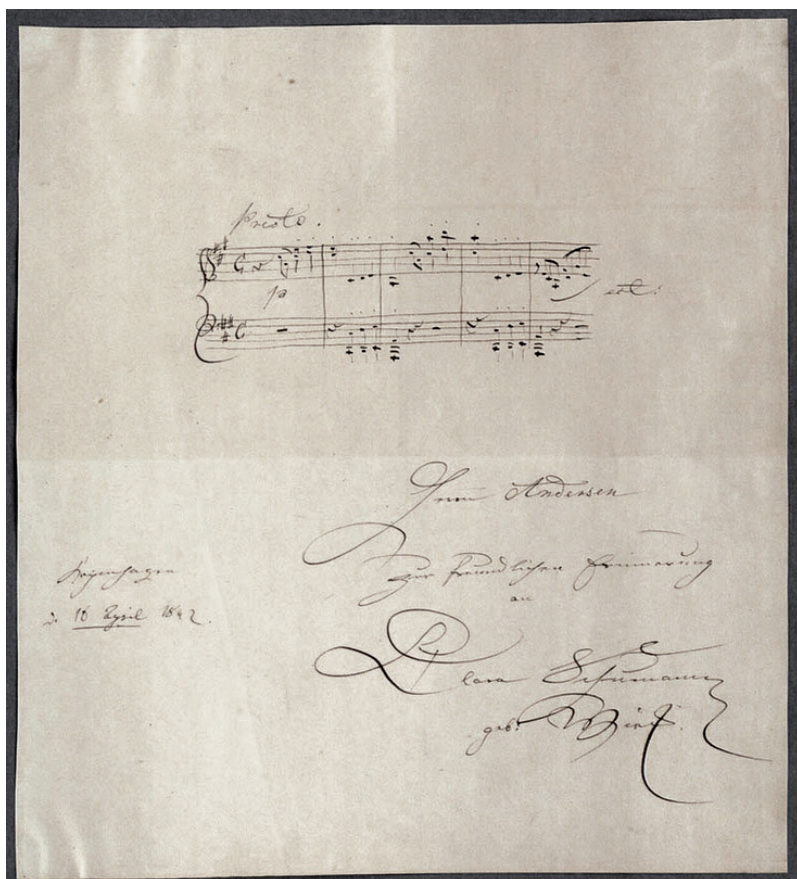
„Moonlit Night“ [„Mondnacht“] from: *Liederkreis*, Op. 39 No 5

Romance No. 1 [Romanze Nr. 1] from: *Drei Romanzen*, Op. 94

„Vanitas Vanitatum“ from: *Fünf Stücke im Volkston*, Op. 102 No 1 [„Mit Humor“]

„Adagio and Allegro“ [*Adagio und Allegro*], Op. 70

„Evening Song“ [„Abendlied“] from: *12 Klavierstücke für kleine und große Kinder*, Op. 85 No 12.



Dieses „Herrn Andersen zur freundlichen Erinnerung“ dedizierte Widmungsblatt, datiert 16. April 1842, mit dem Notenzitat, das den Beginn der von Clara Schumann gern und auch in Kopenhagen gespielten A-Dur Sonate von Domenico Scarlatti wiedergibt (vgl. S. 118), schenkte Clara Schumann zwei Tage vor Ihrer Abreise aus Kopenhagen Hans Christian Andersen. Es ist Teil des Andersen-Albums. Vgl. http://www2.kb.dk/elib/noder/hcamusik/clara_schumann_album.htm, © Det Kongelige Bibliotek 2004.

Am 18. April 1842, ihrem Abfahrtstag, erhielt Clara Schumann ein Widmungsblatt von Andersen geschenkt, wo er ihre Interpretation des Listzschen „Erlkönigs“ rühmt und sich ihrer ständigen Erinnerung als einer ihrer „aufrichtigsten Bewunderer und aufrichtigsten Freunde“ empfiehlt. Vgl. Wolfgang Seibold: *Familie, Freunde, Zeitgenossen. Die Widmungsträger der Schumannschen Werke* (= *Schumann-Studien*, Sonderband 5), 2008, S. 31.

CLARA SCHUMANN IN KOPENHAGEN*

Gerd Nauhaus

Unter den Reisen Robert und Clara Schumanns, seien sie nun musikalischen oder rein touristischen Zwecken gewidmet, findet gewöhnlich die nach der dänischen Hauptstadt Kopenhagen im Frühjahr 1842 am wenigsten Beachtung. Auch in unserem Reisebegleiter Unterwegs mit Schumann aus dem Jubiläumsjahr 2010¹ blieb sie unerwähnt – warum wohl? Aus dem einfachen Grunde, weil Clara Schumann sie allein, ohne die Begleitung ihres Mannes unternahm. Das erscheint mir ungerecht, schon allein deshalb, weil diese Reise ganz besonders reich dokumentiert ist: Zum einen existiert ein ausführlicher Bericht Claras im 2. Ehetagebuch². Er wird ergänzt zum anderen durch den umfangreichen Briefwechsel der beiden Ehepartner während der Reisezeit. Es ist der ausführlichste briefliche Austausch zwischen Robert und Clara Schumann während der gesamten Ehejahre und umfasst alles in allem nicht weniger als 29 meist mehrseitige Briefe, die im vierten und stärksten Band der neuen Schumann-Briefedition – natürlich vermehrt durch aufschlussreiche Kommentare – 116 Seiten beanspruchen.³ Die Lektüre ist ein großes Vergnügen, das ich nur jedermann empfehlen kann. Zur weiteren Ergänzung könnten die

* Der Aufsatz ist die erweiterte Fassung des am 8. Juni 2017 im Rahmen des Zwickauer Schumannfestes gehaltenen Vortrags. Das Schumannfest 2017 stand unter dem Motto »Nord oder Süd« (Titel von Schumanns Chorsatz op. 59 Nr.1, nach Karl Lappe). Zum mündlichen Vortrag erklangen Musikbeispiele einiger von Clara Schumann vorgetragener Stücke. Auf Anmerkungen wurde weitgehend verzichtet. – Ergänzend sei hingewiesen auf: Ute Bär, *Clara Schumanns Konzertauftritte im Ostseeraum*, in: *Schumann-Studien* 6, hg. von Gerd Nauhaus, Sinzig o.J. (1997), S. 119–146, hier: S. 127–129 und 138.

¹ *Unterwegs mit Schumann*. Ein Reisebegleiter für Musikfreunde, hg. von Ingrid Bodsch, Bonn 2009/10

² Robert und Clara Schumann, *Ehetagebücher* 1840–1844, hg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Bonn etc. 2007, S. 118–131.

³ *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann*, Bd. IV: Februar 1840–Juni 1856, hg. von Thomas Synofzik, Anja Mühlenweg und Sophia Zeil, Köln 2015 = *Schumann Briefedition*, Serie I, Bd. 7, Nr. 508, S. 442 bis Nr. 537, S. 558.

zahlreichen Presseberichte über Claras insgesamt sechs Konzertauftritte in Kopenhagen dienen, wären wir nur der dänischen Sprache mächtig! Immerhin sind die Zeitungsberichte von 1842 im Schumannhaus archiviert, und ich habe mir mit Hilfe eines dänischen Freundes einen Einblick verschaffen können. Zitate erspare ich mir aus Zeit- und Raumgründen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass man über Clara Schumanns Dänemark-Reise(n) und Aufenthalt(e) in Kopenhagen durchaus ein Buch verfassen könnte, wie es über die gemeinsame Russland-Reise von 1844 des Ehepaars ja schon existiert.⁴

Wie kam es nun überhaupt zu dieser Reise? Neben der ins Baltikum und nach St. Petersburg ist sie nahezu die einzige in „nördliche Gefilde“, sieht man vom zweiten Aufenthalt Clara Schumanns in Kopenhagen in Roberts Todesjahr 1856 – von dem noch zu reden sein wird – und ihrer zweiten Russland-Reise 1864 ab. Das Reisen auf musikalischen Pfaden war Clara Schumann ja von Jugend auf durch den Vater Friedrich Wieck anerzogen worden. Die erste Paris-Reise hatte sie bereits mit zwölf Jahren angetreten. Im Hintergrund stand neben dem künstlerischen Zweck stets das Geldverdienen – auch dies hatte Wieck der Tochter zur Pflicht und Gewohnheit gemacht. So wundert es uns nicht, dass sie kurz vor ihrer Rückkehr aus Dänemark mit einigem Stolz an Schumann schreibt, sie habe ihm auch eine gehörige Geldsumme vorzuweisen. Ihn ließ das freilich mehr oder weniger kalt neben der Aussicht aufs Wiedersehen nach sieben langen Wochen der Trennung. Zu verachten war freilich der Zuverdienst nicht, obwohl Schumann kurz zuvor Kassensturz gemacht und ihrer beider finanzielle Lage durchaus zufriedenstellend gefunden hatte.

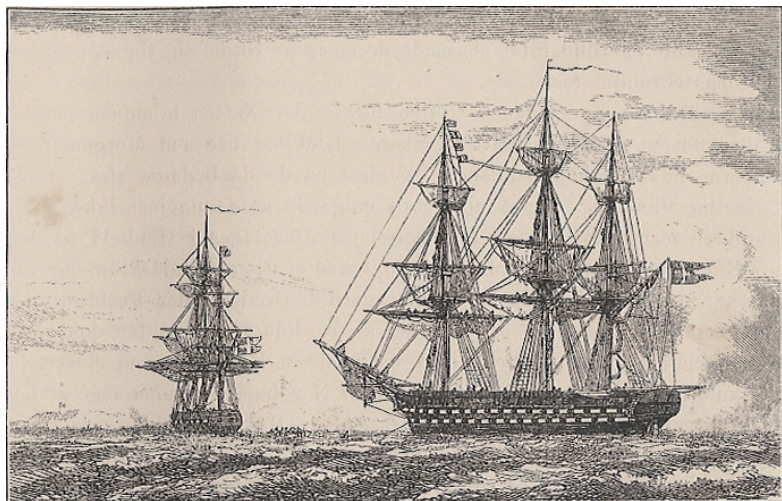
In den Unterhaltungen der Eheleute hatte fast seit ihrem Hochzeitstag im September 1840 die Möglichkeit des gemeinsamen Reisens eine gewisse Rolle gespielt. Im Gespräch war dabei auch Russland als lohnendes Reiseziel, doch hatte sich bereits 1841 die Nachricht verbreitet, dass Franz Liszt dorthin reisen würde. Der zog denn auch im

⁴ *Die Russlandreise Clara und Robert Schumanns* (1844), hg. von Olga Lossewa unter Mitarbeit von Bernhard R. Appel = *Schumann Forschungen* Bd. 8, Mainz etc. 2004.

Folgejahr dort seine Kreise und heimste riesige Erfolge ein. Mit ihm zu konkurrieren verbot sich von selbst, denn dabei hätte Clara unweigerlich den Kürzeren gezogen. So kam man zunächst auf eine Reise nach Norddeutschland. Da war zumindest Clara Schumann schon in jungen Jahren gewesen, und sie und Robert wussten verschiedene Bekannte – Verleger und Musikkollegen – dort. Am 18. Februar 1842 reiste man über Magdeburg nach Bremen, von dort auf einen Abstecher nach Oldenburg, und schließlich per Schiff nach Hamburg. An allen drei Orten konzertierte Clara Schumann. In Bremen und Hamburg wurde überdies Schumanns „Frühlingssinfonie“ aufgeführt und erzielte einigen Erfolg. Erfolgreicher noch wird freilich in Claras Programmen ein kleines Kabinettstück des Schumann-Freundes Adolf Henselt: die Etüde „Wenn ich ein Vöglein wär“ (*Si j'étais oiseau*, op. 2 Nr. 6). In der Beziehung zwischen Clara und Robert hatte sie schon seit dem „Verlobungskonzert“ von 1837 eine Schlüsselrolle gespielt.

Während der Reise tauchte wie aus dem Nichts ein völlig neuer und abenteuerlicher Plan auf, der danach im Briefwechsel noch mehrfach eine Rolle spielte: für zwei ganze Jahre nach Amerika zu gehen und sich damit sozusagen für das weitere Leben finanziell zu sanieren – unter Hinterlassung des derzeit noch nicht halbjährigen Töchterchens Marie, geboren am 1. September 1841. Als näherliegendes Ziel wurde dann aber Kopenhagen ins Auge gefasst und schweren Herzens die Trennung der Eheleute in Hamburg beschlossen. Sie wurde am 10. März vollzogen und sollte die erste, einzige und letzte während ihrer Ehejahre bis zu Roberts Aufenthalt in Eendenich bleiben.

Was nun folgte, war eine unvorhersehbare Pechsträhne, die zugleich eine arge Konfusion im Briefwechsel der getrennten Eheleute verursachte. Darüber wollten die Klagen der beiden zunächst nicht verstummen. Clara Schumann reiste mit ihrer jungen Begeiterin Marie Garlichs nach Kiel, um mit dem Dampfschiff Kopenhagen zu erreichen. Ein schon vereinbartes Kieler Konzert musste sie wegen Krankheit absagen und die Unkosten tragen. Das Schiff konnte wegen schlechten Wetters nicht auslaufen. Sie wich aus nach Lübeck in der Hoffnung, wenigstens dort konzertieren zu können. Das erwies sich als unmöglich: Der mecklenburgische Großherzog Paul Friedrich war nach nur fünfjähriger Regierungszeit 42-jährig in Schwerin



Das dänische Linienschiff „Christian VIII.“, das Clara Schumann von Hamburg nach Kopenhagen brachte, wo sie nach einer Nachtfahrt am 20. März 1842, empfangen von strahlendem Wetter um die Mittagszeit eingetroffen ist.

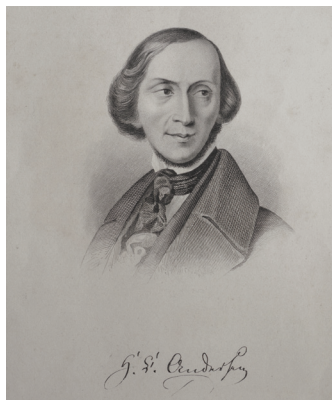
gestorben, und seine italienische Operntruppe hatte sich wegen der Hoftrauer nach Lübeck verzogen. Dort stürmte alle Welt in ihre Vorstellungen, und ein Konzert war unmöglich unterzubringen. So ging Clara noch einmal zurück nach Hamburg. Aber auch dort ließ sich kein Konzert arrangieren, da Ostern vor der Tür stand und niemand Interesse für Musik hatte. Nun ging es also mit neuntägiger Verspätung doch auf die See, mit dem offenbar neuen (1841 erbaut, 1849 nach Beschuss explodiert) und schönen Linienschiff „Christian VIII.“ (vgl. Abbildung oben auf dieser Seite), benannt nach dem seit 1839 regierenden dänischen König. Es war eine Nachtfahrt, die bei strahlendem Wetter am Mittag des 20. März in Kopenhagen endete.

Von da an verzogen sich – bildlich gesprochen – alle Wolken, und Clara Schumann erlebte eitel Sonnenschein, mochte sie auch mehr als einmal über die Trennung von Mann und Kind klagen. Der Briefwechsel normalisierte sich, und auch Roberts Verzweiflungsrufe verstummten allmählich. Er hatte zunächst sich selbst den Vorwurf gemacht, Clara „von sich gelassen“ und damit den „dümmsten Streich seines Lebens“ begangen zu haben, hatte dann die geliebte



Johan Ludvig Heiberg (1791-1860) und seine Frau, die gefeierte Schauspielerin Johanne Luise (1812-1890) in zeitgenössischen Porträts (SMB).

Frau beschworen, Kopenhagen fallen zu lassen und schleunigst nach Leipzig zurückzukehren! Das war nun bald vergessen, und Clara – wir müssen bedenken, dass wir es mit einer 22-jährigen jungen und spannkraftigen Frau zu tun haben – begann die Zeit in der Fremde zu genießen. Dazu trug die liebevolle und sorgsame Aufnahme durch mehrere Kopenhagener Bekannte bei, die bald zu Freunden wurden: Besonders der Verleger Peter Wilhelm Olsen wurde ihr väterlicher Beschützer, der sämtliche Konzertangelegenheiten für sie arrangierte. Die großbürgerliche Familie Tutein nahm sie herzlich auf, ebenso das Musikerehepaar Hartmann und das Künstlerpaar Heiberg (er Theaterdichter, sie gefeierte Schauspielerin, vgl. Abbildungen auf dieser Seite). Schließlich begegnete sie dem schon betagten Komponisten und Organisten Christoph Ernst Friedrich Weyse. Er war offenbar ein seltsamer Kauz, der sich trotz hoher Ehrungen stets in der Gunst des Publikums zurückgesetzt wähnte, aber von musikalischen Kollegen außer Joseph Haydn niemanden gelten ließ. Wie ein Kobold spielt auch der in seinem Heimatland Dänemark noch kaum anerkannte Dichter Hans Christian Andersen (vgl. Abbildung auf S. 116) eine Rolle. Clara Schumann nannte ihn „sehr hässlich, furchtbar eitel und egoistisch“ und befürchtete, dass er obendrein heftig in sie verliebt sei.



Hans Christian Andersen (1805-1875), anonymen Stahlstich, um 1850 (SMB)

Er zeigte sich aber andererseits höchst geschmeichelt, da ihm Robert Schumann seine *Fünf Lieder* op. 40 widmete, die gerade in der Herstellung im dänischen Verlag Lose & Olsen waren. Clara meinte aber am Ende, Andersens Tugenden überwogen seine Schwächen.

Die Damen Tutein und Hartmann, die Clara Schumann als ihre wärmsten Verehrerinnen empfand, suchten sich gegenseitig an Aufmerksamkeiten für sie zu überbieten: Peppina Tutein, gebürtig aus Mailand und Tochter des Opernkapellmeisters Siboni, war eine talentvolle Pianistin, die Clara durch die Aufforderung zur Mitwirkung in einem ihrer Konzerte auszeichnete. Ihrer musikalischen Geschmacksbildung misstraute sie aber eher, musste sie doch feststellen, dass Madame Tutein für die gerade in Kopenhagen gastierende italienische Operntruppe schwärmte, deren Produktionen in Claras Augen erbärmlich schlecht waren. Darüber kam es fast zum Streit, bis Clara nach dem Motto „die Klügere gibt nach“ verfuhr. Leichter zu nehmen war offenbar Amalie Hartmann, deren Mann Peter Emilius zum bekanntesten dänischen Komponisten neben seinem Schwiegersohn Niels Wilhelm Gade (1817-1890, vgl. Abbildung auf S. 117) werden sollte – beide übrigens Schüler des alten Weyse. Gade selbst schien offenbar keine besondere Rolle im Kopenhagener Umgang Clara Schumanns zu spielen. Er sollte später in Leipzig einer der wenigen Duzfreunde Robert Schumanns und schließlich kurzzeitiger Nachfolger Mendelssohns als Gewandhauskapellmeister werden. Danach kehrte er ins dänische Musikleben zurück.

Wie steht es nun mit Clara Schumanns musikalischen Aktivitäten in Kopenhagen? Von ihrer professionellen Tournee- und Programmplanung zeugt es, dass sie bereits in Hamburg und Bremen einen wichtigen Teil des Repertoires mit- und ausführte: als orchesterbegleitetes Werk das von ihr besonders geliebte Konzertstück f-Moll von

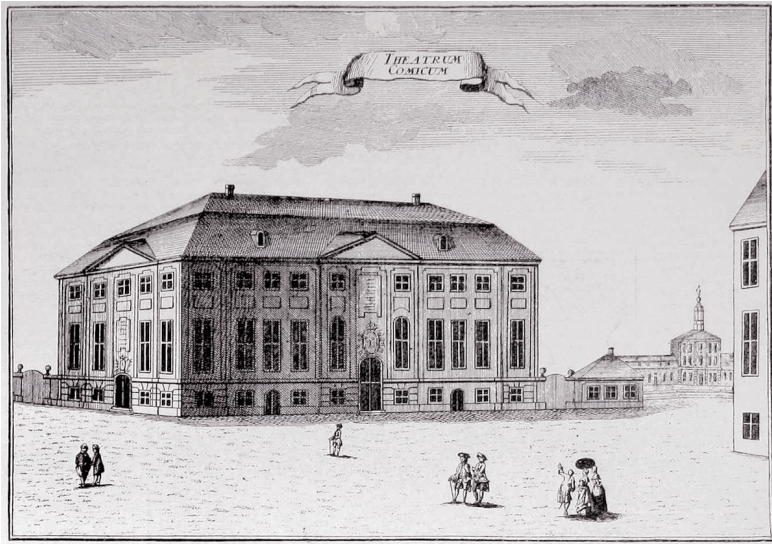
Weber, darüber hinaus eine Reihe kleinerer Klavierstücke von Scarlatti, Chopin, Henselt und Mendelssohn sowie gewichtigere Virtuosenwerke wie Opernfantasien und Paraphrasen von Liszt, ebenfalls Henselt und Sigismund Thalberg, die sie sehr gezielt und überlegt einzusetzen wusste. Immerhin brachte sie es auf insgesamt sechs Konzertauftritte unterschiedlichen Charakters, die sämtlich in ihrer Programmsammlung dokumentiert sind.⁵ Zunächst aber bewährte sich für Clara die alte, ihr vom Vater eingepfote Taktik, sich durch Spiel in privaten Gesellschaftskreisen bekannt zu machen. Bei diesen Gelegenheiten spielte sie auch Stücke Schumanns, die sie im öffentlichen Konzert weitgehend aussparte mit der Begründung an ihren Mann, das Publikum sei für so „ernste“ Musik noch nicht reif. Einen anderen Hinderungsgrund führte sie an, als kurzfristig eine Aufführung der „Frühlingsinfonie“ erwogen wurde: die Orchestermusiker seien zu sehr „Handwerker“, um diesem neuen Werk gerecht zu werden, und es fehle zudem an einem tüchtigen Dirigenten. Bei ihren drei eigenen Konzerten bediente sie sich, nicht zuletzt aus Kostengründen, nur einmal des Orchesters, der Königlichen Kapelle.



Nils W. Gade (1817-1890), Lithographie von Johann Georg Weinhold, 1845

Das geschah am 3. April 1842 in einem umfangreichen Programm, das u.a. Beethovens *Fidelio*-Ouvertüre und eine neue Ouvertüre von Gade zu einem Schauspiel des Nationaldichters Adam Öhlenschläger, verschiedene Gesangsvorträge sowie zwei größere Soloauftritte Claras enthielt. Bei diesen spielte sie neben der Fantasie über Themen aus Rossinis „Moses in Ägypten“ von Thalberg zwei ihrer absoluten

⁵ Robert-Schumann-Haus Zwickau, Programmsammlung Clara Schumann, Nrn. 420–425.



Das alte Königliche Theater in Kopenhagen am Kongens Nytorv, 1748-1874

Glanzstücke: die beliebte Henselt-Etüde „Wenn ich ein Vöglein wär“ und die Presto-Sonate A-Dur von Domenico Scarlatti (K 113). Diese Sonate war lange Zeit das einzige Stück Scarlattis in Claras Repertoire, dem sich erst Jahre später weitere zugesellten. Sie machte in Kopenhagen damit derartiges Furore, dass sie sie im nächsten Konzert wiederholen musste. Bald erschien sogar im Verlag Lose & Olsen eine Einzelausgabe davon mit dem Zusatz „executée par Madame Clara Schumann“, die allerdings – wie Thomas Synofzik nachgewiesen hat – komplett von einer französischen Ausgabe abgekupfert war.⁶

Zwei Beobachtungen machte Clara Schumann im Zusammenhang mit ihrem ersten Konzert: zunächst die, dass das Publikum sie schweigend empfing, um nach ihren Vorträgen in umso größeren Jubel aus-

⁶ Thomas Synofzik, *Domenico Scarlatti – Clara Schumann – Johannes Brahms. Neues zu einer Dreiecksbeziehung*, in: *Brahms Studien* 17, hg. von Beatrix Borchard und Kerstin Schüssler-Bach, Tutzing 2014, S. 11–27, hier: S. 12.

zubereiten, und ferner die, dass zwar die Hofgesellschaft, nicht aber das Königspaar das Konzert besuchte. Das wurde ihr damit erklärt, dass ein Künstler zunächst „bei Hofe“ auftreten müsse, worauf die hohen Herrschaften dann auch seine Produktionen besuchen würden. Genauso bewahrheitete es sich. Die drei ersten Konzerte Claras folgten einander sozusagen Schlag auf Schlag. So trat sie bereits am 5. April im Hofkonzert auf, das ebenfalls im Königlichen Theater (vgl. Abbildung auf S. 118) und mit Orchester stattfand. Es enthielt eine Ouvertüre von Romberg und zahlreiche Gesangsstücke. Clara wiederholte ihr Zugstück von Scarlatti und Thalbergs „Moses“-Fantasie, fügte nun aber noch Henselts Variationen über Donizettis „Elisir d’amore“ und die Liszt’sche Transkription von Schuberts „Ave Maria“ hinzu. Völlig anders das Programm des schon am nächsten Tag stattfindenden Konzerts des Kopenhagener Musikvereins: Mit einer Jubiläumskantate von Hartmann und Mendelssohns „Lobgesang“-Sinfonie wurde es zu einer besonderen Huldigung für den ehrwürdigen Ernst Friedrich Weyse (er starb noch im selben Jahr). Clara Schumann spielte hierin die „Schwarze-Tasten-Etüde“ (Ges-Dur, op. 10 Nr. 5) von Chopin sowie Mittelsatz und Finale aus Beethovens „Appassionata“.

Nun trat eine mehrtägige Ruhepause für die Pianistin ein. Schumann gegenüber klagte, sie, dass sie fast die ganze Zeit in Kopenhagen unter Entzündung der Finger gelitten (und doch alle Anforderungen erfüllt) habe. Die Schmerzen führte sie auf einen Wechsel des Instruments zurück: Hatte sie anfangs auf den leichtgängigen Graf-Flügeln mit Wiener Mechanik gespielt, so bereitete ihr der Übergang auf ein eigens von Hamburg für sie geschicktes Instrument von Breitkopf & Härtel mit „englischer“ Mechanik größere Probleme. In ihrem 2. Konzert am 10. April wiederholte sie die bereits erprobten Henselt-Variationen über Themen aus dem „Liebestrank“, fügte Liszts Reminiszenzen über „Lucia di Lammermoor“ hinzu – beide nach Melodien Donizettis – und schloss mit Thalbergs Fantasie über Rossinis „La donna del Lago“. Zum ersten und einzigen Mal spielte sie nun auch etwas von Schumann: eine seiner *Novelletten* op. 21 (D-Dur, op. 21 Nr. 4), ferner ein Lied ohne Worte von Mendelssohn und die Liszt’sche Transkription von Schuberts „Erlkönig“. Außerdem begleitete sie die mitwirkenden Sänger bei Liedern von sich selbst, von Schumann und



König Christian VIII. von Dänemark und seine Frau Caroline Amalie bei der Krönung Carolines zur dänischen Königin im Juni 1840 in der Kapelle des Palastes Frederiksborg, Ölgemälde von Joseph-Désirée Court, 1841. Caroline Amalie von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (1796-1881) war die zweite Gemahlin von König Christian VIII. von Dänemark.

Schubert – insgesamt ein Mammutprogramm. König und Königin (Christian VIII. und Caroline Amalie von Dänemark) waren diesmal anwesend.

Kaum weniger intensiv beschäftigt war Clara Schumann in ihrem dritten Konzert am 14. April. Da das Konzert in dem „bürgerlichen“ Saal des Hôtel d’Angleterre (vgl. Abbildung auf S. 127) stattfand, wurde es vom Königshof nicht besucht. Diesmal spielte sie zuerst mit Frau Tutein Moscheles’ „Hommage à Händel“, musste

„auf Verlangen“ den Schubert-Lisztischen „Erkönig“ wiederholen und trug neben Stücken von Chopin und Beethovens „Mondscheinsonate“ ihr eigenes, immens schwieriges Scherzo d-Moll op. 10 vor.

Zwei Tage später, am 16. April, erhielt sie Gelegenheit, in einer kleinen Gesellschaft im Kabinett der Königin zu spielen. Diese empfing sie dann noch am Abreisetag in Privataudienz und beschenkte sie mit einer wertvollen Brillantbrosche. Clara widmete ihr später ihr Liederheft op. 13 (erschien 1844 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig). Ebenfalls am 16. machte Clara „den Beschluss beim Publikum“ und spielte zugunsten des Asyls „Frederik VI.“ in einem „Armenkonzert“. Es bestand im wesentlichen in einer Schauspielaufführung mit dem Personal des Hoftheaters – gespielt wurde das fünftaktige Drama *Tordenskjold* von Öhlenschläger –, und Clara spielte im Anschluss daran noch einmal die Thalberg-Fantasie über Themen aus Rossinis „La donna del Lago“. Am Ende wurde sie herausgerufen und enthusiastisch gefeiert.

Man könnte meinen, neben den Konzertauftritten, den Vorbereitungen dazu und den vielen Gesellschaften im privaten Kreis sei für Clara Schumann kaum Gelegenheit zu weiteren Zerstreuungen gewesen, doch weit gefehlt: Es wurden Sehenswürdigkeiten in Kopenhagen selbst besichtigt wie die drei königlichen Schlösser oder die erst 1829 als klassizistischer Neubau errichtete Frauenkirche, die heutige Domkirche, mit zahlreichen Kunstwerken des großen Bildhauers Bertel Thorvaldsen. Sein knieender Taufengel entzückte sie! Aber es gab auch Ausflüge in die Umgebung, namentlich in



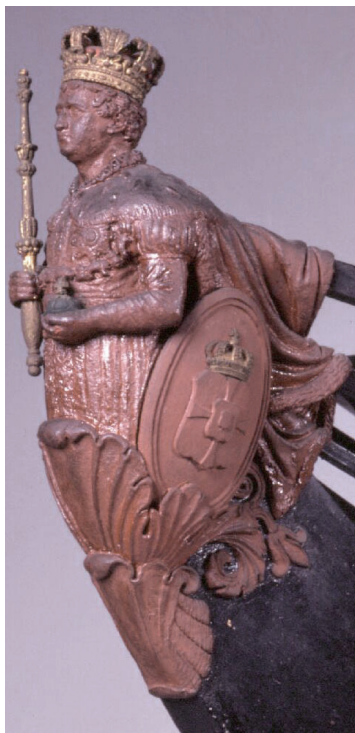
Knieender Taufengel aus Marmor von Bertel Thorvaldsen im Dom, eh. Frauenkirche, in Kopenhagen

den „Tiergarten“, ein Erholungsgebiet ähnlich dem Wiener Prater. Clara bot sich die Möglichkeit, an dem „brillanten“ Ballfest des Zeitungsredakteurs Carstensen in der 4.000 Menschen fassenden Reitbahn teilzunehmen. Besonders attraktiv war für sie auch die Teilnahme an einem großen Hofball, zu der sie die Schwester des Königs, Prinzessin Hessen-Philippsthal, persönlich eingeladen hatte. Trotz des Vorsatzes, nicht zu tanzen, wurde Clara von zwei jungen Prinzen hofiert und aufgefordert, deren Liebenswürdigkeiten sie sich nicht entziehen konnte. Einer der beiden, Christian von Glücksburg, sollte der übernächste König von Dänemark (Christian IX., *1818, reg. 1863–1906) werden, da 1863 das „Haus Glücksburg“ das bis dahin regierende „Haus Oldenburg“ auf dem Thron ablöste. Die Prinzen, beide in Claras Alter, begegneten ihr erneut auf der „langen Linie“, einer Promenade am Hafen, und begleiteten sie beim Spaziergang, was den Kopenhagenern viel Gesprächsstoff gab. Einer von ihnen teilte sogar die Schiffspassage zurück nach Kiel mit Clara Schumann.



Das von Clara Schumann für Ihren Kopenhagen-Aufenthalt 1842 für die Hin- und Rückfahrt genutzte dänische Linienschiff Christian VIII. bei Ausbruch des Brandes am 5. April 1849 im Fjord von Eckernförde, bei dem der Dreimaster komplett zerstört wurde. Lithographie von Otto Spechter, vgl. <http://billedarkiv.mfs.dk/fotoweb/archives/5001-Billedarkiv/archive/Arkiv-32/000011750.jpg> info

Auch einige Theatervorstellungen sah Clara Schumann. Hatte ihr der Auftritt der italienischen Operngesellschaft gründlich missfallen, so war sie regelrecht entzückt von einer Aufführung der Weber'schen „Preziosa“ mit Luise Hejberg in der Titelrolle, und ebenso von zwei Vorstellungen des neugeschaffenen Balletts „Napoli“, das sich übrigens bis heute im Repertoire des Königlichen Theaters Kopenhagen erhalten hat. In dem Ballettmeister Auguste de Bournonville lernte sie einen interessanten und hochgebildeten Künstler kennen, der ihr Eindruck machte. Die schöne Zeit in Kopenhagen endete für Clara Schumann mit der Einschiffung nach Kiel am Abend des 18. April. Von sämtlichen neugewonnenen Freunden begleitet, bestieg sie erneut das Dampfschiff „Christian VIII.“. Das musste zwar wegen Nebels noch lange vor Anker liegen, aber am nächsten Tag erlebte sie eine stimmungsvolle Ankunft im Kieler Hafen. Eine Enttäuschung war das nachgeholte Konzert im dortigen Theater: „Viel Applaus – wenig Leute“. notierte sie, nachdem sie noch einmal ihre Glanzstücke von Liszt, Henselt und Thalberg und natürlich das Scarlatti-Stück gespielt hatte. Nun ging es weiter nach Hamburg, wo wiederum kein Konzert möglich



war. Clara konnte aber dem Quartettspiel der befreundeten Gebrüder Müller aus Braunschweig lauschen. Von ihrer treuen Begleiterin Marie Garlichs nahm sie nun Abschied. Dann ging es schleunigst aufs Schiff nach Magdeburg. Nach zweitägiger Reise verfehlten sie und Robert, der ihr entgegengeseilt war, sich zunächst, lagen einander dann aber glücklich in den Armen. Ganz froh war sie schließlich bei der Ankunft in Leipzig, wo sie auch „die rothen Backen ihres Engelchens“ Marie wieder küssen konnte.

König Christian VIII. von Dänemark (regierend 1839-1848) als Präsentationsmodell der Galionsfigur des nach ihm benannten Schiffes, das 1849 in einer Explosion zerstört wurde. Foto aus: www.orlogsbasen.dk)

Den Reisebericht schrieb Clara Schumann Ende Mai nach ihren Notizen ins Ehetagebuch. Die finanzielle Bilanz belief sich nach Abzug der beträchtlichen Unkosten auf 100 Louisd'or, etwa 500–550 Taler – eine ansehnliche Summe, durch die freilich die Strapazen der siebenwöchigen Reise nicht aufgewogen wurden. Erfüllt blieb der Vorsatz, sich künftig von Mann und Kind nicht wieder zu trennen, zumindest in seinem ersten Teil: Auf weiteren Reisen musste die anwachsende Kinderschar doch hin und wieder zu Hause oder in freundlicher Pflege bleiben.

Nach Kopenhagen führte ihr Weg Clara Schumann erst nach 14 Jahren wieder, nachdem Schumann schon nicht mehr am Leben war. Bereits im April 1856 hatte sie die erste ihrer insgesamt neunzehn

Englandreisen angetreten, die am 2. Juli endete – nur Wochen später folgte der schmerzliche Abschied von ihrem Mann sowie dessen Tod und Begräbnis.

Erst im Herbst des Todesjahrs unternahm sie wieder eine kleinere Reise zu Konzerten in Frankfurt, Karlsruhe, Heidelberg, Darmstadt und Göttingen (mit Joseph Joachim). Danach brach sie auf nach Kopenhagen. War die Reise von 1842 mehr oder weniger improvisiert durchgeführt worden, so handelte es sich diesmal um eine exakt geplante Tournee. Leider ist diese – außer durch die Konzertprogramme (Nr. 420–425 in Claras Sammlung) und einige wenige Briefe – nur schwach dokumentiert: Der Biograph Berthold Litzmann⁷ informiert uns lediglich über die Eckdaten: Die Reise währte vom 9. November bis 14. Dezember 1856. Es handelte sich um eine Einladung von Niels Wilhelm Gade, der 1848 mit dem Ausbruch des Schleswig-Holsteinischen Krieges in seine dänische Heimat zurückgekehrt war und bald die Leitung des Kopenhagener Musikvereins (er bestand 1838–1931) übernahm, die er 40 Jahre bis zu seinem Tod 1890 innehatte; 1861 wurde er obendrein zum Hofkapellmeister ernannt. Clara Schumann hatte ihn bereits Ende 1855 nach Auftrittsmöglichkeiten gefragt, und im Herbst 1856 gingen mehrere Briefe hin und her, in denen Reise- und Konzerttermine, Programme und Honorare (20 Friedrichsd'or pro Auftritt) und Unterbringung in Kopenhagen (Clara logierte im Hôtel Royal) erörtert wurden. Interessant ist, dass Clara diesmal, anders als 1842, mit dem Schiff von Kiel nach der Hafenstadt Korsør im Südwesten der Insel Seeland und von dort auf der erst im April 1856 (!) eröffneten Eisenbahnstrecke nach Roskilde und Kopenhagen reiste.⁸ Am Ende verpflichtete sie Gade als Solistin für insgesamt vier Vereinskonzerte, darunter die drei ersten Abonnementskonzerte der

⁷ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. III: *Clara Schumann und ihre Freunde 1856–1896*, Leipzig ^{5/6}1923, S. 16, Fußnote.

⁸ Briefe Gades vom 12. und 30.9. sowie 18.10.1856: Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. Mus.Nachl. Schumann, K. 1,224, 1,229 und 1,233; erscheinen in Bd. III 28 der *Schumann-Briefedition*. Für die Möglichkeit der Einsichtnahme sei herzlich gedankt.

Wintersaison, die am 2., 6. und 13. Dezember 1856 (Programme Nr. 422, 423 und 425) stattfanden. Nicht durch ein gedrucktes Programm dokumentiert, spielte Clara schon am 12. November in einer Soirée bei der verwitweten Königin Caroline Amalie (König Christian VIII. war 1848 verstorben.)

In den Konzerten des Musikvereins, der ein eigenes Orchester unterhielt, trat sie mit gewichtigen Werken auf: In einem Sonderkonzert am 11. November (von Gade als „Introduction beim Publicum“ bezeichnet; Programm Nr. 420) spielte sie das Es-Dur-Konzert op. 73 von Beethoven und Webers Konzertstück f-Moll, beide zu ihren Lieblingsstücken zählend. Im 1. Abonnementskonzert am 2. Dezember erklangen das Schumann-Konzert op. 54, ein Nocturne und die große As-Dur-Polonaise von Chopin, in den beiden weiteren Abonnementskonzerten am 6. und 13. Dezember standen das Schumann-Klavierquintett op. 44, Präludium und Fuge a-Moll (BWV 551, für Orgel) von Bach in ihrem eigenen Arrangement, die Beethoven-Sonaten C-Dur op. 53 („Waldstein“) und d-Moll op. 31 Nr.2 („Sturm“) und das Mendelssohn-Trio c-Moll op. 66 auf dem Programm. Bereits in dem Novemberkonzert war darüber hinaus Schumanns Zigeunerleben op. 29 Nr. 3 erklingen, „von Gade reizend instrumentiert“, das, wie Clara Schumann an Joseph Joachim schrieb,⁹ bereits seit langem zu einem Lieblingsstück des Kopenhagener Publikums geworden war – die Partitur befindet sich heute im Robert-Schumann-Haus Zwickau. Zu einer von Gade angeregten Aufführung seiner Frühlingsfantasie op. 23 für Solostimmen, Klavier und Orchester (Clara hatte sie Ende 1852 unter Schumanns Leitung in Düsseldorf gespielt) kam es indes nicht.

Clara erhielt auch Gelegenheit zu zwei eigenen Konzerten, deren am 15. November geplantes erstes sie wegen eines schmerzenden Fingers verschieben musste. Sie fanden nun am 27. November und 11. Dezember (Programme Nr. 421 und 424) im Kopenhagener Casino

⁹ Brief vom 15.11.1856, Robert-Schumann-Haus Zwickau, erscheint 2018 in Bd. II 2 der *Schumann-Briefedition*, hg. von Klaus Martin Kopitz, dem für die Übermittlung einer Kopie gedankt sei.

(heute der Name einer Spielbank) statt. Da spielte sie das Schumann-Klavierquartett op. 47, die Beethoven-Sonaten Es-Dur op. 27 Nr. 1 und (nochmals) d-Moll op. 31 Nr. 2 sowie zum Beschluss Schumanns Carnaval op. 9. Da im zweiten ihrer Konzerte das Orchester mitwirkte, konnte sie als Krönung ihrer Auftritte das Konzert ihres Mannes sowie das Weber-Konzertstück wiederholen.

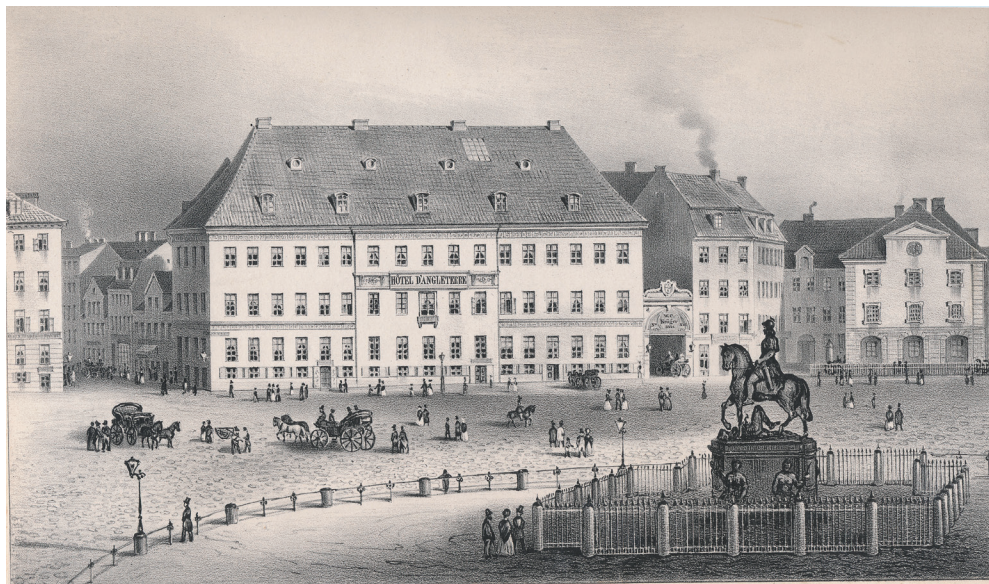
Man sieht, dass sich die Künstlerin mit einem reichhaltigen und gewichtigen Repertoire im vollen Glanz ihrer Meisterschaft zeigen konnte, was das Kopenhagener Musikpublikum – auch wenn wir die Zeitungsberichte aus diesem Jahr vorläufig nicht kennen – gewiss zu würdigen wusste. Rezensionen in den Signalen für die musikalische Welt und der NZfM künden jedenfalls von ihren Erfolgen.¹⁰ Gegenüber dem ersten Kopenhagen-Gastspiel hatte sich der Inhalt von Clara Schumanns Programmen sehr verändert – wenn man so will, zum Seriösen hin: jedenfalls waren sämtliche Virtuosenstücke von Henselt, Liszt, Thalberg usw. gänzlich daraus verschwunden, was ihrem gereiften Geschmack, zum Teil aber auch der ernsten Lebenssituation, in der sie sich befand, geschuldet sein mochte.

Das Weihnachtsfest beging Clara Schumann, wie Litzmann mitteilt, in Düsseldorf gemeinsam mit Brahms und den vier jüngsten Kindern Felix, Eugenie, Ferdinand und Ludwig. Anschließend wurde in Leipzig mit den älteren Töchtern nachgefeiert.¹¹ Zu Neujahr gastierte sie dann im Gewandhaus mit dem d-Moll-Konzert KV 466 von Mozart, das sie zum allerersten Mal – mit „schönen Kadenzen“ von Brahms (die sie wohl ihren eigenen, Jahrzehnte später erschienenen zugrunde legte¹²) – spielte, und den Beethoven'schen Prometheus-(bzw. Eroica-)Variationen op. 35, mit denen sie einen „Beifallssturm“ des Leipziger Publikums errang. So begann endgültig ihr neues Leben als Konzertkünstlerin.

¹⁰ Vgl. Ute Bär, a.a.O. (Anm. 1), S. 138 und Fußnoten 25f.

¹¹ Litzmann, a.a.O. (Anm. 8), S. 17, Fußnote 2.

¹² Litzmann, a.a.O. (Anm. 8), S. 17. Vgl. Katrin Eich, *Die Klavierwerke*, in: *Brahms Handbuch*, hg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Weimar/Kassel 2009, S. 332–369, hier: S. 356–358)



Im. Sørensen & Co.

HÔTEL D'ANGLETERRE BEI W. C. KRÜGER
in KOPENHAGEN.

Das Hotel d'Angleterre, in dessen Saal Clara Schumann ihr Konzert am 14. April 1842 spielte, in einer Ansicht von ca. 1845 (SMB). Das Hotel gehört auch heute noch, in allerdings völlig veränderter Gestalt, zu den nobelsten Adressen in Kopenhagen.

CLARA SCHUMANN IN COPENHAGEN*

Gerd Nauhaus

Among the journeys undertaken by Robert and Clara Schumann, whether dedicated to musical or purely tourist purposes, the one taking them to the Danish capital of Copenhagen in the spring of 1842 usually receives the least amount of attention. Even in our tour guide, *Unterwegs mit Schumann*, from the 2010 anniversary year¹, this went unmentioned – how come? For the simple reason that Clara Schumann undertook it alone, without the company of her husband. This seems unfair to me, due to the very fact that this journey is extremely well documented: First, there is a detailed report by Clara in the second Marriage Diaries.² On the other hand, this is complemented by the extensive correspondence between both spouses throughout the journey. It is the most comprehensive exchange of letters between Robert and Clara Schumann in all their years of marriage and all in all comprises not less than 29 letters, most of them running over several pages, covering 116 pages in the fourth and thickest volume of the new *Schumann Letter Edition* – augmented, of course, by insight-

* This essay is a revised and expanded version of a lecture given on 8th June 2017 within the framework of the Schumann Festival 2017 themed “North or South” (title of Schumann’s choral setting Op. 59, No. 1, after Karl Lappe). The oral presentation was accompanied by music examples of pieces performed by Clara Schumann. Notes were kept to a minimum. Translation: Th. Henninger. – In addition, cf.: Ute Bär, *Clara Schumanns Konzertauftritte im Ostseeraum* [Clara Schumann’s concert performances in the Baltic Sea region], in: *Schumann-Studien* [Schumann Studies] 6, edited by Gerd Nauhaus, Sinzig, n.d. (1997), pp. 119–146, here: pp. 127–129 and 138.

¹ *Unterwegs mit Schumann. Ein Reisebegleiter für Musikfreunde* [Travelling with Schumann. A tour guide for music lovers], edited by Ingrid Bodsch, Bonn, 2009/10.

² *Robert und Clara Schumann, Ehe tagebücher 1840–1844* [Robert and Clara Schumann, Marriage Diaries 1840–1844], edited by Gerd Nauhaus and Ingrid Bodsch, Bonn, etc., 2007, pp. 118–131.

ful comments.³ Reading this will give you great pleasure and I can only recommend it to everyone. For even further information, the numerous press releases on all of Clara's six concert performances in Copenhagen could be consulted, if only we could handle Danish! At least, the newspaper articles of 1842 are archived at the Schumann House and I managed to gain an insight with the help of a Danish friend. I have abstained from quotations due to time and space constraints. In summary, it can be said that one could easily write a book on Clara Schumann's journey(s) to Denmark and her sojourn(s) in Copenhagen, as one already exists on the journey of the spouses to Russia in 1844.⁴

How did this journey come about in the first place? Besides the journey to the Baltic region and then to St Petersburg, this was basically the only one to "northern fields", except for Clara Schumann's second sojourn in Copenhagen during Robert's year of death in 1856 – which will still have to be discussed – and her second journey to Russia in 1864. Travelling for musical purposes had actually been instilled in Clara Schumann by her father, Friedrich Wieck, since her youth. She had set out on her first journey to Paris at the age of twelve already. The background to this, besides the artistic purpose, was always making money – something else Wieck had instilled in his daughter as an obligation and habit. So, it comes as no surprise that shortly before her return from Denmark she wrote to Schumann with some pride that she would also show him a good amount of money. This, of course, left him more or less cold, apart from the prospect of seeing her again after seven long weeks of separation. Still, the additional

³ *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann* [Exchange of letters between Clara and Robert Schumann], Vol. IV: Februar 1840 – Juni 1856 [February 1840 – June 1856], edited by Thomas Synofzik, Anja Mühlenweg and Sophia Zeil, Cologne, 2015 = *Schumann Briefedition* [Schumann Letter Edition], Series I, Vol. 7, No. 508, p. 442 to No. 537, p. 558.

⁴ *Die Russlandreise Clara und Robert Schumanns* [Clara and Robert Schumann's journey to Russia] (1844), edited by Olga Lossewa in collaboration with Bernhard R. Appel = *Schumann Forschungen* [Schumann Research] Vol. 8, Mainz, etc., 2004

income was not something to be sneezed at, although Schumann had just recently done a cash check and found the financial situation of both of them satisfactory.

The possibility of travelling together had always been considered in the discussions between the spouses almost since their wedding day in September 1840. Russia as a worthwhile travel destination was discussed also, however, word had spread as early as 1841 that Franz Liszt would travel there. In the following year, the latter made big waves there indeed and reaped a huge success. Competing with him was out of the question, as in doing so Clara would have inevitably lost out. So, a journey to northern Germany was envisaged first. At least, Clara Schumann had been there already in her younger years, and she and Robert had a few acquaintances there – publishers and music colleagues. On 18th February 1842, they travelled to Bremen via Magdeburg, from there on a detour to Oldenburg, and finally to Hamburg by ship. Clara Schumann gave concerts in all three locations. Moreover, Schumann's "Spring Symphony" was performed in Bremen and Hamburg and achieved some success. But, of course, a little showpiece by a friend of the Schumanns, Adolf Henselt, the Etude "Wenn ich ein Vöglein wär [If I were a little bird]" (*Si j'étais oiseau*, Op. 2, No. 6), was to be more successful in Clara's programmes. This had played a key role in the relationship between Clara and Robert since the "engagement concert" of 1837.

During the journey, a completely new and adventurous plan arose out of nowhere which was referred to several times in their subsequent correspondence: going to America for two full years and in this way rehabilitating themselves financially for their future lives, so to speak – by leaving behind their little daughter Marie, born on 1st September 1841, who was not even six months old at that time. But then Copenhagen was envisaged as a nearer destination and the spouses decided to separate in Hamburg, with a heavy heart. This took place on 10th March and was to be the first, only and last separation during their years of marriage until Robert's accommodation in Endenich.

What followed was an unforeseeable streak of bad luck, at the same time causing severe confusion in the correspondence between the

separated spouses. First, there was to be no end to the complaints by both of them. Clara Schumann travelled to Kiel with her young companion, Marie Garlichs, to reach Copenhagen by steamship. She had to cancel a concert scheduled in Kiel due to illness and had to bear the costs of this. The ship could not depart due to bad weather. She escaped to Lübeck in the hope of being able to give a concert at least there. This proved to be impossible: Paul Frederick, Grand Duke of Mecklenburg-Schwerin, had died in Schwerin at the age of 42 after a five-year rule only, and his Italian opera company had moved to Lübeck due to the court mourning. There, everyone rushed to their performances and it was virtually out of the question to set up a concert under the circumstances. So, Clara went back to Hamburg once again. But there was no way of arranging a concert even there, as Easter was just around the corner and no one was interested in music. Now, she finally did go out to sea, after a delay of nine days, on the obviously new and beautiful liner “Christian VIII.” (built in 1841, exploded in 1849 after bombardment), named after the Danish King who had ruled since 1839. (Fig. see p. 114, 122). It was a night trip ending with gorgeous weather on 20th March at noon in Copenhagen.

From then on, figuratively speaking, all clouds cleared, and Clara Schumann experienced bright sunshine, even though she would lament more than once the separation from husband and child. The correspondence became normal again and also Robert’s calls of desperation gradually ceased. At first, he had blamed himself for having “let Clara go” and thus having “made the biggest mistake of his life”, then he conjured his beloved wife to drop Copenhagen and to return to Leipzig as soon as possible! This was soon forgotten and Clara – we should bear in mind she was a 22-year-old young woman full of energy – started to enjoy her time abroad. One reason for this was the affectionate and caring reception by several acquaintances in Copenhagen, who soon became friends: The publisher Peter Wilhelm Olsen, in particular, was her paternal protector who would arrange all concert matters for her. The upper class family Tutein received her very warmly, similar to the musical couple Hartmann and the artist couple Hejberg (him a playwright and her an acclaimed actress (Fig. see p. 115)). Finally, she met the already elderly composer and organist Christoph Ernst Friedrich Weyse. He was clearly a strange fellow who,

despite the high honours received, always thought himself neglected by the public but who accepted no one among musical colleagues apart from Joseph Haydn. The poet Hans Christian Andersen (fig. see p. 116), hardly recognised at that time by his native Denmark, played the role of a goblin. Clara Schumann called him “very ugly, terribly vain and selfish” and feared that he was, on top of everything, desperately in love with her. On the other hand, however, he felt highly flattered by the fact that Robert Schumann had dedicated to him his Five Songs [*Fünf Lieder*], Op. 40, that were just being printed by the Danish publisher Lose & Olsen. Yet in the end, Clara thought Andersen’s virtues outweighed his weaknesses.

The ladies Tutein and Hartmann, whom Clara felt to be her warmest admirers, sought to surpass each other in attentions on her: Peppina Tutein, a native of Milan and the daughter of the opera conductor Siboni, was a talented pianist whom Clara distinguished by inviting her to take part in one of her concerts. However, Clara rather distrusted her musical taste when she found out Madame Tutein raved about the Italian opera company that was giving guest performances in Copenhagen, the productions of which, in Clara’s eyes, were abysmal. They nearly fell out over this until Clara proceeded true to the motto “Lose a battle to win the war”. Amalie Hartmann, whose husband Peter Emilius was to become the best-known Danish composer, apart from his son-in-law Niels Wilhelm Gade (fig. see p. 117), incidentally, both of them were students of the old Weyse, was apparently easier to deal with. Gade himself did not seem to play any particular role in Clara Schumann’s personal environment in Copenhagen. Later on, he was to become one of Robert Schumann’s few good friends and finally short-term successor to Mendelssohn as conductor of the Gewandhaus concert hall in Leipzig. After that he returned to Danish musical life.

Now, what about Clara Schumann’s musical activities in Copenhagen? Judging by her professional tour and programme planning, she carried along and also performed a significant part of her repertoire in Hamburg and Bremen already: the Concert Piece in F minor by Weber, one of her most favourite works, accompanied by orchestra, and furthermore a series of smaller piano pieces by Scarlatti, Chopin,

Henselt and Mendelssohn, and also more substantial virtuoso works, such as opera fantasias and paraphrases by Liszt or works by Henselt and Sigismund Thalberg, which she presented in a most purposeful and deliberate manner. Still, she managed to give a total of six concert performances of diverse character which are all documented in her programme collection.⁵ First, though, the old tactics instilled in her by her father, namely to make herself known through playing in private circles, proved its worth for Clara. On these occasions, she also played pieces by Robert which she otherwise left out in public concerts, giving as the reason to her husband that the public was not yet ripe for such “serious” music. She cited another obstacle when a performance of the “Spring Symphony” was considered at short notice: that the orchestra musicians were too much “craftsmen” to do justice to this new work and that, moreover, there was no capable conductor available. At her own three concerts, she involved the orchestra, the Royal Orchestra, only once, not least for reasons of cost.

This was on 3rd April 1842 in an extensive programme including, *inter alia*, Beethoven’s Overture to *Fidelio* and a new Overture by Gade to a play by the national poet Adam Öhlenschläger, various vocal recitals, and two major solo appearances by Clara. In these, besides the *Fantasia* on Themes from Rossini’s “Moses in Egypt” by Thalberg, she played two of her absolute showpieces: the popular Henselt Etude “Wenn ich ein Vöglein wär [If I were a little bird]” and Domenico Scarlatti’s Keyboard Sonata in A major (K 113). This sonata was for a long time the only Scarlatti piece in Clara’s repertoire, to which a few more were added years later only. With this piece, she created such a furore in Copenhagen that she had to repeat it at the next concert. Shortly after that, a separate edition of it appeared even by publisher Lose & Olsen, with the addition “executée par Madame Clara Schumann”, which, however, was completely copied from a French edi-

⁵ Robert Schumann House in Zwickau, Clara Schumann’s programme collection, Nos 420–425

tion, as substantiated by Thomas Synofzik.⁶ Clara Schumann made two observations in connection with her first concert: first, that the audience received her in silence only to start cheering madly after her performances, and, second, that the court society did indeed attend the concert but the Royal Couple (fig. see p. 120) did not. The way this was explained to her was that an artist first had to perform “at court” after which Their Highnesses would then also attend his productions. This is exactly how it went. Clara’s first three concerts followed one another at one go, so to speak. So, as early as 5th April, she appeared at a court concert which took place at the Royal Theatre also (Fig. see p. 118) and involved the orchestra. It included an Overture by Rombert and a variety of vocal pieces. Clara repeated her showpiece by Scarlatti and Thalberg’s “Moses” *Fantasia* but also added Henselt’s Variations on Themes from Donizetti’s “The Elixir of Love” [*Elisir d’Amore*] and Liszt’s Transcription of Schubert’s “Ave Maria”. The programme of the concert arranged by the Copenhagen Music Society, held as early as the next day, was completely different: It became a special tribute to the venerable Ernst Friedrich Weyse (who had died the same year) with an Anniversary Cantata by Hartmann and Mendelssohn’s “Hymn of Praise” Symphony [*Lobgesang-Sinfonie*]. There, Clara Schumann played Chopin’s “Black Key Etude” (G-flat major, Op. 10, No. 5) and the middle movement and finale from Beethoven’s “Appassionata”.

There followed several days of rest for the pianist. She complained to Robert that she had suffered from an inflammation of the fingers in Copenhagen almost all the time (but still fulfilled all her requirements). She attributed the pain to a change of instrument: If initially she had played on smooth-running Graf grand pianos with Viennese mechanism, the transition to a Breitkopf & Härtel instrument with “English” mechanism, specially sent for her from Hamburg, caused her major problems.

⁶ Thomas Synofzik, *Domenico Scarlatti – Clara Schumann – Johannes Brahms. Neues zu einer Dreiecksbeziehung* [Domenico Scarlatti – Clara Schumann – Johannes Brahms. News about a triangle], in: *Brahms Studien* [Brahms Studies] 17, edited by Beatrix Borchard and Kerstin Schüssler-Bach, Tutzing, 2014, pp. 11–27, here: p. 12.

At her second concert on 10th April, she repeated the well-tryed Henselt Variations on Themes from “The Elixir of Love” [*Liebestrank*], added Liszt’s Reminiscences on Themes from “Lucia di Lammermoor” – both after melodies by Donizetti – and concluded with Thalberg’s Fantasia on Themes from Rossini’s “The Lady of the Lake” [*La donna del Lago*]. There, she also played something from Schumann for the first and only time: one of his Novelettes [*Noveletten*], Op. 21 (D major, Op. 21, No. 4), followed by one of Mendelssohn’s Songs without Words [*Lieder ohne Worte*] and Liszt’s Transcription of Schubert’s “Elf King” [*Erlkönig*]. Moreover, she accompanied the participating singers in songs by herself, Robert Schumann and Schubert – altogether a mammoth programme. The King and Queen (Christian VIII and Caroline Amalie of Denmark, fig. see p. 120) attended on that occasion.

Clara Schumann was hardly less intensively engaged at her third concert on 14th April. As the concert was held in the “citizens” hall of Hôtel d’Angleterre (Fig. see p. 127), it was not attended by the royal court. This time, she first played Moscheles’ “Hommage à Händel” together with Mrs Tutein, had to repeat “on demand” Schubert-Liszt’s “Elf King” [*Erlkönig*], and, besides pieces by Chopin and Beethoven’s “Moonlight Sonata”, performed her own and immensely difficult Scherzo in D minor, Op. 10.

Two days later, on 16th April, she was given an opportunity to play before a small circle in the Queen’s boudoir. The Queen received her again at a private audience on the day of departure and presented her with a valuable diamond brooch. Later on, Clara dedicated her Song Book, Op. 13, to her (published by Breitkopf & Härtel in Leipzig in 1844). Again on 16th April, Clara adopted the “decision of the public” and played for the benefit of shelter “Frederick VI” at a “concert for the poor”. It consisted mainly in a theatre performance by the staff of the court theatre – *Tordenskjold*, a drama in five acts by Öhlenschläger was played – and afterwards Clara played again the Thalberg *Fantasia* on Themes from Rossini’s “The Lady of the Lake” [*La donna del Lago*]. At the end, she was called out and enthusiastically celebrated.

One might think that, besides the concert performances, the respective preparations and the many private gatherings, Clara would hardly

have had opportunities for further distractions but far from it: Places of interest in Copenhagen itself were visited, such as the three royal castles or the Church of Our Lady, erected as a classicist new building in 1829 only, the modern Cathedral Church with many artworks by the great sculptor Bertel Thorvaldsen (she was charmed by his kneeling baptismal angel (fig. see p. 123)! But there were also excursions in the surrounding area, in particular, the “Zoological Garden”, a recreation area similar to the Viennese Prater public park. Clara was offered the opportunity to take part in the “brilliant” ball of the newspaper editor Carstensen in a riding arena with a capacity for 4,000 persons. Especially attractive to her was also the attendance at a grand court ball to which the King’s sister, Princess of Hessen-Philippsthal, had personally invited her. Despite her resolution not to dance, Clara was wooed by two young princes and requested to dance and she was unable to elude their courtesies. One of the two, Christian von Glücksburg, was to become the next but one King of Denmark (Christian IX, *1818, ruled 1863–1906), when the “House of Glücksburg” replaced the hitherto ruling “House of Oldenburg” on the throne. The princes, both of her age, met her again on the “Long Line”, a promenade by the harbour, and accompanied her on her walk, which gave Copenhageners much to talk about. One of them even shared to ship passage back to Kiel with Clara Schumann.

Clara Schumann also attended a few theatre performances. If she had been thoroughly displeased by the appearance of the Italian opera company, she was outright charmed by a performance of Weber’s “Preciosa” with Luise Hejberg in the title role, and also by two performances of the newly created ballet “Napoli” which, by the way, has been preserved in the repertoire of the Royal Danish Theatre in Copenhagen to this day. She was further impressed by the ballet master Auguste de Bournonville, an interesting and highly educated artist whom she met.

The good time in Copenhagen ended for Clara Schumann when she embarked for Kiel on the evening of 18th April. Accompanied by all her new friends, she boarded again the steamship “Christian VIII”. Although the ship still had to lie at anchor for quite some time due to fog, the next day she experienced an atmospheric arrival at Kiel

harbour. The belated concert at the local theatre was a disappointment: “Much applause – few people”, she noted after she had played again her showpieces by Liszt, Henselt, Thalberg and, of course, the Scarlatti piece. She continued to Hamburg where again no concert was possible. Clara was able, however, to listen to her friends, the Müller brothers from Braunschweig, playing in a quartet. Now she said goodbye to her faithful companion Marie Garlichs. Then she boarded a ship for Magdeburg as early as possible. After a two-day journey, she and Robert, who had hastened towards her, first failed to meet each other but then happily fell into each other’s arms. Once arrived in Leipzig, she was more than happy to be able to kiss again “the red cheeks of her little angel” Marie.

Clara Schumann wrote her travel report at the end of May after entering her notes in the marriage diary. The financial balance, after deduction of substantial expenses, amounted to 100 Louis d’or, about 500-550 thalers – a considerable sum which, of course, by far did not offset the stresses and strains of the seven-week journey. Her resolution never to separate again from her husband and children in the future remained fulfilled at least in its first part, as on further journeys, the growing crowd of children still had to stay at home or in friendly care now and then.

Clara Schumann’s path led her back to Copenhagen only 14 years later, when Robert was no longer alive. In April 1856, she had set out on the first of a total of nineteen journeys to England, which ended on 2nd July – a few weeks later, she had to say a painful goodbye to her husband, followed by his death and funeral.

It was only in the autumn of the year of his death that she went again on a small journey to concerts in Frankfurt, Karlsruhe, Heidelberg, Darmstadt and Göttingen (together with Joseph Joachim). After that, she left for Copenhagen. If the journey in 1842 had been undertaken in a more or less improvised manner, this time the tour was meticulously planned. Unfortunately, this trip – except for the concert pro-

grammes (Nos 420-425 in Clara's collection) and a few letters – is only weakly documented: The biographer Berthold Litzmann⁷ provides basic information only: The journey lasted from 9th November to 14th December 1856. This followed an invitation from Niels Wilhelm Gade who, with the outbreak of the First Schleswig War, had returned to Denmark in 1848 and soon after assumed the leadership of the Copenhagen Music Society (in existence 1838-1931) which he held for 40 years until his death in 1890; furthermore, he was appointed as court conductor in 1861. Clara Schumann had asked him about performance possibilities as early as at the end of 1855, and several letters were exchanged between them in the autumn of 1856, where travel and concert dates, programmes and fees (20 Friedrich d'ors per performance) and accommodation in Copenhagen (Clara stayed at Hôtel Royal) were discussed. It is interesting that this time, unlike in 1842, Clara travelled by ship from Kiel to the port of Korsør in the southwest of the island of Zealand and from there on the railway line, opened only in April 1856 (!) to Roskilde and Copenhagen.⁸ At the end, Gade engaged her as the soloist for a total of four Society Concerts, including the first three subscription concerts of the winter season, which took place on 2nd, 6th and 13th December 1856 (programme nos 422, 423 and 425). Clara had already played on 12th November, without this being documented by a printed programme, at a soiree of the widowed Queen Caroline Amalie (King Christian VIII had died in 1848).

At the concerts of the Music Society which had its own orchestra, she made her appearances with substantial works: At a special con-

⁷ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben* [Clara Schumann. An Artist's Life], Vol. III: *Clara Schumann und ihre Freunde 1856–1896* [Clara Schumann and Her Friends 1856-1896], Leipzig, ⁵¹⁶1923, p. 16, footnote.

⁸ Gade's letters dated 12th and 30th September and 18th October 1856: Berlin State Library, Prussian Cultural Heritage – Music Department, Mendelssohn Archive, Call No.: Mus.Nachl.Schumann [Musical Legacy Schumann], K. 1,224, 1,229 and 1,233; published in Vol. III 28 of the Schumann Letter Edition. Sincere thanks for being granted access.

cert on 11th November (called by Gade “Introduction to the public”; programme no. 420), she played Beethoven’s Piano Concerto No. 5 in E-flat major, Op. 73, and Weber’s Concert Piece in F minor, both favourites of hers. At the first subscription concert on 2nd December, Schumann’s Concerto, Op. 54, a *Nocturne* and the Grand Polonaise in A-flat major by Chopin were performed; the other two subscription concerts on 6th and 13th December included in their programmes Schumann’s Piano Quintet, Op. 44, Bach’s Prelude and Fugue in A minor (BWV 551, for organ) in her own arrangement, Beethoven’s Sonatas in C major, Op. 53 (“Waldstein”) and D minor, Op. 31, No. 2 (“Tempest”), and also Mendelssohn’s Trio in C minor, Op. 66. The concert in November had, in addition, included Robert Schumann’s Gypsy Life, Op. 29, No. 3, “lovingly orchestrated by Gade”, which, as Clara wrote to Joseph Joachim,⁹ had long since become a favourite of the Copenhagen public – the score is held today at the Robert Schumann House in Zwickau. A performance, inspired by Gade, of his own Spring Fantasia [*Frühlingsfantasie*] for solo parts, piano and orchestra, Op. 23 (Clara had played it under the baton of Schumann in Düsseldorf at the end of 1852), did, however, not materialise.

Clara was also given the opportunity to arrange two concerts of her own, the first of which, scheduled for 15th November, she had, however, to postpone due a sore finger. They now took place on 27th November and 11th December (programme nos 421 and 424) at the Copenhagen Casino [spa house] (today the name of a casino = gambling house). There, she played Schumann’s Piano Quartet, Op. 47, Beethoven’s Sonatas in E-flat major, Op. 27, No. 1, and in D minor, Op. 31, No. 2 (again), and, to conclude, Schumann’s *Carnaval*, Op. 9. As the orchestra was involved in the second of her concerts, she was able to repeat her husband’s Concerto and Weber’s Concert Piece as the highlight of her performances.

⁹ Letter dated 15.11.1856, Robert Schumann House in Zwickau, will be published in 2018 in Vol. II 2 of the Schumann Letter Edition, edited by Klaus Martin Kopitz, many thanks for forwarding a copy.

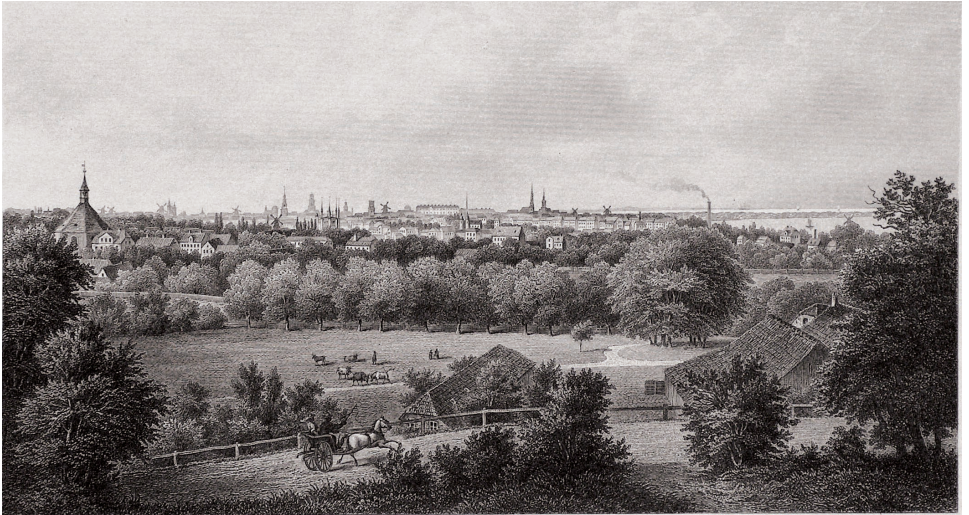
One can see that the artist was able to present a rich and substantial repertoire at the height of her mastery which the Copenhagen music audience surely appreciated – even though we do not know the respective newspaper reports of that year for the time being. Reviews in the music magazine *Signale für die musikalische Welt* [Signals for the Musical World] and the music magazine *Neue Zeitschrift für Musik* (NZfM) [New Journal of Music] attested to her successes at any rate.¹⁰ Compared with the first guest appearance in Copenhagen, the content of Clara Schumann's programmes had changed a lot – or, to put it another way, it had taken a turn for the serious: in any case, all virtuoso pieces by Henselt, Liszt, Thalberg, etc., had completely vanished from it, which might have been due to her more mature taste but partly also to the serious life situation in which she found herself.

As mentioned by Litzmann, Clara Schumann celebrated Christmas in Düsseldorf together with Brahms and the four youngest children, Felix, Eugenie, Ferdinand and Ludwig. Subsequently, there was a later celebration in Leipzig together with her older daughters.¹¹ On New Year's Eve, she gave a guest performance at the Gewandhaus concert hall of Mozart's Concerto in D minor, KV 466, which she played for the very first time – with “beautiful cadenzas” by Brahms (which were probably the basis of her own ones, appeared a few decades later)¹² and of Beethoven's *Prometheus* (or *Eroica*) Variations, Op. 35, for which she won “thundering applause” from the Leipzig audience. This is how her new life as a concert artist started definitively.

¹⁰ Cf. Ute Bär, loc. cit. (Note 1), p. 138 and footnotes 25f.

¹¹ Litzmann, loc. cit. (Note 8), p. 17, footnote 2.

¹² Litzmann, loc. cit. (Note 8), p. 17. Cf. Katrin Eich, *Die Klavierwerke* [The Piano Works], in: *Brahms Handbuch* [Brahms Reference Book], edited by Wolfgang Sandberger, Stuttgart and Weimar/Kassel, 2009, pp. 332–369, here: pp. 356–358)



Copenhagen, steel engraving, ca. 1850 (SMB)



The steel engraving shows the second Christiansborg Palace on the islet of Slotsholmen in central Copenhagen, ca. 1850. It was built from 1803 to 1828 as a replacement for the first Christiansborg Palace which had been destroyed by fire in 1794. The new palace was designed by royal masterbuilder Christian Frederik Hansen. But King Frederik VII was the only monarch to live in the palace which burned in 1884. The present building, built between 1907 and 1928, is the seat of the Danish Parliament, The Danish Prime Minister's Office and the Supreme Court of Denmark.

PLAN DER KÖNIGLICHEN RESIDENZ-STADT BERLIN.



Abb. 1: Plan der Königlichen Residenz-Stadt Berlin, Stahlstich, Kunstverlag Schweinfurt, um 1840, StadtMuseum Bonn: SMB 2012/271. Unten Mitte bezeichnet: „[...] Berlin, Alt-Cölln, Friedrichswerder, Neu-Cölln, Luisenstadt, Dorotheenstadt, Friedrich-Wilhelmstadt, Spandauer Viertel, Königsstadt, Stralauer Viertel, Rosenthaler Vorst., Oranienburger Vorst.“

Die Teilansichten links und rechts des Planes zeigen links, jeweils wie folgt bezeichnet: Königl. Schloss, Königswache und Zeughaus, Bauschule, Neue Friedrichs-Werdersche Kirche, Königl. Theater; rechts: Museum, Universität, Königsstädtisches Theater, Palais der Prinzen von Preussen, Brandenburger Thor.

ROBERT SCHUMANN IN BERLIN

Theresa Schlegel

I Die Schumann-Stadt Berlin. Eine Zeitreise

Was für ein Berlin mag Robert Schumann gekannt haben, was hat er hier erlebt? Welche Bedeutung hat dieser Ort für seine Biografie? Welche Orte hat er besucht, welchen Menschen ist er begegnet? Welcher historische oder auch alltägliche Kontext lässt sich aus seinen Tagebuchnotizen und Briefen rekonstruieren? Diesen Fragen nachzuspüren, ist Anliegen des Aufsatzes. Städte sind zwar mitunter bedeutsame und besondere Fixpunkte einer Biografie und des künstlerischen Schaffens, doch sind sie sehr (historisch) wandelbare Orte. Wie kann man sich also Schumanns Beziehung



Abb. 1a: Robert Schumann (1810-1856), Lithographie von Gustav Feckert nach einer Zeichnung von Adolph von Menzel aus dem Jahr 1861 nach einer Daguerreotypie von 1850 (StadtMuseum Bonn)

und Begegnung mit Berlin in der Mitte des 19. Jahrhunderts vorstellen, ohne – in einer anachronistischen Weise – zeitgenössische und aktuelle Vorstellungsbilder von Berlin zu imaginieren? Eine kleine Zeitreise wird möglich, wenn historische Quellen wie Adressbücher, Reiseführer, Zeitungsberichte über Konzertaufführungen oder (geografische) Karten die persönlichen Tagebuchnotizen und Briefe Schumanns ergänzen.

In dem Gegeneinandersetzen und dem Sich-gegenseitig-Ergänzen und Kommentieren der verschiedenen historischen Quellen entsteht eine Erzählform, die die Spuren „zwischen“ Schumanns Tagebuchnotizen zu rekonstruieren versucht, aber gleichzeitig die Konstruktions-

leistung dieser Narration in den Vordergrund rückt. Die vielfältigen zeitgenössischen Quellen vermitteln zwar einen lebhaften Eindruck von Schumanns Berlin-Besuchen, aber eine zusammenhängende, lückenlose Narration vermögen auch sie nicht zu erzählen. Denn obwohl es authentische Quellen sind, wird doch durch die Auswahl eine bestimmte Perspektive eingenommen und durch deren Anordnung eine *mögliche* Lesart angeboten. Quellen anzuordnen und auszuwählen, heißt immer schon diese zu interpretieren.¹ Es ist also ein Einblick, der sich nicht der „biografischen Wahrheit“² verschrieben hat, sondern in der Montage verschiedener Quellen die „unvermeidliche Fiktionalität“³ des biografischen Erzählens betont sowie vielfältige Lesarten zulässt und Leerstellen benennt. Sich Schumanns Biografie systematisch von einem Ort aus zu erschließen, ermöglicht neue und besondere Perspektiven auf biografische Ereignisse und Erlebnisse.

Obwohl der Titel des Aufsatzes „Robert Schumann in Berlin“ thematisch sehr eingegrenzt zu sein scheint, im Hinblick auf Person, Ort und Zeitraum, ergibt sich aus der Fülle der verschiedenen historischen Quellen ein Geflecht aus Personen, Beziehungen, Anekdoten und Aufzeichnungen, das schwer zu überschauen ist. Gleichzeitig entsteht die Einsicht, dass vieles von Schumann eben nicht aufgeschrieben wurde (Begebenheiten, die vielleicht zu alltäglich waren) und dass die Orte, die Schumann einst besucht hat, heute nicht mehr dieselben sind. Durch Kriegsschäden, Abriss oder Neubauten und Umgestaltungen, zum Teil noch im 19. Jahrhundert, haben heute Gebäude wie die Singakademie, das Alte Museum oder die Gestaltung des Lustgartens ein anderes Erscheinungsbild. So gab es zum Beispiel zu Schumanns Zeiten noch keine Museumsinsel, auch sind die von Schumann 1847 bewunderten Fresken von Schinkel am Alten Museum im Zweiten Weltkrieg zerstört worden. Auch gibt es heute nicht mehr die Akzisemauer, eine Berlin umgebende Stadtmauer zwischen

¹ Vgl. Beatrix Borchard, *Mit Schere und Klebstoff: Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik*, in: Dies., *Clara Schumann. Ihr Leben. Eine biographische Montage*, Hildesheim u.a. 2015, S. 413–430, hier S. 425.

² Ebd., S. 424.

³ Ebd., S. 425.

1736 und 1865⁴, sowie den Potsdamer Bahnhof, den Schumann betreten hat. Manche Orte wie die Hotels, in denen Schumann übernachtet hat, die Wohnhäuser der Familie Bargiel oder das Berliner Schloss existieren nicht mehr. Nicht nur Orte, Gebäude und Straßenansichten, die Schumann gesehen hat, sind verschwunden, auch soziale Praktiken aus der Mitte des 19. Jahrhunderts sind im heutigen Alltag nicht mehr präsent, etwa die Bedingungen des Reisens mit Postkutschen – das Einschreiben für einen Platz in der Kutsche, die vielen Zwischenhalte und Aufenthalte in Gasthäusern – die Beschleunigung der Reisegeschwindigkeit durch die ersten Eisenbahnen. Aber genau auf solche „verlorenen“ Spuren will sich der Aufsatz begeben und Schumann bei seinen Spaziergängen und verschiedenen Aufenthalten in Berlin etwas beobachten – und vor allem Schumann und seine Zeitgenossen selbst zu Wort kommen lassen.

Will man diese „verlorenen“ Spuren rekonstruieren, muss man sich vergegenwärtigen, welche Diskrepanz zwischen unserer heutigen Erfahrung von Berlin und dem Berlin, was Schumann gesehen hat, liegt. Das Stadtbild Berlins hat ab dem 19. Jahrhundert massive Veränderungen erfahren und war zu Schumanns Zeit ein völlig anderes als heute. In den 1830er und 1840er Jahren war die Stadt Berlin noch jenes Gebiet, welches heute der Bezirk Mitte mit angrenzenden Straßen einnimmt: der Bereich des Alexanderplatzes, der Oranienburger Straße und des Monbijou-Parks, des Berliner Schlosses, Unter den Linden, mit südlicher Ausdehnung entlang der Friedrichstraße bis hin zum Halleschen Tor und in südöstlicher Ausdehnung bis zur heutigen Oberbaumbrücke – der Tiergarten liegt noch außerhalb der Stadtmauer, im Bereich des heutigen Prenzlauer Bergs befinden sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts Windmühlen. Was Schumann nicht mehr erlebt hat, aber für unser heutiges Bild von Berlin maßgeblich ist, sind die städtebaulichen Veränderungen, die vor allem mit der Reichsgründung 1871 zusammenhängen, Berlin erfährt ab den 1860er Jahren eine massive Verstädterung und Industrialisierung, wodurch die typische Mietskasernen-Bebauung entsteht. Der heutige

⁴ Helmut Zschocke, *Die Berliner Akzisemauer. Die vorletzte Mauer der Stadt*. Berlin 2007, S. 25.

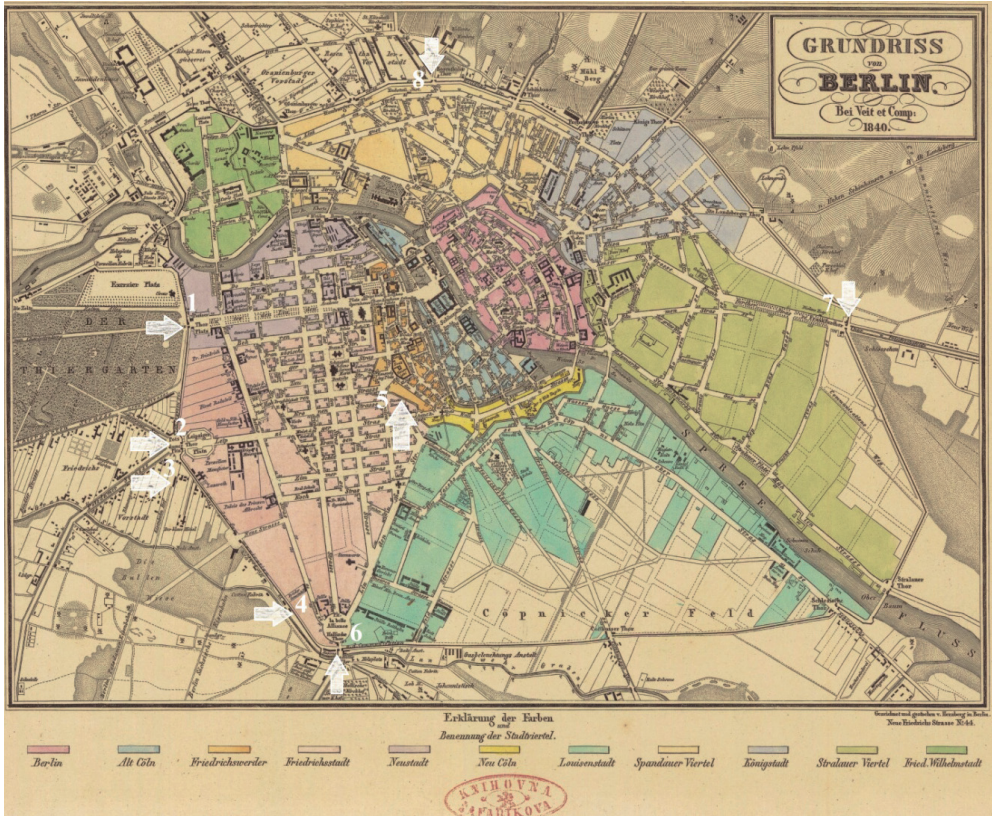


Abb. 2: Grundriss von Berlin 1840 (gezeichnet und gestochen v. Herzberg in Berlin, bei Veit et Comp) [Seitenränder beschnitten, Markierungen hinzugefügt]⁵

- 1 - Brandenburger Tor
- 2 - Potsdamer Tor (nicht erhalten)
- 3 - Potsdamer Bahnhof (nicht erhalten/ heute ein unterirdischer Neubau)
- 4 - Akzisemauer (nicht erhalten, Ende des 19. Jahrhunderts abgetragen)
- 5 - Umriss Festungsgraben, zum Teil wasserführend (nicht erhalten)⁷
- 6 - Hallesches Tor (nicht erhalten)
- 7 - Frankfurter Tor (Original nicht erhalten)
- 8 - Rosenthaler Tor (nicht erhalten)

⁵ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herzberg_Grundriss_von_Berlin_1840.jpg [01.12.2017].

Umriss mit den Bezirksgrenzen Berlins entsteht erst 1920 durch Eingemeindungen und wurde in folgenden Jahren nur leicht verändert. Extreme Veränderungen des Stadtbilds sind durch die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges und dem Neu- und Wiederaufbau vieler Straßenzüge oder ganzer Straßenviertel verursacht.

Als Robert Schumann 1839 zum ersten Mal nach Berlin reist, ist Berlin eine Stadt mit circa 300000 Einwohnern, einer drei Meter hohen Stadt- bzw. Akzisemauer und einem mittelalterlichen Stadtkern im Bereich der Marienkirche – der kartografische Umriss Berlins hat eine ovale, organische Form. Das besiedelte Stadtgebiet erstreckt sich innerhalb der Stadtmauer vom Rosenthaler Tor im Norden (heute: Torstraße Ecke Brunnenstraße, U-Bahnhof Rosenthaler Platz) bis zum Halleschen Tor im Süden (heute: Hallesches Ufer, U-Bahnhof Hallesches Tor) und im Westen vom Brandenburger Tor bis zum Frankfurter Tor im Osten (auf Höhe der heutigen Friedensstraße/Karl-Marx-Allee). 1838 wird die erste Eisenbahnverbindung in Preußen zwischen Berlin und Potsdam eröffnet, die auch Schumann für seine Ausflüge nutzt. Am Berliner Potsdamer Bahnhof (heute Potsdamer Platz) ankommend, dürfte Schumann 1839 durch das Potsdamer Tor die Stadt betreten haben. Das Stadtbild Berlins ist in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch durch den wasserführenden Festungsgraben geprägt, der von der einstigen sternförmigen, wehrhaften Festungsanlage des 17. Jahrhunderts zum Teil übrig geblieben ist.⁶ Auf der Karte „Grundriss von Berlin“ von 1840 sind der alte Stadtkern mit der sternförmigen Wehrbegrenzung, die Akzisemauer des 19. Jahrhunderts und die eben genannten Stadttore gut zu erkennen (siehe Abbildung 2).⁷

Robert und Clara Schumann sind auf vielfältige Weise mit der Stadt Berlin verbunden, so dass Berlin aus verschiedensten Gründen zu den

⁶ Vgl. Paul Wietzorek, *Das historische Berlin. Bilder erzählen*. Petersberg 2016, S. 32; vgl. Zschocke (wie Anm. 4), passim.

⁷ Allerdings wurde auf einem Teil des ehemaligen (nördlichen) und zugeschütteten Festungsgrabens Ende des 19. Jahrhunderts ein Abschnitt der Stadtbahntrasse errichtet, die heute zwischen den Bahnhöfen Jannowitzbrücke und Hackescher Markt verläuft.

„Schumann-Städten“ des Schumann-Portals gezählt werden kann.⁸ Auch wenn hier der thematische Fokus auf Robert Schumann liegt, entsteht der primäre Kontakt nach Berlin vor allem durch Claras Familie mütterlicherseits. Zudem besucht Clara Wieck schon 1835 Berlin, um nach jahrelanger Trennung wieder einen Kontakt zu ihrer Mutter aufzunehmen. Claras Mutter, Mariane Bargiel (geb. Tromlitz), war in erster Ehe mit Friedrich Wieck verheiratet und lebte seit 1826 mit ihrem zweiten Ehemann, dem Klavier- und Gesangspädagogen Adolph Bargiel, in Berlin. In den Jahren 1839/40 wohnt Clara Wieck, aufgrund der durch die Verlobung mit Robert Schumann ausgelösten Zerwürfnisse mit ihrem Vater Friedrich Wieck, bei ihrer Mutter in Berlin. Nach Schumanns Tod wohnt Clara für mehrere Jahre in Berlin. Gleichwohl sind ihre weitaus längeren Aufenthalte in Berlin schwieriger zu rekonstruieren und die Quellenlage stellt sich nicht so günstig dar wie bei Robert Schumanns relativ überschaubaren Berlin-Besuchen.⁹

Die vielfältigen Verknüpfungspunkte entstehen also zunächst durch familiäre Verbindungen – Robert und Clara werden während ihrer Verlobungszeit 1839/40 im Hause Claras Mutter zeitweilig aufgenommen. Mariane Bargiel spielt eine Schlüsselrolle im gerichtlichen Eheprozess: Sie verfasst die schriftliche Einwilligung, um die sie Robert Schumann bei seinem Besuch 1839 gebeten hat und ermöglicht somit eine Heirat, die durch Friedrich Wieck bis dahin verhindert wurde. Aber auch das kulturelle Leben Berlins war Anziehungspunkt für zahlreiche Konzertaufführungen, Konzert- und Museumsbesuche, Matineen, Soireen und Begegnungen etwa mit Felix Mendelssohn Bartholdy und Fanny Hensel. In den 1840ern besuchten die Schumanns mehrmals die Stadt auf Durchreisen von Claras Konzerttourneen oder zu wichtigen kulturellen Anlässen wie 1847 zur Aufführung von Robert Schumanns Oratorium *Das Paradies und die Peri* op. 50 oder Konzertauftritten Claras in

⁸ Vgl. Übersicht der Schumann-Städte des Schumann-Portals: <http://www.schumann-portal.de/schumannstaedte.html> [06.11.2017]; vgl. auch den Artikel von Marina Schieke-Gordienko zur Schumann-Stadt Berlin: <http://www.schumann-portal.de/berlin.html> [06.11.2017].

⁹ Für das Gedenkjahr 2019 ist eine Publikation von mir zum Thema „Clara Schumann in Berlin“ geplant; ich danke Frau Dr. Ingrid Bodsch, die ebenso sehr von dem Thema begeistert ist wie ich, für Ihre Unterstützung.

der Singakademie. Nicht nur in der Verlobungszeit 1839/40, auch 1847 spielt das Paar mehrmals mit dem Gedanken nach Berlin zu ziehen. Noch in seinem letzten Brief vor Eendenich, der am 12. Februar 1854 an Julius Stern gerichtet ist, erwägt Schumann einen Stellentausch mit Stern an das Berliner Konservatorium, da in den „hiesigen Zuständen“ in Düsseldorf „freilich auch keine sonderliche Harmonie ist, ungefähr so wie der 1ste Accord im Finale der 9ten Symphonie.“¹⁰ Schumanns offenbar letzte Hoffnung, seiner Situation in Düsseldorf durch einen Umzug nach Berlin entfliehen zu können, blieb unerfüllt. 1850 ist Robert Schumann zum letzten Mal in Berlin auf einer Durchreise und besucht hierbei das Grab Felix Mendelssohn Bartholdys vor dem Halleschen Tor.

Nach Schumanns Tod wählt Clara Schumann Berlin zu ihrem Wohnsitz in den Zeiträumen von 1857–1863 und 1873–1878, ist jedoch die meiste Zeit auf Konzertreisen.¹¹ 1890 verkauft Clara Schumann 16 Autographe Roberts, darunter drei Bände mit Liedern, an die Königliche Bibliothek zu Berlin (heutige Staatsbibliothek Unter den Linden), die sich zu dieser Zeit auf dem Opernplatz befindet, und bildet damit das Fundament der heutigen Schumann-Sammlung.¹² Weitere Nachlässe wurden Anfang des 20. Jahrhunderts unter anderem durch Kinder und Enkelkinder an die Staatsbibliothek verkauft sowie durch Ankauf aus Privatbesitz und Antiquariaten erworben. Heute besitzt die Staatsbibliothek zu Berlin 43 Musikautographe Robert Schumanns, wie zum Beispiel die der *Sinfonien Nr. 3* und *4*, des *Violinkonzerts* oder des Ora-

¹⁰ Schumann an Julius Stern, Brief vom 12.02.1854 zit. nach *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*. Hrsg. v. F. Gustav Jansen. Leipzig 1904, S. 393; vgl. auch Brief an Stern, S. 389), URL: <https://archive.org/stream/robertschumanns00jansgoog#page/n417/mode/2up> [14.10.2017].

¹¹ Vgl. Monica Steegmann, *Clara Schumann*. Hamburg 2001, S. 131; vgl. auch die Konzertliste Clara Schumanns, erstellt von Julia M. Nauhaus, <http://www.schumann-portal.de/Konzertliste.html> [20.10.2017].

¹² Vgl. Steegmann (2001), S. 138; vgl. auch Barbara Schneider-Kempf: „Grußwort der Generaldirektorin der Staatsbibliothek zu Berlin.“ In: Martina Rebmann und Marina Schieke-Gordienko (Hg.), *„Ton ist überhaupt componirtes Wort.“ Robert Schumann zwischen Wort und Ton. Die Schumann-Autographen der Staatsbibliothek zu Berlin*. Berlin 2010, S. 3–4.

toriums *Das Paradies und die Peri*, „aber auch Abschriften, Stichvorlagen und Erstdrucke seiner Werke, Briefe und *Haushaltsbücher* von seiner Hand sowie Porträts und Gegenstände aus seinem Nachlass.“¹³

II Chronologische Übersicht über die Aufenthalte in Berlin (Itinerar)

Der kleinen Zeitreise vorangestellt ist zum besseren Überblick ein Itinerar mit allen rekonstruierbaren Berlin-Besuchen Schumanns. Grundlage hierfür ist Julia M. Nauhaus' Itinerar¹⁴, ergänzt wurden hier noch einige Details zu konkreten Orten und Anlässen aus den Tagebüchern und Briefen Robert und Clara Schumanns sowie Adressen, die sich mithilfe historischer Adressbücher ermitteln ließen. Dass die Tabelle lückenhaft ist, lässt sich nicht ganz vermeiden, da auch die Quellen bei aller Akribie des Tagebuchschreibenden lückenhaft bleiben oder die Erinnerung möglicherweise „verfälscht“ ist – so schreibt Schumann 1846 im Nachblick, er sei 1840 mehrere Male in Berlin gewesen,¹⁵ überliefert ist aber nur der Aufenthalt vom 17.4. bis 1.5.1840. Schumann vermerkt zudem, dass er in der „schweren Zeit“ (November 1839 bis zur Hochzeit im September 1840) kein Tagebuch geschrieben hat.¹⁶ Als wichtige Quellen wären zu nennen: Robert Schumanns Tagebücher und Haushaltsbücher (Bde. II/III, hrsg. v. Gerd Nauhaus, zitiert jeweils als *Tb*); wertvoll sind Nauhaus' Anmerkungen), die neue Schumann-Briefedition (Editionsleitung Thomas Synofzik und Michael Heinemann), Berthold Litzmanns Clara-Schumann-Biografie (Bde. I/II) sowie historische Primärquellen (hauptsächlich Digitalisate) wie zeitgenössische Karten von Berlin, Adressbücher, Kalender, Reiseführer und Zeitungsartikel (z.B. Konzertrezensionen). Die noch nicht veröffentlichten *Jugendtagebücher* Clara Wiecks 1827–1840 (hrsg. v. Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich/ in Vorbereitung) konnten leider nicht berücksichtigt werden.

¹³ Schneider-Kempf (wie Anm. 12), S. 3 (Hervorhebung im Original).

¹⁴ Julia M. Nauhaus, „Robert-Schumann-Itinerar“: <http://www.schumann-portal.de/itinerar.html> [20.06.2017].

¹⁵ Vgl. Robert Schumann. *Tagebücher*, Bd. II, im folgenden zitiert: *Tb II: 1836–1854*. Hrsg. v. Gerd Nauhaus. Leipzig 1987, S. 406.

¹⁶ Ebd., S. 96.

Die Gliederung des Aufsatzes folgt der Chronologie der Berlin-Besuche: Beginnend im Jahr 1839 wird Robert Schumanns erste Reise nach Berlin beleuchtet sowie die Besuche anlässlich Clara Wiecks Geburtstag und des Weihnachtsfestes bei der Familie Bargiel. Es folgt ein Abschnitt zu den 1840er Jahren: Schumann besucht Clara in Berlin zu Ostern 1840; in den Jahren 1842 und 1844 sind kurze Durchreisen in Berlin zu verzeichnen. Der wohl musikalisch bedeutsamste Berlin-Besuch folgt im Jahr 1847 mit der Aufführung Robert Schumanns Oratorium *Das Paradies und die Peri* unter seiner Direktion und Konzerten Clara Schumanns in der Singakademie sowie zahlreichen Soireen und Matineen. Im letzten Abschnitt wird Robert Schumanns letzter Berlin-Besuch im Jahr 1850 betrachtet und ein abschließendes Resümee gezogen: Welche Bedeutung hatte der Ort Berlin für Robert Schumanns Biografie? Welche „Souvenirs“ der Reisen bleiben?

Zeitraum	Orte	Anlass
27.7.-1.8.1839	Über Potsdam (Sancoussi, Charlottenhof) am 29.7. nach Berlin, Unter den Linden 24 (Bargiels), Königliches Museum, Königliches Schloss und Schlossplatz, Charlottenburg, Hotel de Brandebourg (Charlottenstr. 42) (<i>Tb II</i> , S. 92).	Einholung der schriftlichen Einwilligung zur Ehe von Claras Mutter Maria- ne Bargiel
13.-18.9.1839	Unter den Linden 24 /Bargiels), Ausflug nach Potsdam (Sanscoussi, Charlottenhof, Neues Palais), Anhöhe Kreuzberg, Hotel de Saxe (Burgstr. 20) (<i>Tb II</i> , S. 94)	Clara Wiecks Geburtstag
21.-27.12.1839	Hinter der katholischen Kirche Nro. 2 (Bargiels) (<i>Tb II</i> , S. 94)	Weihnachten
17.-30.4.1840	Hinter der katholischen Kirche Nro. 2 (Bargiels), „Parthieen nach Potzdamm Strahlau pp.“ ¹⁷ , Treptow, Charlottenburg (<i>Tb II</i> , S. 97)	Ostern

¹⁷ Clara Wieck an Robert Schumann, Brief vom 1.5.1840 zit. nach *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann*, Bd. IV: Februar 1840 - Juni 1856 (= *Schumann-Briefedition*, Serie I, Bd. 7), hg. v. Thomas Synofzik, Anja Mühlenweg und Sophie Zeil, Köln 2015, S. 257f., folgend zitiert: *Briefwechsel IV*.

Zeitraum	Orte	Anlass*
12.3.1842	Luisenstr. 21 (M. Bargiel) (<i>Tb II</i> , S. 205)	Durchreise
25.-27.1.1844/ 23.-24.5.1844	Hotel de Brandebourg (Charlottenstr. 42), bei Mendelssohns (Leipzigerstr. 3), bei M. Bargiel (Louisenstr. 21), bei Schröder-Devrient, bei Rückert (<i>Tb II</i> , S. 278/316 und S. 302/374)	Durchreise (Russlandreise) und Besuche
11.2.-24.3.1847	11.-18.2. Luz's Hotel (Unter den Linden 44), 18.-21.2. Hotel zum Schweizerhof (Charlottenstr. 42), 21.-24.3. Hôtel du Nord (Unter den Linden 35), Singakademie, bei M. Bargiel (Louisenstr. 21), bei Mendelssohns (Leipzigerstr. 3), Theater (vermutl. Gendarmenmarkt), Königliches Opernhaus (Unter den Linden), Königl. Museum, Tiergarten/ Odeon (<i>Tb II</i> , S. 414ff.)	Proben/ <i>Peri</i> -Aufführung am 17.2., Konzerte Claras in der Singakademie (1.3. und 22.3.) mit Aufführung von Robert Schumanns <i>Klavierquintett</i> ; Besuche, Theater-, Konzert- und Museumsbesuche, Soireen, Matineen (8.3. bei Schumanns im Hotel)
25.-29.3.1850	Dreifaltigkeitsfriedhof vor dem Halleschen Tor, bei Cécile Mendelssohn Bartholdy (Leipzigerstr. 3), Hôtel du Nord, zu Dorn, Königliche Oper (Unter den Linden), Neues Museum, bei Schlesinger (Unter den Linden 34), bei Bendemanns (<i>Tb III</i> (2), S. 522)	Durchreise, Besuche, am Grab von Felix Mendelssohn Bartholdy

* Eigene tabellarische Darstellung auf Grundlage des Itinerars von Julia M. Nauhaus, vgl. www.schumannportal.de.

III „1839 im Juli zum ersten Mal nach Berlin“¹⁸

Als Robert Schumann am 27. Juli 1839 zum ersten Mal nach Berlin reist, befindet er sich in einer schwierigen und nervenaufreibenden Lebenssituation, die ihm kaum Ruhe zum Schreiben seines Tagebuches

¹⁸ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 406.

lässt.¹⁹ Schumanns Versuch, im Zeitraum von Oktober 1838 bis März 1839, seine *Neue Zeitschrift für Musik* in Wien zu etablieren (und somit finanziell und materiell abgesichert gegenüber Claras Vater, Friedrich Wieck, auftreten zu können), scheitert an der restriktiven Politik und Zensur des metternichschen Systems.²⁰ Nach Schumanns Rückkehr aus Wien nach Leipzig im April 1839 beginnt zudem der Gerichtsprozess Roberts und Claras gegen Wieck, um den Ehekonsens gerichtlich zu erlangen²¹; das Schreiben an das Appellationsgericht in Leipzig reicht Schumann kurz vor seiner Reise am 16. Juli 1839 ein.²² In diesem Kontext steht auch der Anlass von Schumanns erster Berlin-Reise: er wird Claras Mutter, Mariane Bargiel, besuchen und sie um eine schriftliche Einwilligung zur Ehe bitten. Der Ausgang des gerichtlichen Prozesses um den Ehekonsens ist zu diesem Zeitpunkt so ungewiss, dass Schumann um eine gemeinsame Zukunft bangen muss: „Es werden schon einmal wieder frohere Tage kommen – nicht wahr, meine Klara? – die Größe des Unglücks, wenn wir nicht durchdrängen, kann ich vor der Hand noch gar nicht ermeßen; dazu reicht meine Phantasie nicht aus.“²³ Außerdem plagten Schumann Schuldgefühle: „Ich habe doch eine große Schuld auf mir, daß ich Dich von Deinem V.[ater] getrennt habe – und dies foltert mich oft; aber das wollte ich nicht, sondern ich wollte, als ich um Dich warb, nur Frieden und Eintracht und Dein Glück, und deinem V. den höchsten Beweis meiner Hochachtung geben.“²⁴ Der

¹⁹ Vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), S. 92: „Die Aufregung ließ nicht zum Schreiben kommen.“; vgl. auch *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen von Berthold Litzmann. Erster Band: Mädchenjahre 1819–1840*. 8. Auflage. Leipzig 1925, S. 368 (folgend: *Litzmann I*).

²⁰ Vgl. Robert an Clara, Brief vom 3.11.1838: „Nach allem, was ich bis jetzt erfahren und mit eigenen Augen gesehen, ist es [wegen des Niederdrucks von oben] kaum möglich, daß hier etwas Poetisches, Lebendiges, Offensiniges aufkommen könne.“ Zit. nach *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann*, Bd. II: September 1838–Juni 1839 (= *Schumann-Briefedition*, Serie I, Bd. 5), hg. v. Anja Mühlenweg, Köln 2013, künftig zitiert *Briefwechsel II*.

²¹ Vgl. Arnfried Edler, *Robert Schumann*. München 2009, S. 119.

²² *Tb II* (wie Anm. 15), S. 91.

²³ Robert an Clara, Brief vom 18.7.1839 zit. nach *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann*, Bd. III: Juni 1839–Februar 1840 (= *Schumann-Briefedition*, Serie I, Familienbriefwechsel, Bd. 6), hg. v. Thomas Synofzik und Anja Mühlenweg, Köln 2014, S. 171ff., hier S. 173. Folgend zitiert: *Briefwechsel III*.

²⁴ Wie Anm. 23, S. 172.

„Prüfungen“ nicht genug stirbt, ebenfalls im April 1839, Schumanns Bruder Eduard²⁵, wodurch Schumann wenige Tage vor seiner Reise nach Berlin in Zwickau Erbschaftangelegenheiten regeln muss.²⁶ In Zwickau verschlechtert sich sein Gemütszustand: „... mir ist es hier, als müßt ich mich auch gleich hinauslegen, wo so viele liegen, die mich geliebt. Ich glaubte, mich auf der Reise zu erholen, bin aber nur schwermüthiger worden und will auch so bald als möglich aus dieser Gegend fort, wo es keine Freude mehr für mich giebt.“²⁷ Litzmann zufolge hätten „[s]elbst die freundlichen und erhebenden Eindrücke in Berlin im Zusammen- sein mit Claras Mutter ihn nicht ganz herauszureißen vermocht.“²⁸ Bevor Schumann von Leipzig aus nach Berlin fährt, schreibt er am Morgen des 27. Juli noch einen Brief an Clara, die sich seit Februar 1839 für eine Konzertreise in Paris aufhält. Er ermutigt und bittet sie, so bald wie möglich nach Leipzig zu kommen, da ihre Anwesenheit im Eheprozess notwendig wird.²⁹ Gleichzeitig ist Schumann voller Vorfreude und schreibt in dem Brief, den er mit den Worten „Dein gar zu glücklicher Robert“ unterzeichnet: „Heute Abend reise ich nach Berlin; ich freue mich herzlich auf Deine Mutter und will sie so umstricken mit schmeichelnden und bittenden Worten, bis ich ihr Ja habe.“³⁰ Mit im Gepäck hat Schumann auch ein Bild von Clara, ein Bild von sich, wahrscheinlich die Lithografie von Josef Kriehuber

²⁵ Vgl. Brief von Robert an Clara 10.4.1839 zit. nach *Briefwechsel II* (wie Anm. 20), S. 401: „...was das Schicksal noch mit mir vorhat, ich mag gar nicht daran denken. Vielleicht will es mich durch so viel Prüfungen hindurch zum Glück führen und mich ganz selbstständig und zum Mann machen. Eduard war noch der Einzige, auf den ich mich wie einen Schützer verließ [...]“

²⁶ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 92.

²⁷ Robert an Clara, Brief vom 23.07.1839 zit. nach *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 182; vgl. auch *Litzmann I* (wie Anm. 19), S. 368. Schumann hatte aus seinem engsten Familienkreis bereits 1825 seine Schwester Emilie, 1826 seinen Vater, 1833 seinen Bruder Julius und seine Schwägerin Rosalie und 1836 seine Mutter verloren (sowie 1834 seinen Freund Ludwig Schunke; im Oktober 1839 stirbt seine Freundin Henriette Voigt).

²⁸ *Litzmann I* (wie Anm. 19), S. 368.

²⁹ Vgl. auch Brief von Robert Schumann an Clara vom 10.7.1839 zit. nach *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 135ff.

³⁰ Brief von Robert an Clara vom 27.7.1839 zit. nach *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 187 ff.

aus Wien 1839, seine „ganze Zeitschrift und einige neue Compositionen, damit sie mich doch ein wenig kennen lernt.“³¹ Welches Bild Schumann von Clara mitgenommen hat, lässt sich nicht exakt rekonstruieren: sehr wahrscheinlich ist es ein verschollenes (Miniatur) Bild, welches Clara von sich in Paris von Auguste Joseph Carrier hat malen lassen und Robert zu seinem 29. Geburtstag, also nur wenige Wochen vor der Berlin-Reise, zuschickte.³² Schumann schien sehr von dem Bild entzückt gewesen zu sein: „Das Bild ist von einem ausgezeichneten Maler, der vielleicht auch gewußt hat, wem Du es senden willst, Deinem Verlobten nähmlich. Die rothen Blumen deuten darauf hin und auch die kleinen blauen; auch das kleine Stückchen heiterer Himmel ist wohl angebracht. Vorn am Kleid scheint ein Ring angeheftet, der Baum darüber ein Lorbeer. Wie sinnig dies Alles. Wie an guten Menschen, so findet man bei guten Bildern, je mehr man sie betrachtet, immer mehr Schönes.“³³ Am Abend reist Schumann mit der Kutsche von Leipzig über Potsdam nach Berlin, eine Eisenbahnverbindung zwischen Leipzig und Berlin existiert zu dieser Zeit noch nicht, jedoch zwischen Potsdam und Berlin. Für die Strecke Leipzig–Berlin gibt es einen „Postcours“, dessen Schnellpost im Jahr 1839 täglich acht Uhr abends abfährt und am folgenden Tag in der anderen Stadt ankommt:

„Von Berlin nach Leipzig.

a) Schnellpost: geht ab täglich 8 U.[hr] Ab.[ends], bis Zehlendorf 2 M.[eilen], Potsdam 2 M., Beelitz 2 $\frac{3}{4}$ M., Treuenbrietzen 2 $\frac{1}{4}$ M., Kropfstadt 2 $\frac{1}{4}$ M., Wittenberg 1 $\frac{3}{4}$ M., Gräfenhainchen 3 M., Bitterfeld 2 $\frac{1}{4}$ M., Delitsch 1 $\frac{3}{4}$ M., Leipzig 2 $\frac{3}{4}$ M. [22 $\frac{3}{4}$ M.], kommt an in Leipzig täglich 1 U. 10 Min. Nachm.; geht zurück täglich 8 U. Ab., kommt an in Berlin täglich 1 U. 10 Min. Nachmitt.“³⁴

³¹ Wie Anm. 30.

³² Vgl. *Litzmann I* (wie Anm. 19), S. 336; vgl. auch *Briefwechsel III* (wie oben Anm. 23), S. 59, Kommentar 22; vgl. auch ebd., S. 143 Kommentar 45.

³³ Robert an Clara, Brief vom 9.6.1839 zit. nach *Briefwechsel II* (wie Anm. 20), S. 526.

³⁴ *Berliner Kalender 1840*, „Verzeichnis der Postcourse, wie solche im Julius 1839 vorhanden sind.“ (Revidiert und berichtet im Juli 1839). Gedruckt bei Trowitzsch und Sohn in Berlin, S. 21–22.

„Den 27sten Juli Abends nach Berlin. D. 28sten Sonntag in Potsdam geblieben. Mit zwei Fremden Sanssouci, Charlottenhof u. die Umgegend mir angesehen. Tiefe Melancholie u. Erwartung d. Aufnahme v. Klara's Mutter. D. 29sten früh mit der Eisenbahn nach Berlin. Gleich zur Mutter u. herzliche Aufnahme. Aehnlichkeit mit Klara. Truhn; führt mich hier u. dahin. Museum. Die Rotunde. Der Schloßplatz. Abends mit d. Mutter im Thiergarten. Bargiel krank, doch geistig ungeschwächt. Trost durch Zureden. Mit Truhn im Königl. Schloß. Auch oft gefrühstückt. Hirschbach. Oft bei der Mutter, auch hübsch Klavier gespielt. Ihre schriftliche Einwilligung an Klara. Mit Truhn am 31sten July noch in Charlottenburg, wo Mantius; ich schwieg merkwürdig viel. Am 1sten Aug. Abends Rückfahrt u. die dumme Frau, die das Rauchen nicht will. Am 2ten Aug. in Lpz. wieder.“³⁵

Mit dem oben zitierten Postcours lässt sich rekonstruieren, dass Schumann über Nacht gefahren ist und gegen acht Uhr Abends eine Kutsche in Richtung Berlin genommen hat. Er kommt am 28. Juli an, und zwar zuerst in Potsdam und fährt dann erst am 29. Juli mit der Eisenbahn nach Berlin weiter. In seinem Haushaltsbuch vermerkt Schumann zudem für den 27. Juli: „Passagiergeld nach Potsdam“³⁶, was für eine Reiseverbindung von Leipzig nach Potsdam spricht (und nicht direkt nach Berlin). Berücksichtigt man die damalige Reisegeschwindigkeit von Postkutschen mit Zwischenstationen und Pausen zum Pferdewechsel³⁷ wird Schumann circa 20 Stunden unterwegs gewesen sein. Dem „Verzeichnis der Postcourse“ zufolge, „[kann man] bei den Fahr-Posten auf jede Meile bei gutem Wege 1 ½, bei schlechtem und im Winter, wohl bis 2 Stunden rechnen, wenn nemlich [sic] die Entfernung des Orts groß ist; bei Reit- und Schnell-Posten hingegen kann man, mit Einschluß der Expeditionszeit und des sonstigen Aufenthalts, ¾ bis höchstens 1 Stunde auf jede Meile annehmen.“³⁸ Bei den zwischen Leipzig und Potsdam angegebenen 21 Meilen kann eine Reise, sofern man mit der Schnellpost unterwegs war, also gut 21 Stunden gedauert haben.

³⁵ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 92.

³⁶ Robert Schumann. *Tagebücher*. Bd. III: *Haushaltbücher* Teil 1: 1837–1847. Hrsg. v. Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 71; nachfolgend zitiert *Tb III* (1)

³⁷ Vgl. Otto Büsch (Hg.), *Handbuch der preussischen Geschichte*. Bd. II: *Das 19. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens*. Berlin/N.Y. 1992, S. 149.

³⁸ *Berliner Kalender 1840* (wie Anm. 34), S. 5.

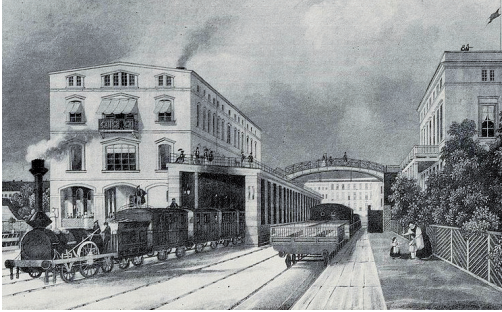


Abb. 3: Berlin, Potsdamer Bahnhof, 1843 (Stahlstich von Carl Schulin nach einer Zeichnung von Julius Henning)³⁹

Am 29. Juli am Potsdamer Bahnhof (heutiger Potsdamer Platz) in Berlin ankommend

-, der zu dieser Zeit ein Kopfbahnhof vor der Stadtmauer ist, wird Schumann das Potsdamer Tor betreten haben. Das Tor befindet sich in unmittelbarer Nähe zum Potsdamer Bahnhof und bildet eine südwestlich gelegene, stark frequentierte Eingangspforte. 1839 hat Berlin insgesamt 17 Stadttore (davon zwei Wassertore)⁴⁰, die hauptsächlich die Funktion der Steuereinnahme und polizeilichen Kontrolle erfüllten, die aber je nach Gestaltung der Wachordnung unterschiedlich streng ausfallen konnten. Um 1834 werden beispielsweise nur noch neun Tore bewacht und ab den 1850ern die Stadttore nachts nicht mehr verschlossen.⁴¹ Ein zeitgenössisches *Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam* beschreibt das Potsdamer Tor „in Hinsicht des Reisefuhrwerks [als] die belebteste Eingangspforte, denn der Kunststraßenbau hat in dieser Richtung die Hauptstadt in eine vielfache Verbindung mit dem westlichen und südlichen Deutschland gesetzt. Alle diese Straßen konzentriren sich ... in Potsdam, ein Umstand, welcher dem Wege zwischen den beiden Hauptstädten ein ununterbrochenes Leben verleiht. Die von Jahr zu Jahr, ja von Monat zu Monat sich immer mehr verschönernde Friedrichs-Vorstadt, und die prachtvolle Leipziger Straße, sind Gegenstände, welche würdig auf

³⁹ Wikimedia commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Train_station_Berlin_Potsdamer_Bahnhof.jpg [01.12.2017].

⁴⁰ Vgl. J. D. F. Rumpf's *neuester Fremdenführer in Berlin, Potsdam, Charlottenburg, deren Umgebungen und auf der Eisenbahn*. Berlin 1839, S. 47, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/57/> [03.11.2017].

⁴¹ Zschocke (wie Anm. 4), S. 60f.



Abb. 4: Grundriss von Berlin mit nächster Umgegend 1849 (gezeichnet v. F. Böhm, gest. v. C. Jätnig, Verlag D. Reimer 1848) [Kartenausschnitt, Markierungen hinzugefügt]⁴²

- 1 Unter den Linden 24 (Wohnadresse der Bargiels 1838 bis Ende September 1839)
- 2 Hôtel de Brandebourg, Charlottenstr. 42⁴² (Schumanns Unterkunft im Juli 1839)
- 3 Königl. Museum (heute „Altes Museum“)
- 4 Königl. Schloss und Schlossplatz (heute „Humboldtforum“)
- 5 Hôtel de Saxe, Burgstr. 20 (Schumanns Unterkunft im September 1839)
- 6 Hinter der katholischen Kirche Nro. 2 (Wohnadresse der Bargiels 1839 bis 1841)
- 7 Königl. Opernhaus Unter den Linden (heute „Staatsoper“)
- 8 Singakademie (heute „Maxim-Gorki-Theater“)
- 9 Luz's Hotel, Unter den Linden 44 (Unterkunft der Schumanns 11.–18.2.1847)
- 10 Hotel zum Schweizer Hof, Charlottenstr. 42 (18.–21.2.1847)
- 11 - Hôtel du Nord, Unter den Linden 35 (21.2.–24.3.1847)

⁴² Die vollständige Karte ist online abrufbar auf https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boehm_Grundriss_von_Berlin_mit_n%C3%A4chster_Umgebung_1849.jpg [1.12.2017]. Dieser Stadtplan aus dem Jahr 1849 weist für die Charlottenstraße eine neue Hausnummern-Zählung auf und zeigt am Pfeil 2 die Adresse Charlottenstraße 59. 1839 befand sich aber genau an dieser Stelle die Charlottenstraße 42.

den großen Anblick der Residenz vorbereiten.“⁴³ Die Friedrichsstraße und Leipziger Straße waren die Hauptachsen der im 17. Jahrhundert angelegten und stetig erweiterten Friedrichstadt⁴⁴ (in Abbildung 1 der hellrosa kolorierte Bereich). Mit der „Residenz“ ist das Königliche Schloss gemeint, welches Schumann auch besichtigt hat. Für den 30. Juli 1839 ist dem *Berliner Fremden-Blatt* zu entnehmen, dass „Schumann, Compositeur, aus Leipzig“ im Hôtel de Brandebourg wohnt, und zwar, einem Brief Schumanns zufolge, im Zimmer No. 25.⁴⁵ Dieses Hotel erster Klasse befand sich direkt am Gendarmenmarkt.⁴⁶ Der Kartenausschnitt eines Stadtplans von 1849 (Abb. 4 auf Seite 158) zeigt die Orte, die Schumann 1839 in Berlin besucht hat: Das Königliche Museum, das Königliche Schloss mit dem Schlossplatz, die Adresse der Bargiels – aber auch Orte späterer Besuche wie das Königliche Opernhaus, die Adresse der Bargiels ab Ende 1839 sowie die verschiedenen Hotels und die von Schumann zur Aufführung seines Oratoriums *Das Paradies und die Peri* 1847 besuchte Singakademie. Am 29. Juli 1839 besucht Schumann Claras Mutter Mariane Bargiel, die in zweiter Ehe mit Adolph Bargiel und ihren vier gemeinsamen Kindern Unter den Linden 24 wohnt. Wie im Tagebuch festgehalten, ist Schumann voller Erwartung, vielleicht auch Unsicherheit und Zweifel – „... ich freu und fürchte mich Deine Mutter zu sprechen. Nun Du kennst mich ja.“⁴⁷ hatte Robert an Clara wenige Tage vor seiner

⁴³ Leopold von Zedlitz-Neukirch, *Neuestes Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam zum täglichen Gebrauch der Einheimischen und Fremden aller Stände*. Berlin 1834, S. 667, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444449/671/> [14.10.2017].

⁴⁴ Vgl. Zschocke (wie Anm. 4), S. 16.

⁴⁵ Vgl. Schumann an Hirschbach, Brief vom 8.9.1839 zit. nach *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 17: *Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen (Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832 bis 1883)*, hrsg. v. Eva Katharina Klein, Klaus Martin Kopitz und Thomas Synofzik, Köln 2015, S. 277: „[...] Im Hôtel de Brandenburg hat es mir wohl gefallen. Bitte, schicken Sie hin Jemanden, der mir womöglich dasselbe Zimmer, No. 25, das ich das Letztmal bewohnte, oder wenigstens eines im ersten Stock von Freitag an belegt. [...]“

⁴⁶ *Berliner Fremden-Blatt* vom 30. Juli 1839 zit. in: *Schumann-Briefedition* II.17 (wie oben Anm. 45), S. 277–278 Kommentar 2. Das Gebäude ist heute nicht mehr erhalten.

⁴⁷ Robert an Clara, Brief vom 23.7.1839 zit. nach *Briefwechsel III* (wie oben Anm. 23), S. 182ff., hier S. 184.

Reise geschrieben, aber er wird herzlich aufgenommen. Trotz namhafter Adresse scheint die Wohnung der Bargiels eher klein gewesen zu sein, wie dem Brief Roberts aus Berlin an Clara vom 30. Juli 1839 zu entnehmen ist: „... Deine Mutter [wünscht], daß Du *nach Berlin* kommen möchtest. Ich kenne Deine Gedanken darüber nun gar nicht, und die Wohnung Bargiel's scheint mir auch beschränkt.“⁴⁸ Das mag wohl an den finanziellen Einbußen gelegen haben, die die Familie ab den 1830ern erfährt: Aufgrund des Cholera-Ausbruches in Berlin im Jahr 1830 blieben wohlhabende Schüler und Schülerinnen der Bargiel'schen Musikakademie fern und zogen sich aus Angst vor Ansteckung auf ihre Landgüter zurück. Jedoch zogen die Bargiels schon Ende September 1839 aus der Wohnung Unter den Linden 24 aus, um in eine vielleicht etwas größere Wohnung Hinter der katholischen Kirche Nro. 2 zu ziehen (wo Schumann bei späteren Besuchen auch in einem kleinen Zimmer wohnen konnte). Im Jahr 1836 erlitt Adolph Bargiel einen Schlaganfall, er setzte zwar seine Lehrtätigkeit fort, war aber bis zu seinem Tod 1841 gesundheitlich angeschlagen, was Schumann auch in dem oben zitierten Tagebucheintrag erwähnt. Ab 1841 musste Mariane Bargiel als Klavierlehrerin allein für den Familienunterhalt aufkommen.⁴⁹

Das Treffen zwischen Robert Schumann und Claras Mutter ist offensichtlich sehr harmonisch verlaufen. Beide konnten auf einer Ebene zueinander finden, da Mariane Bargiel selbst sehr musikalisch war und das künstlerische Talent Schumanns sehr schätzte. Sie erhielt eine Ausbildung in Gesang und Klavierspiel (unter anderem bei Friedrich Wieck, ihrem ersten Ehemann)⁵⁰ und gab Konzerte als Sängerin und Pianistin; 1829 wird sie im Mitglieverzeichnis der Berliner Singakademie als Solistin aufgeführt.⁵¹ Schumann war von der Ähnlich-

⁴⁸ Zit. nach *Briefwechsel III* (wie oben Anm. 23), S. 201 (Hervorhebung im Original).

⁴⁹ Vgl. Elisabeth Schmiedel und Joachim Draheim (Hg.), *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, Bd. 1, München/Salzburg 2007, S. 24–25 und S. 35; vgl. auch Hanna Bergmann (2009): „Bargiel, Marianne.“ In: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Sophie-Drinker-Institut, URL: <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/bargiel-marianne> [1.11.2017].

⁵⁰ Vgl. *Schmiedel/Draheim* (wie Anm. 49), S. 15.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 20 FN 2 und 3.

keit Marianes mit ihrer Tochter sehr angetan, vergegenwärtigt man sich seine Sehnsucht bei solch einer langen Trennung von Clara, nur im Besitz von Briefen und einem aktuellen gemalten Bild, mag diese „lebhaft“ Erinnerung an Clara ihn emotional etwas aufgewühlt haben. Dass sich die Ähnlichkeit gerade an den Augen zeigte, mag eine besondere Bedeutung für Schumann gehabt haben, hat er doch immer wieder von Claras Augen geschwärmt, wie zum Beispiel in einem Brief an Clara vom 3. August 1838 „Nun laß Dich nur erst recht küssen Du schüchterne holde Braut Du mit dem schönen Augenpaar.“⁵², in einem Brief vom 3. Juli 1839 „Was Du doch für Augen hast“⁵³, am 27. Juli 1839 „ich küsse Dir Stirn und Auge“⁵⁴, oder am Ende des unten zitierten Briefes aus Berlin vom 30. Juli 1839: „Du hast doch die schönsten Augen; Deine Mutter hat sie auch.“⁵⁵ sowie beim Betrachten der Lithografie von Clara, die Andreas Staub 1838 anfertigte: „Ob du übrigens getroffen, ich Armer weiß das kaum – wie lange habe ich Dich nicht sehen dürfen und wie wenige Minuten jedesmal! Aber das Bild ist so, wie ich mir Dich denke – die ganze Haltung, die Gestalt wie frei – und nun die Augen, die hat der Maler verstanden – höre, ist der ein junger Mann? Vor dem könnte ich Angst haben; der hat Dir tief in's Herz geschaut.“⁵⁶

„Berlin, den 30sten July 1839. Dienstag

Meine geliebteste Klara,

Von hier aus, wo ich so lebhaft an Dich erinnert worden, muß ich Dir doch ein paar Herzensgrüße in Dein einsames Dörfchen⁵⁷ schicken. Durch Deine Mutter nähmlich wurde ich so sehr an Dich erinnert; ich liebe sie ordentlich mit ihren Deinen Augen und kann mich immer gar nicht von ihr trennen. Gestern war ich fast den ganzen Tag bei ihr und geküßt hab' ich sie zur guten Nacht auch. Das hat mich ganz beglückt. Von nichts haben wir denn gesprochen als

⁵² Robert an Clara, Brief vom 3.8.1838 zit. nach *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann*, Bd. I: März 1831 bis September 1838 (= *Schumann-Briefedition*, Serie I, Familienbriefwechsel, Bd. 4), hg. v. Anja Mühlenweg, Köln 2012, S. 408ff., hier S. 408. Folgend zitiert: *Briefwechsel I*.

⁵³ Robert an Clara, Brief vom 3.7.1839 zit. nach *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 127

⁵⁴ Robert an Clara, Brief vom 27.7.1839 zit. nach *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 188.

⁵⁵ Robert an Clara, Brief vom 30.7.1839 zit. nach *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 202.

⁵⁶ Robert an Clara, Brief vom 14.4.1838 zit. nach *Briefwechsel I* (wie Anm. 52), S. 285.

⁵⁷ Clara verbrachte den Sommer in Bougival bei Paris, vgl. *Schmiedell/Draheim* (wie Anm. 49), S. 31 FN 24.

von Dir; Alles setzte ich ihr aus einander; auch meine Documente hab' ich alle bei mir, die ich ihr noch alle zeigen will. Sie nahm mich so gut und herzlich auf und scheint Gefallen an mir zu finden. Wärest Du doch bei uns; wie wir gestern Abend im Thiergarten spazieren gingen, dachte ich so schmerzlich an mein einsames fernes Mädchen, das nicht wußte, daß ihre Mutter und ihr Geliebter zusammen von ihr sprachen. [...] Dein Bild hab ich mitgenommen, wie ich Dir schon schrieb. Als ich es nun gestern Deiner Mutter zeigte, das hättest Du sehen sollen. Die Thränen traten ihr im Augenblick aus den Augen und sie war ganz außer sich. Als es die Bargiel'schen Kinder sahen, sagten sie alle unisono "das ist Klara" – das war eine innige Freude für mich; denn das Bild gehört zu mir, und ich hab' es von Dir geschenkt bekommen... [...] Die Stadt hier hatte ich mir nicht so gar schön vorgestellt und im Museum bin ich mit Entzücken herumgewandelt. Kennst Du die Rotunde am Eingang? Singt man da noch so leise einen Accord, so quillt es wie aus hundert Kehlen aus der Decke heraus, daß ich ganz bezaubert war. [...] Der Zweck der Reise wird wohl erfüllt werden; ich will Deine Mutter noch um ein paar schriftliche Worte ihrer Einwilligung bitten, die nöthig sind für uns. Schreib ihr ja gleich Deine Entschlüsse. Leb nun wohl, mein geliebtes Kind; ich umarme und küsse Dich in unbeschreiblicher Liebe.
Dein Robert.⁵⁸

„Meine geliebte Clara! Dein Robert ist seit gestern hier, und ich kann Dir zu meiner wahren Freude sagen, daß ich Deine Wahl billige und ich ihn stündlich immer mehr lieb gewinne ...

...Das erste und nothwendigste, mein liebes Kind! ist, daß Du herkommen mußt. – Ohne Deine persönliche Anwesenheit ist keine Beendigung dieser Angelegenheit möglich, und da es doch das wünschenswerthe für uns alle ist, daß Ihr bald vereinigt werdet, so wirst Du auch nicht anstehen, es auszuführen ... Es ist ja so viel zu besprechen, auch selbst unter Euch beiden, was ja gar nicht möglich ist, mit Briefen abzumachen. Du kannst ja dann wieder nach Paris gehen, es kostet freilich viel Geld, allein die Sachen stehen einmal so, es ist nicht anders möglich! An Deinen Vater habe ich geschrieben, er hat mir aber nicht geantwortet; das kann nun alles nicht helfen, die Sache muß beendet werden. – Hätte ich Dich jetzt hier, wie glücklich würde es mich machen, Euch beide bei mir zu sehen. – Robert hat uns heute mehrere seiner Compositionen vorgespielt, was

⁵⁸ Robert an Clara, Brief vom 30.7.1839 zit. nach *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 200ff.

für uns ein sehr erhebender Genuß war! Welch' schönes Talent! – Wie glücklich werde ich mich in Eurer Vereinigung fühlen!“⁵⁹

Mariane Bargiel an Clara, 30. Juli 1839

Neben der herzlichen Aufnahme im Hause der Bargiels und der wichtigen schriftlichen Zustimmung zur Ehe, die Claras Mutter am 30. Juli verfasst, erlebt Schumann außerdem die kulturellen Sehenswürdigkeiten der Stadt. An einem Abend, am 29. Juli, unternimmt Schumann einen Spaziergang mit Mariane Bargiel in den Tiergarten, den ein



Das Brandenburger Thor.

Abb. 5: Das Brandenburger Thor 1839 (A. Wachsmann)⁶¹ [Blick stadtauswärts in Richtung Tiergarten]

zeitgenössischer Reiseführer folgendermaßen beschreibt: „ein reizender Park, der vor dem Brandenburger und Potsdamer Thore beginnt und sich bis nach Charlottenburg erstreckt, mit freundlichen Parteen und den reizenden neuen Anlagen.“⁶⁰ Im Tiergarten gibt es 1839 zum Beispiel Kaffeehäuser („Die Zelte“) und weitere Kaffeegärten und „Lustorte“ wie Blumengärten, Pavillons mit Konzertveranstaltungen oder „Tabagieen“ (Salons für das gemeinschaftliche, den Männern vorbehalten, Tabakrauchen) sowie das Sommerschloss Bellevue des Prinzen August von Preußen mit einer Parkanlage und Gewächshäusern für exotische Pflanzen.⁶² Der Tiergarten liegt zu dieser Zeit noch außerhalb der Stadtmauer, so werden Robert Schumann und Mariane Bargiel Unter den Linden entlang gelaufen sein und das Brandenburger Tor passiert haben. Die Promenade Unter den Linden verfügte bereits über „ein[e]

⁵⁹ Zit. nach *Litzmann I* (wie Anm. 19), S. 360–361.

⁶⁰ *J. D. F. Rumpf's neuester Fremdenführer* (wie Anm. 40), S. 46, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/56/> [7.11.2017] (Hervorhebung im Original).

⁶¹ Vgl. ebd., S. IV, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/4/> [12.11.2017]. Der runde Abdruck im rechten Bildbereich zeugt von einem Bibliotheksstempel auf der Rückseite.

⁶² Vgl. ebd., S. 199ff., URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/273/> [17.11.2017].

groß[e] Anzahl schöner Gaslaternen, welche an Sommerabenden, wo dieser Spaziergang sehr besucht ist, durch das grüne Laubdach der Bäume ein magisches Licht verbreiten.“^{62a} „Die Bäume im Hintergrunde gehören zu dem sogenannten Thiergarten, einem Walde, der sich, zwar nur in geringer Breite, aber in desto bedeutenderer Länge, von der Hauptstadt bis zu dem nahen Lustschlosse Charlottenburg hinzieht. Die Hauptallee, welche, in der Breite des Thores, durch den Park führt, geht in gerader Linie beinahe bis nach Charlottenburg, und bildet erst in einer geringen Entfernung von diesem Orte einen Winkel, so dass man, von dem Thore aus, einer freien Aussicht auf eine, ungefähr drei Viertelstunden lange, schnurgerade, vortrefflich geebnete und zu beiden Seiten mit dem üppigsten Laubholze besetzte Landstrasse geniesst, die, in der schönen Jahreszeit, durch den beständigen Verkehr zwischen Berlin und Charlottenburg, auf das mannigfachste belebt ist.“⁶³ Wahrscheinlich am 30. und 31. Juli führt ein in Berlin lebender Freund, Friedrich Hieronymus Truhn (1811–1886), Schumann zum „Königlichen Museum“ (heute: „Altes Museum“), zum Königlichen Schloss und nach Charlottenburg. Truhn, im Adressbuch als „Musik-Direktor“ verzeichnet, ist vor allem als Dirigent und Musikschriftsteller bekannt und lebt seit 1837 in Berlin (am Thierarzneischulplatz 4, in der Nähe des Schiffbauerdamms und der Charité).⁶⁴ Er schreibt unter anderem für den *Hamburger Correspondenten*, die *Neue Berliner Musikzeitung* und für die von Schumann gegründete *Neue Zeitschrift für Musik*.⁶⁵

^{62a} *Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser durch Berlin für Fremde und Einheimische*. Berlin 1843, S. 72, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/89/> [07.11.2017]. Gaslaternen gab es auch schon 1839 in Berlin, vgl. *J. D. F. Rumpff's neuester Fremdenführer* (1839), S. 9, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/19/> [12.11.2017].

⁶³ Samuel Heinrich Spiker, *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert. Eine Sammlung in Stahl gestochener Ansichten, von den ausgezeichnetesten Künstlern Englands, nach an Ort und Stelle aufgenommenen Zeichnungen*. Fotomechan. Nachdruck., Leipzig [1833] 1980, S. 19 (Hervorhebungen im Original).

⁶⁴ *J. W. Boike's allgemeiner Wohnungsanzeiger für Berlin, Charlottenburg und Umgebungen* (1839): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940433_1839/389/ („Truhn, Musik-Direktor, Thierarzneischulplatz 4.“) [1.11.2017].

⁶⁵ Emanuel Scobel: „Truhn, Friedrich Hieronymus.“ In: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 16, Kassel u.a. 2006, Sp. 1086–1087.

Schumann erwähnt auch Herrmann Hirschbach (1812–1888), ein Komponist und Musikschriftsteller, der auch für die *Neue Zeitschrift für Musik* schreibt⁶⁶, jedoch ließ sich nicht rekonstruieren, wann und warum Hirschbach und Schumann sich in Berlin getroffen haben.

Das Königliche Museum am Lustgarten wurde auf Initiative des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. circa zwischen 1824–1828/29 nach Plänen Karl Friedrich Schinkels erbaut. 1830 eröffnet, war es der erste Museumsbau in Berlin und das dritte öffentliche Museum Europas – Schumann besucht also einen Neubau.⁶⁷ Das Museum enthielt eine Antiken- bzw. Altertumssammlung bestehend aus Skulpturen, griechischen Plastiken, einer Münz- und Vasensammlung; im Obergeschoss befand sich die Gemäldegalerie mit italienischer, deutscher und niederländischer Malerei, die zuvor teils in verschiedenen (preußischen) Königlichen Schlössern gesammelt bzw. aus Privatsammlungen vom preußischen Staat angekauft wurde und nun in dem Museum „vereinigt“ war.⁶⁸ „Museum für Kunst und Alterthum, Königl., im Lustgarten, enthält im untern Stockwerke die Vasensammlung, im ersten Stockwerke die Statuen und andere Kunstwerke, und im oberen Stockwerke die Gemälde. Ist Montags und Sonnabends von 10 – 4 Uhr geöffnet. Wer es außer dieser Zeit sehen will, hat sich bei dem Kastellan zu melden.“⁶⁹

Schumann war, wie im oben zitierten Brief an Clara zu sehen, von der Rotunde des Museums „bezaubert“, ihm fiel besonders die akustische Besonderheit der Architektur auf, was für seine sensible musikalische Wahrnehmung seiner Umwelt spricht: „Kennst Du die Rotunde am

⁶⁶ Vgl. *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 45), S. 227.

⁶⁷ Vgl. *Bild und Abbild. Die Fotografien-Sammlung des Malers Eduard Gaertner*, Ausstellungskatalog hrsg. von der Berliner Volksbank eG in Kooperation mit der Stiftung Stadtmuseum Berlin, Berlin 2006, S. 29; vgl. auch *Die Königlichen Museen in Berlin: Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschätze der Malerei, Sculptur und Architektur der norddeutschen Metropole, dargestellt in einer Reihe der ausgezeichnetsten Stahlstiche mit erläuterndem Texte*, Leipzig und Dresden 1855, S. 2–3, URL: <https://archive.org/stream/dieköniglichenm00knuoft#page/2/mode/2up> [12.11.2017].

⁶⁸ Vgl. Spiker (wie Anm. 63)), S. 36–37.

⁶⁹ *J. D. F. Rumpf's neuester Fremdenführer* (wie Anm. 40), S. 40, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/50/> [12.11.2017] (Hervorhebungen im Original).



Abb. 6: Rotunde des Museums am Lustgarten 1830 (Aquarell von Carl Emanuel Conrad) [Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Bildarchiv]

Eingang? Singt man da noch so leise einen Accord, so quillt es wie aus hundert Kehlen aus der Decke heraus, daß ich ganz bezaubert war. Vielleicht wandle ich bald mit meiner Geliebten in diesen schöne Hallen; wie müßte wohl da ein Kuß klingen?⁷⁰

Ein Museumsführer über die *Königlichen Museen in Berlin* weist auch auf diese besondere Raumwirkung und akustische Eigenschaft der Rotunde hin: „Die herrlichen, mit glänzend weißen Kapitälern gekrönten Säulen, deren Stämme einem hellgelben Giallo nachgebildet

sind, die kühle, sanftgraue Tönung der Wände hinter ihnen, auf der sich die zwischen den Säulen stehenden achtzehn Marmorbilder aufs lebendigste hervorheben, die warme rothe Färbung der Kassetten der Kuppelwölbung mit ihren in Goldgelb gemalten Figuren, das aus der Oeffnung des Gewölbes herabströmende, gedämpfte Tageslicht, die majestätische Höhe des Ganzen, – Alles verleiht diesen Räumen eine wunderbare Wirkung auf das Gemüth, dessen Tiefen sich zu einer heiter ruhigen und erhabenen Feierlichkeit stimmen. Zugleich hat hier unsichtbar in der Runde der marmornen Olympier die Göttin Echo ihren Thron aufgeschlagen und ihre Magie tönt jedem Laut, der sich vernehmen läßt, hundertfach vermehrt und verstärkt zurück...“⁷¹

Schumann besichtigt nicht nur das Königliche Museum am Lustgarten, sondern auch das direkt gegenüberliegende Königliche Schloss, durch dessen repräsentative Räume Besucher geführt werden durften, nicht jedoch durch die privaten Gemächer des Königs. Welche

⁷⁰ Robert an Clara, Brief vom 30.7.1839 zit. nach *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 202.

⁷¹ *Die Königlichen Museen in Berlin 1855*, S. 4–5, URL: <https://archive.org/stream/diekoeniglichenm00knuoft#page/4/mode/2up> [12.11.2017].

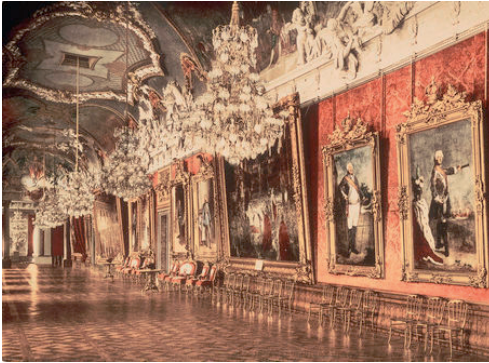


Abb. 7: Bildergalerie des Königlichen Schlosses Berlin (Photochrom 1900) [© akg-images]

Räume Robert Schumann dort zusammen mit Truhn besichtigt hat, lässt sich aufgrund der wenigen Notizen leider nicht mehr genau rekonstruieren. In einem Brief Truhns an Schumann vom 7. August 1839 finden sich Anmerkungen zu einer gemeinsam erlebten Szene beim Schloss-Besuch, über die sich

rückblickend amüsiert wird: „Frau Schloßcastellan. Was meinen Sie Herr Kerckow? Herr Kerckow (mit großartiger Galanterie) Wie Sie meinen Madam Gebenroth! Frau G. Ja Herr Kerchow [sic], aber sie [sic] wissen – Herr Kerckow Freilich weiß ich Madam Gebenroth – Frau G. Ja soll ich's wagen Herr Kerckow? Herr K. Ganz wie Sie befahlen Madam Gebenroth! (in infinitum) Die Scene war doch prächtig; ich ging neulich über den Schloßhof und sah mich überall nach Hrn Kerckow um, der gewiß in grader Linie vom Friedensrichter Schaal⁷² abstammt, um ihn nochmals nach dem Bilde des Prinzen Louis Ferdinand zu fragen, aber ich fand ihn nicht.“⁷³ Zumindest lässt sich aus dem Brief erahnen, dass Schumann und Truhn die Bildergalerie des Schlosses gesehen haben. Diese war eine prachtvoll ausgestatte, längliche Galerie zur Seite des Lustgartens hin gelegen.

„Am merkwürdigsten sind hier: der Rittersaal, die Bildergalerie, der weiße Saal, die Schloßkapelle und die Kunstkammer... Das Schloß enthält etwa zwischen 500 und 600 Zimmer, und außer den eben angeführten Räumen befinden sich darin die auf das Geschmackvollste eingerichteten Wohnungen Ihrer Majestäten des Königs und der Königin, in dem Theil der Langen Brücke zunächst

⁷² Figur in Shakespeares Komödie *Die lustigen Weiber von Windsor*.

⁷³ *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 45), S. 804 (Hervorhebungen im Original).

gelegen; ferner dem Schloßplatze zu, im 2ten Geschoß die Wohnung des Prinzen Wilhelm mit seiner Familie. [...] Zur Besichtigung des Innern meldet man sich bei dem Herrn Kastellan Gebenroth, auf dem zweiten Schloßhofe, gegenüber der Wendeltreppe, im zweiten Geschosse wohnhaft.⁷⁴

Cosmar's Wegweiser (1843)

Auch der Ausflug nach Charlottenburg lässt sich kaum rekonstruieren, Schumann vermerkt im Tagebuch: „Mit Truhn am 31sten July noch in Charlottenburg, wo Mantius; ich schwieg merkwürdig viel.“⁷⁵ Offenbar hat Schumann zusammen mit Truhn und Eduard Mantius das damals noch vor den Stadttoren Berlins liegende Charlottenburg besucht. Der Sänger Eduard Mantius (1806–1874), für seine „weiche Tenorstimme“ bekannt, war ab 1829 an der Singakademie Berlin engagiert und wurde 1830 von Friedrich Wilhelm III. an die Königliche Hofoper (heutige Staatsoper Unter den Linden) gerufen, wo er von 1831–1857 als Opernsänger tätig war.⁷⁶ Schumann, Truhn und Mantius werden entweder zu Fuß oder mit einer Kutsche nach Charlottenburg unterwegs gewesen sein; sicher haben sie sich das dortige Schloss und die Parkanlage angesehen. In Charlottenburg „[s]ehenswerth sind: das Schloß, der Garten, das Schauspielhaus, der Park mit seinen Wasserpartien, Pavillons, Statüen, und dem Mausoleum der Königin[n] [sic] Louise. Auf dem Sarkophage erblickt man die Verewigte auf einem Ruhebette schlummernd, in Marmor abgebildet. Dieses Kunstwerk ist eine Arbeit, welche Rauch in Rom anfertigte. Die Stadt hat 480 Privathäuser, unter denen sich viele schöne Villen und Gartenetablissemments befinden. 2 Kirchen, eine Kaserne, ein

⁷⁴ *Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser* (wie Anm. 62a), S. 104, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/127/> [11.10.2017] (Hervorhebungen im Original).

⁷⁵ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 92.

⁷⁶ Vgl. Joseph Kürschner: „Mantius, Eduard M.“ In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 20, Maaß – Kaiser Maximilian II., Leipzig 1884, S. 272, URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00008378/images/index.html?seite=274> [7.11.2017]. Mantius wohnt 1839 in der Brüderstraße 24, welche direkt vom Schlossplatz in südlicher Richtung abgeht; vgl. auch *J. W. Boike's allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1839): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940433_1839/234/ [17.11.2017].

Rathaus, eine Waisenanstalt... Das türkische Zelt, das Muskau-sche und das Morellische Etablissement sind die vorzüglichsten Kaffeehäuser in Charlottenburg.“⁷⁷

„Charlottenburg, $\frac{3}{4}$ Meilen von Berlin, die man jedoch in 20 Minuten fahren und in einer kleinen Stunde gehen kann; der Weg dahin, eine treffliche, Nachts mittelst Laternen erleuchtete Kunststraße, führt durch den Thiergarten, der den freundlichen Ort von der Hauptstadt trennt. Am Ende des Städtchens liegt das Königliche Schloß und der schöne Schloßgarten... [...] Fremde, welche den sehr angenehmen Weg durch den Thiergarten nach Charlottenburg nicht zu Fuß machen wollen, finden vor dem Brandenburger Thore zu jeder Zeit Wagen...“⁷⁸

Cosmar's Wegweiser (1843)

Nach vier erlebnisreichen Tagen in Berlin und dem glücklichen Zusammentreffen mit Claras Mutter, reist Schumann am Abend des 1. August wieder nach Leipzig zurück und vermerkt am 2. August in seinem Haushaltsbuch: „Nachmittag 2 Uhr zurück von Berlin.“⁷⁹ Als Schumann über Nacht mit der Kutsche nach Leipzig gefahren ist, hat Truhn in Berlin an ihn gedacht. „Geliebtester Schweiger! [...] Den Tag, nach dem Sie fort waren (Freitag) wachte ich sehr früh auf; Sie mußten eben in Wittenberg sein, und ich dachte mir Sie, wie Sie mit dem kleinen Augengläse und schmunzelnder Lippe die nüchternen Waschbecken, die langen weißen Handtücher, und den dünnen Morgenkaffee des Wittenberger Posthauses musterten, – denn diesen dreien Gewalten entgeht man als Leipzig–Berlin oder umgekehrter Reisender auf keinen Fall. ...“⁸⁰

Truhn an Schumann, 7. August 1839

⁷⁷ J. D. F. Rumpf's neuester Fremdenführer (wie Anm. 40), S. 27–28 (Hervorhebungen im Original), URL: [https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/37/\[17.11.2017\]](https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/37/[17.11.2017]).

⁷⁸ Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser (wie Anm. 62a), S. 15–16,

⁷⁹ Tb III (1) (wie Anm. 36), S. 72.

⁸⁰ Truhn an Schumann, Brief vom 7.8.1839 zit. nach *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 45), S. 803–804 (Hervorhebung im Original).

„Meine theure Freundin, Ihren Brief fühlte ich im Dunkeln; ich bekam ihn nämlich spät Abends und wußte gleich von wem – ist das nicht schön? Oft wohl habe ich Ihrer gedacht, kränkele aber selbst fortwährend und war auf 14 Tage verreist, u.a. in Berlin, wo ich mich sehr ergötzt an der Bauart der Häuser, auch der Menschen, die mir zum Theil wohlgefielen. Taubert war nicht da, ist augenblicklich in München. Man sieht wenig Menschen in Berlin in den Straßen, die nicht ein Buch in der Hand hätten; ist Ihnen das nicht aufgefallen? In Wien hält man sich lieber an Victualien u. dergl. Von Musik hörte ich nichts, wie es auch in Leipzig ganz still hergeht; es ist aber auch ganz gut so, und mir namentlich will nichts mehr als das Meisterliche be-
hagen. Das macht denn auch manchmal misanthropisch. Da rette ich mich immer in Bach und das giebt wieder Luft und Kraft zum Wirken und Leben. Haben Sie nichts Sebastian'sches mit bei sich? ...“⁸¹

Schumann an Henriette Voigt, 11. August 1839

In Leipzig angekommen, sehnt Schumann einem Wiedersehen mit Clara Ende August 1839 entgegen. Seit September 1838 hatten Robert und Clara sich nicht mehr gesehen. Kurz vor seiner Berlin-Reise notierte Schumann noch: „Schwere Abschiede [...] Im September 1838 in Gängens Haus im Thomasgäßchen, als ich nach Wien reiste. Seitdem sahen wir uns nicht mehr. Heute ist der 16. Juli 1839, als ich das Schreiben an das Appellationsgericht einreichte – ein schwerer Tag.“⁸² Schließlich bricht Clara ihre Konzertreise in Paris im August 1839 ab und trifft nach fast einjähriger Trennung am 20. August Robert wieder.⁸³ Ein außergerichtlicher Sühnetermin in Leipzig am 31. August, bei dem eine gütliche Einigung mit Wieck erzielt werden sollte, blieb erfolglos, da Wieck nicht erschien.⁸⁴ Am 3. September reist Clara zusammen mit ihrer Mutter, die extra für diesen Termin angereist war, nach Berlin zurück, um für die folgenden Monate bei ihr zu wohnen.

⁸¹ Brief vom 11.8.1839 zit. nach *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 15: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit den Familien Voigt, Preußner, Herzogenberg und anderen Korrespondenten in Leipzig*, hg. von Annegret Rosenmüller und Ekaterina Smyka, Köln 2016, S. 103f.

⁸² Eintrag Schumanns ins „Brautbuch“ zit. n. Georg Eismann, *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, Bd. 1, Leipzig, 1956, S. 109f.

⁸³ Vgl. *Litzmann I* (wie Anm. 19), S. 363ff.

⁸⁴ Vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), S. 93 sowie Anmerkung 358.

„Mit Klara viel zusammengewandelt, Arm in Arm.“⁸⁵

Nur wenige Wochen später reist Schumann ein zweites Mal nach Berlin, es ist ein Überraschungsbesuch zu Claras 20. Geburtstag am 13.09.1839. Sie verbringen vom 13. bis 17. September gemeinsame Tage, „die sie bei schönem Herbstwetter auf Ausflügen in die Umgegend in ruhiger Aussprache sehr genossen.“⁸⁶

„Dann zum Geburtstag nach Berlin. In himmlischer Stimmung in einer italienischen Nacht fortgefahren. Den 13ten September in Berlin; ein Freitag. Das Gewitter, wie vor 2 Jahren. Bis Dienstag d. 17ten in Berlin. Schöne Tage. Den 15ten mit Klara, der Mutter u. e.[inem] kl.[einen] Bargiel nach Potsdam auf der Eisenbahn. Ein Morgen, der himmlisch. Mit ihnen nach Sanssouci, Charlottenhof, des Kronprinzen Sommerhaus; Klara's Niedersitzen im Großvaterstuhl. Den Mittag auf dem Plateau. Der Brief des Alten [Wieck] mit Versöhnungsvorschlägen. Zu Hause guter Brief von Graf aus Wien⁸⁷, u. Einert mit Bestimmung des Termitages. Mit Klara viel zusammengewandelt, Arm in Arm. Ein Mittag bei Behrens, wo Truhn, Hirschbach, die Taussig[?] Dann (Montag) mit d. Mutter u. Klara nach dem Kreuzberg mit dem schönen Monument. Klara immer in beglückender Aufregung. Dienstag d. 17ten mit Klara nach Leipzig zurückgereist –“⁸⁸

Robert Schumann, Tagebuch

Wie dem *Berliner Fremden-Blatt* zu entnehmen, wohnt „Schumann, Tonkünstler, aus Leipzig“ während seines Aufenthaltes im September 1839 im Hôtel de Saxe, einem Gasthof erster Klasse

⁸⁵ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 94.

⁸⁶ *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen von Berthold Litzmann. Zweiter Band: Ehejahre 1840–1856.* Leipzig 1905, S. 369 (folgend: *Litzmann II*).

⁸⁷ Der Klavierbauer Conrad Graf bestätigt in dem erwähnten Brief, dass der Flügel, den Friedrich Wieck seiner Tochter Clara aufgrund der Streitigkeiten um den Eheprozess einige Zeit vorenthielt, ein Geschenk an Clara gewesen ist; vgl. Schumanns Brief an Einert vom 16.9.1839 zit. in: *Jansen* (wie Anm. 10), S. 172 sowie Anmerkung 212, URL: <https://archive.org/stream/robertschumanns00jansgoog#page/n195/mode/2up> [5.12.2017].

⁸⁸ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 94.

in der Burgstraße 20,⁸⁹ wahrscheinlich im Zimmer Nr. 27 „hintenheraus, erste Etage“.⁹⁰ „Das Hôtel de Saxe, bei Böttcher, in der Burgstrasse, ein neues wohleingerichtetes Hôtel, gegenüber dem Schlosse gelegen und in der Nähe des neuen Museums [gemeint ist das heutige „Alte Museum“, Anm. T.S.] und der Börse, mit schöner Aussicht auf die Brücke der Spree. Ausser den wohleingerichteten 60 Logierzimmern, guten Remisen und Stallungen besitzt dieses schöne Hôtel auch eine geschmackvoll eingerichtete Badeanstalt. Table d' hôte um 2 ¼ Uhr.“⁹¹

Ein Brief Lea Mendelssohn Bartholdys, der Mutter Felix Mendelssohn Bartholdys, vom 17. September 1839 ist an Schumann im Hôtel de Saxe gerichtet. Felix hatte noch am 12. September einen Brief an Robert geschickt, in dem er ihn bittet, Geschenke für seine in Berlin lebende Mutter mitzunehmen, darunter ein Kleid für seine Schwester, das Buch *Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1840. Neue Folge. Zweiter Jahrgang. Mit dem Bildnisse Felix Mendelssohn's* sowie ein Porträt von sich (Kupferstich von Eduard Eichens nach dem Gemälde von Theodor Hildebrandt).⁹² Ein inliegender Begleitbrief Mendelssohns an seine Mutter enthält folgende Zeilen: „Ich bitte Dich für den Ueberbringer selbst um eine recht freundliche Aufnahme; ich habe ihn sehr lieb u. er ist gegen mich von meinem ersten Hiersein an unverändert gut u. freundschaftlich gewesen. Du wirst von ihm wissen, daß er der Herausgeber der hiesigen musikalischen Zeitung u. Componist mehrerer Claviersachen, auch vielleicht daß er der Verlobte von Clara

⁸⁹ *Berliner Fremden-Blatt vom 14. September 1839* zit. nach *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 45), S. 277–278 Kommentar 3; vgl. auch *J.W. Boike's allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1839): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940433_1839/439/ [13.11.2017].

⁹⁰ Vgl. Adresszeile im Brief Truhns an Schumann vom 14.09.1839 zit. nach *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 45), S. 279.

⁹¹ *Balneographisches statistisch-historisches Hand- und Wörterbuch*. Von L. Freiherr von Zedlitz, Leipzig 1834, S. 541–542, URL: <https://archive.org/stream/balneographische00zedl#page/540/mode/2up/search/Hotel+de+saxe> [13.11.2017].

⁹² Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy an Schumann, Brief vom 12.9.1839 zit. nach *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 1: *Freundes- und Künstlerbriefwechsel (Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn)*, hrsg. v. Kristin R.M. Krahe, Katrin Meyersbach und Thomas Synofzik, Köln 2009, S. 153–154 sowie die Kommentare 2 und 3 auf S. 154.

Wieck ist u. dieselbe jetzt in Berlin aufsucht, da der Vater hier [in Leipzig, Anm. T.S.] sich der Verbindung fortwährend widersetzt – er ist etwas still u. in sich gekehrt, doch wie gesagt ein freundlicher, u. sehr guter Mensch im Herzensgrunde, u. so bitte ich Dich wiederholt um eine recht gute Aufnahme für ihn. [...]“⁹³ Doch offenbar haben sich Schumann und Lea Mendelssohn Bartholdy verpasst: „Geehrter Herr! Mein Sohn schreibt mir so viel zu Ihrem Lobe, daß ich doppelt bedaure, Sie gestern verfehlt zu haben. Bitte, laßen Sie mich wissen, welchen Abend es Ihnen convenirt, Thee bei mir zu trinken...“⁹⁴

Ein Treffen ist jedoch weder in Roberts noch in Claras Tagebuch überliefert. Interessant ist aber, dass Felix Mendelssohn Bartholdy Schumann vordergründig als Musikredakteur wahrnimmt und das Bild eines Komponisten „mehrerer Claviersachen“ eher undifferenziert bleibt.

Schumann verbringt die Tage in Berlin im familiären Umfeld Claras. Zum Geburtstag schenkt er ihr, seinen Notizen im Haushaltsbuch zufolge⁹⁵, ein (nicht näher beschriebenes) Album, einen Kamm, einen Hut und Handschuhe sowie ein gedrucktes Exemplar seiner *Klaviersonate Nr. 2 g-Moll op. 22*.⁹⁶ Da Schumann das erwähnte Album bei einem Buchbinder hat binden lassen, könnte es sich vielleicht um eine Auswahl von Noten, Gedichten oder Briefen handeln, die er für Clara ausgesucht hat, oder mit „Album“ ist das gedruckte Exemplar der *Klaviersonate* gemeint, das vielleicht einen besonderen Buchdeckel erhalten hat. Präsent dieser Tage sind aber auch der Eheprozess und die Auseinandersetzungen mit Wieck; einen Tag vor ihrem Geburtstag erhält Clara einen Brief, in dem Wieck ein vermeintliches Versöhnungsangebot, eine Aussprache mit Clara in Dresden, anbietet und den Prozess abbrechen möchte. In dem heute verschollenen Brief hat Wieck wohl die Bedingung gestellt, dass Clara von einem gerichtlichen Antrag auf Erteilung des Ehekonsens absehen soll. Aufgrund der angespannten Lage, die keine übereilte und unüberlegte Reaktion zulässt,

⁹³ *Schumann-Briefedition* II.1 (wie Anm. 92), S. 155–156 Kommentar 1.

⁹⁴ Lea Mendelssohn Bartholdy an Schumann, Brief vom 17.9.1839 zit. nach *Schumann-Briefedition* II.1 (wie Anm. 92), S. 155.

⁹⁵ Vgl. *Tb III* (1) (wie Anm. 36), S. 75.

⁹⁶ Vgl. auch *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 285.

schreibt Schumann am 16. September bezugnehmend auf Wiecks Brief an den Advokaten Wilhelm Einert, der Robert und Clara im Eheprozess vertritt: „Der beifolgende Brief wird Ihnen allerhand zu denken geben. Meiner Meinung nach darf Clara den Antrag nicht zurückweisen, der wenigstens den Schein einer Aufrichtigkeit für sich hat. Vor allem müssen wir aber mit Ihnen sprechen. Wir machen uns also schon morgen abends nach Leipzig auf. ...“⁹⁷ Wiecks Brief dürfte der Grund dafür sein, dass Clara und Robert nicht länger in Berlin verweilen, sondern am 17. September nach Leipzig zurückkehren. Ihr Advokat Einert rät dann auch, sich nicht auf das Angebot Wiecks einzulassen, da er seinen Brief für nicht vertrauenswürdig hält. Schließlich hat Clara Ende September mit ihrem Vater in Leipzig Kontakt, bei dem sich herausstellt, dass er keineswegs seine ablehnende Haltung geändert hat.⁹⁸ Clara hält in ihrem Tagebuch fest: „Ich begreife seine Härte nicht, und seinen entsetzlichen Haß auf Robert, den er früher so sehr liebte, auch nicht. Er machte Robert sehr schlecht und zerriß mir bald das Herz damit; er kann sich keinen Begriff von meiner Liebe machen, sonst handelte er anders.“⁹⁹

Die gerichtlichen Auseinandersetzungen dürften die Tage in Berlin aber nur wenig getrübt haben, es werden gemeinsame Ausflüge in die Umgebung Berlins unternommen, die Schumann zusammenfassend als „schöne Tage“ beschreibt. An einem „himmlischen Morgen“ des 15. Septembers unternehmen Robert, Clara, Mariane Bargiel und eines ihrer Kinder mit der Eisenbahn einen Ausflug nach Potsdam. Sie sehen das Schloss Sanssouci und das im Park Sanssouci gelegene Neue Palais sowie, das am südlichen Rand des Parks gelegene, Schloss Charlottenhof. Die „Berlin-Potsdamer Eisenbahn beginnt vor dem Potsdamer Thore, links von der Chaussee, in dem sehr geräumigen und mit einem drei Stock hohen, palastähnlichen Empfangshause gezierten Bahnhof“, die Länge der Strecke beträgt laut *Cosmar's Wegweiser* „3 ½ preuß. Post-

⁹⁷ Schumann in einem Brief an Wilhelm Einert vom 16.09.1839 zit. in: Wilhelm Josef von Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*. Leipzig 1906, S. 264 (Hervorhebung im Original).

⁹⁸ Vgl. *Litzmann I* (wie Anm. 19), S. 369ff.

⁹⁹ Claras Tagebucheintrag vom 26. September 1839 zit. nach *Litzmann I* (wie Anm. 19), S. 371.



Abb. 8: Sanssouci bei Potsdam (gez. v. Loeillot, gest. v. E. Grünewald, Verlag George Gropius Berlin 1833)¹⁰¹

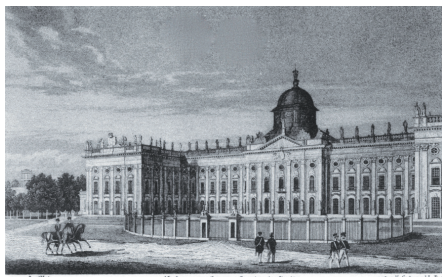


Abb. 9: Das Neue Palais bei Potsdam (gez. v. Loeillot, gest. v. E. Grünewald, Verlag George Gropius Berlin 1833)¹⁰²

meilen, welche in circa 45 Minuten zurückgelegt werden“.¹⁰⁰ Mit dieser Geschwindigkeit waren Tagesausflüge in die Umgebung möglich – anscheinend hat es Schumann sehr in Potsdam gefallen, 1840 wird er die Stadt ein drittes Mal besuchen.

Am 16. September besuchen Robert, Clara und Claras Mutter Mariane Bargiel zusammen den Kreuzberg, eine Anhöhe, die Mitte des 19. Jahrhunderts noch vor den Stadttores Berlins liegt und auf der 1821 ein Nationaldenkmal anlässlich der Befreiungskriege gegen Napoleon errichtet wurde – und das heute auch noch steht. Das Denkmal, das Schumann von der Gestaltung her offenbar gefallen hat, ist ein gusseisernes Monument

auf einem kreuzförmigen Grundriss, das einer gotischen Kirchturmspitze nachempfunden und mit 12 Figuren geschmückt wurde.¹⁰³

Der Kreuzberg „ist eine Anhöhe vor dem Halleschen Thore, von welcher man die schönste Aussicht auf Berlin in seiner ganzen Ausdehnung hat. Auf dem höchsten Punkte des Kreuzberges erhebt sich ein Denkmal, welches König Friedrich Wilhelm III. zur Erinnerung an die Kriegsjahre 1813–15 errichten ließ.“¹⁰⁴ Den Weg zum Denkmal konnte man von der Stadt aus „leicht zu Fuße oder auch in einem Fia-

¹⁰⁰ Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser (wie Anm. 62a), S. 32.

¹⁰¹ Aus: Spiker (wie Anm. 63), o.S.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 57f.

¹⁰⁴ Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser (wie Anm. 62a), S. 65.



Abb. 10: Blick vom Kreuzberg auf die Stadt Berlin 1829 (Ölgemälde von Johann Heinrich Hintze), vgl. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4311370>

ker zurücklegen.“¹⁰⁵ „Die schöne, freie, gesunde Lage des Ortes hat, seit der Errichtung dieses Denkmals, eine grosse Anzahl von Häusern aller Grössen, und in allen Arten des ländlichen Baustils, ausgeführt, hier entstehen lassen, unter denen der [...] Vergnügungs-Ort Tivoli, mit seinen, unmittelbar an das Denkmal angrenzenden, Garten-Partien, eine der bedeutendsten Anlagen ist. – Auf diese Weise hat sich hier eine Art Vorstadt gebildet, die, im Sommer, von den begüterten Einwohnern der Hauptstadt bezogen wird...“¹⁰⁶

Am 17. September reisen Robert und Clara mit der Postkutsche über Nacht nach Leipzig zurück. Dort erwarten sie die nächsten Schritte im Eheprozess, am 2. Oktober findet ein Gerichtstermin vor dem Leipziger Appellationsgericht statt, bei dem Wieck aber wieder nicht erscheint. Der Termin muss auf den 18. Dezember vertagt werden. Es kann vermutet werden, dass Wieck den Prozess absichtlich verzögern wollte.¹⁰⁷ Er machte sogar den Vorschlag, Clara solle bis zu ihrer

¹⁰⁵ *Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser* (wie Anm. 62a), S. 20.

¹⁰⁶ *Spiker* (wie Anm. 63), S. 58 (Hervorhebung im Original).

¹⁰⁷ Vgl. *Wasielewski* (wie Anm. 97), S. 264; vgl. auch *Litzmann I* (wie Anm. 19), S. 373f.

Mündigkeit warten (bis zu ihrem 21. Geburtstag am 13.09.1840) und „gegen eine Summe von 6000 Talern noch einmal für drei Monate“¹⁰⁸ auf Konzertreise mit Wieck gehen. Clara geht darauf aber nicht ein und reist am 3. Oktober wieder nach Berlin zu ihrer Mutter.

Weihnachten 1839

In „der schweren Zeit“¹⁰⁹ von November 1839 bis zur Hochzeit im September 1840 hat Schumann kein Tagebuch geschrieben, im Nachblick notiert er die wichtigsten Ereignisse, darunter: „Dezember 18. Der fürchterliche Termintag. Zu Weihnachten mit Kl.[ara] in Berlin. [...]“.¹¹⁰ So steht auch der dritte Berlin-Besuch im Jahr 1839 unter dem Eindruck des gerichtlichen Eheprozesses. Bevor Clara und Robert zusammen von Leipzig aus am 21. Dezember nach Berlin reisen, hatte sich Schumann noch am 18. Dezember im Gerichtssaal unsachliche Vorwürfe, unter anderem den der Trunksucht, von Wieck anhören müssen. Wieck wurde in seinem Zorn so „leidenschaftlich“ und „ausfallend“, dass ihm im Gerichtssaal wiederholt das Wort verboten werden musste. Schumann blieb äußerlich sehr ruhig, litt aber dennoch unter den schweren Anschuldigungen und Beleidigungen. Freunde sagten vor Gericht zugunsten Schumanns aus, Wieck dagegen blamierte sich in der Öffentlichkeit durch sein Vorgehen selbst.¹¹¹ Er ließ seine „umfangreiche Erklärung mit seinen Anklagepunkten gegen Schumann“ sogar lithographieren und verschickte diese an Freunde und Bekannte.¹¹²

Diese „Schmach“¹¹³ halbwegs überstanden, wurde das Weihnachtsfest in Berlin verbracht: Schumann wohnt vom 22. bis 27. Dezember zusammen mit Clara in der Bargiel'schen Wohnung, Hinter der katholischen Kirche Nro. 2. Zu Weihnachten schenkt Clara Robert ein Zigarrenfutteral und kleine Plastiken von Niccolò Paganini und seinem Schüler Théodor Hauman von Jean-Pierre Dantan.¹¹⁴ Robert

¹⁰⁸ Wasielewski (wie Anm. 97), S. 264.

¹⁰⁹ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 96.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Vgl. Wasielewski (wie Anm. 97), S. 265–267.

¹¹² *Tb II*, (wie Anm. 15), S. 96 Anmerkung 371.

¹¹³ Vgl. Wasielewski (wie Anm. 97), S. 267.

¹¹⁴ Vgl. *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 470 Kommentare 2 und 3.

wiedermum schenkt Clara Notenhandschriften seiner *Nachtstücke* op. 23 und *Romanzen* op. 28, zwei Kleider und möglicherweise auch ein Kochbuch.¹¹⁵ Vermutlich hat sich Schumann über die Weihnachtstage auch mit Truhn in Berlin getroffen, dieser könnte Schumann einige Aufsätze für die *Neue Zeitschrift für Musik* für Anfang des Jahres 1840 persönlich übermittelt haben.¹¹⁶

Es wurde viel zusammen Klavier gespielt, auch Schumanns *Klaviersonate Nr. 2 g-Moll* op. 22, wobei es zu einem kleinen Streit zwischen Robert und Clara am 26. Dezember kam, da Clara die Tempoanweisung des ersten Satzes „So rasch wie möglich“ wohl etwas übertrieben hatte.¹¹⁷ Noch in einem Brief vom 21. Januar 1840 bittet Schumann für ein bevorstehendes Konzert Claras in der Singakademie: „... den ersten Satz aus m. Sonate nimm doch nicht zu rasch; ein wenig langsamer, als in unserer berühmten Stunde. Thust Du mir's zu Liebe?“¹¹⁸ und auch am 29. Januar: „Die Sonate nimm nicht zu wild; denke an den, der sie gemacht.“¹¹⁹

„Den 24sten. Der heutige Weihnachtsabend war der schönste meines Lebens, er entschädigte mich für vieles Schmerzhaftes, das ich erlitten. Ich konnte ihn mit meinem innigstgeliebten Robert und der Mutter feiern – das Glück machte mich fast traurig Minuten lang. Der ganze Abend hatte mir etwas heiliges, ich dachte viel an Weihnachten über's Jahr. Robert hat mich überreich beschenkt, ich konnte ihm nicht danken, wie ich wohl gemocht hätte.

Den 27ten. Heute war ein trauriger Tag für mich. Robert reiste wieder ab und nun ist es wieder so öde um mich. Mit Sehnsucht sehe ich immer nach seinem Zimmer, ich denke immer noch, er muß heraustreten. – Die Erinnerung an diese Tage wird mir ewig bleiben; die Mutter war sehr glücklich, uns zusammen so selig zu sehen, und ließ sich keine Mühe verdrießen, deren sie doch so Manche hatte, da Robert bei uns wohnte. Robert hat auch die letzten Tage sehr viel

¹¹⁵ Vgl. *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 467 Kommentar 1.

¹¹⁶ Vgl. *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 45), S. 735.

¹¹⁷ Vgl. *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 498f. Kommentar 10.

¹¹⁸ Robert an Clara, Brief vom 21.01.1840 zit. nach *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 546 (Hervorhebungen im Original).

¹¹⁹ Robert an Clara, Brief vom 29.01.1840 zit. nach *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 565.

gespielt, was mir großen Genuß gewährte. Es wurde ihm auch schwer, fort zu reisen, auch er weinte einige Thränen, das mir durch die Seele schnitt. Ich kann ihn nicht weinen sehen, das zerreißt mir das Herz. Wir haben ihn auf die Post gebracht, ich hätte mich mögen an den Wagen anklammern.“¹²⁰

Clara Wieck, Tagebuch

„Sonabend den 28sten December 39.

Herzliebstes baldigstes Weib,

Matt und müde bin ich angekommen, aber vergnügt im Herzen. Die Nacht war so lind, als sollte es Frühling werden; da hab' ich denn hin und her gedacht und geträumt und geschlafen und immer gedacht an Dich, an die Zukunft und an die letzten schönen Tage. [...] Mein Stübchen fand ich im alten Stand, nur viel geputzter, als erwarte es einen Bräutigam. Ausgepackt hab ich auch schon. Alles (ist unversehrt) angelangt, auch der geigenhalsige Haumann und d. Paganini hat noch immer die Geige am Hals. D. Cigarrenfutter steht auch schon auf dem Tisch; kurz, der Hausrath wächst zusehends. Briefe fand ich wenige vor... [...] Ein Componist aus Grenzebach aus Cas-sel war da; sonst Niemand. Von Liszt höre ich noch nichts, hab' auch noch Niemanden gesprochen hier. Die Post kam erst um 4 Uhr.

Nun hab' ich sehr viel zu arbeiten, die nächsten Tage über; sei also nicht traurig, wenn ich Dir nicht gleich wieder schreibe. Zum Sylve-ster jedenfalls. Heute will ich Dich nur noch küssen, Herz, Auge und Lippen; fühlst Du? der war innig; Grüße Mama, die gute freundliche, vor Allen und die Kinder. Bleib munter und frisch auf; ich bin es auch – von ganzer Seele Dein Robert.“¹²¹

IV 1840er – Osterbesuch und Durchreisen

Das Osterfest im Jahr 1840 verbringen Robert und Clara erneut bei der Familie Bargiel, es wird zugleich der letzte Besuch in Berlin als Verlobungspaar vor der Hochzeit im September 1840 sein. Vom 17.4. bis 30.4.1840 werden mehrere Ausflüge in die Umgebung Berlins

¹²⁰ Vgl. *Litzmann I* (wie Anm. 19), S. 380–381.

¹²¹ Vgl. *Briefwechsel III* (wie Anm. 23), S. 469f.

nach Charlottenburg, Potsdam, Stralau und Treptow unternommen und zusammen mit Felix Mendelssohn Bartholdy musiziert. Am Karfreitag, den 17. April fahren Clara und Robert zusammen von Leipzig aus nach Berlin, wo sie am nächsten Tag ankommen. Clara war seit dem 29. März bei Robert in Leipzig, da sie zu einem Konzert Franz Liszts eingeladen war.¹²² Schon im Voraus wurde der Osterbesuch abgesprochen und Roberts Unterbringung in einem Zimmer der Wohnung der Bargiels Hinter der Katholischen Kirche Nro. 2 ausgemacht:

„...den Tag wenn Du kömst mußt Du später noch genau schreiben, damit wir das kleine Stübchen wieder einrichten... Ist es Dir wohl recht? Lange schon hatte ich wollen mit der Mutter sprechen, ob Du nicht bei uns wohnen könntest, und immer getraute ich es mir nicht, weil ich nicht gern unbescheiden sein wollte, nun hab ich mir doch gestern ein Herz gefaßt, und Bargiel läßt Dir sagen, von Herzen gern packe er zusammen wenn Du kämest, es würde ihn kränken wolltest Du nicht bei uns wohnen. Du hast wohl Recht, es ist auch eine Ersparniß; wenn Dir nur das Stübchen nicht gar zu klein und unsere ganze Lebensweise gar zu einfach ist, das wäre mein Bedenken. Doch, Du hast Dir es ja das vorige Mal [Weihnachten 1839, Anm. T.S.] auch gefallen lassen.“¹²³

Clara an Robert, 24. März 1840

Von den Osterfeiertagen (dem 18.04. Karsamstag, 19.04. Ostersonntag und 20.04. Ostermontag) ist kein Tagebucheintrag überliefert – da das öffentliche Leben und Feierlichkeiten in der Karwoche bzw. zum „stillen Fest“ eingeschränkt waren, wurde sicherlich im privaten Kreis gefeiert. Auch vom 22. bis 25. April gibt es eine Lücke in den Aufzeichnungen.

„Den 21ten fuhren wir nach Charlottenburg und besuchten dort das Mausoleum der Königin Louise ... Das Denkmal ist wundervoll ... eine eigene Wehmuth ergriff mich doch in der Gruft. Wie so Alles vergeht, vergessen wird, wozu nur eigentlich der Mensch lebt! – Solche Gedanken kamen mir und stimmten mich traurig.

¹²² Vgl. *Litzmann I* (wie Anm. 19, S. 419ff.

¹²³ Vgl. *Briefwechsel IV* (wie Anm. 17), S. 242.

Den 26sten war ich den ganzen Tag mit Robert in Potsdam. Wir waren sehr vergnügt mitsammen.

Den 27sten gingen wir nach Strahlau und Treptow. Es waren himmlische Tage! Ach, ich bin so glücklich gewesen mit Robert, daß ich's gar nicht sagen kann.

Den 28sten Abends war ich mit Robert bei Mendelssohns. Es wurde viel musicirt, Mendelssohn spielte die Cis-Moll-Fuge von Bach wundervoll, ich spielte einiges von ihm und Robert und dann wir zusammen den ersten Satz aus der Hummelschen As-Dur-Sonate.

Den 29sten war Mendelssohn zwei Stunden bei uns und ließ sich von Robert seine Lieder vorspielen. Mich freute seine Anerkennung.

Den 30sten. Heute ist Robert wieder abgereist.¹²⁴

Clara Wieck, Tagebuch

Da Felix Mendelssohn Bartholdy sich auch gerade in Berlin aufhielt, kam es zu einem Treffen bei den Mendelssohns in der Leipziger Straße 3 und bei den Bargiels. Am Klavier wurden Schumanns Lieder zusammen erprobt, die er in seinem „Liedersegen“¹²⁵ seit Februar komponiert hatte, darunter den Heine-*Liederkreis* op. 24 und *Myrthen* op. 25 (das spätere „kompositorische Hochzeitsgeschenk“ an Clara), ab Mai folgte dann die Niederschrift des Eichendorff-*Liederkreises* op. 39 und der *Dichterliebe* op. 48.¹²⁶

„Wünschte ich doch, sie lernten Mendelssohn persönlich kennen und hörten ihn. Unter den Künstlern kenne ich keinen, der ihm zu vergleichen wäre. Er weiß dies auch von mir und hat mich darum lieb, auch manches meiner Musik. In Berlin verlebten wir einige Stunden am Klavier, die mir unvergeßlich sind. Ich habe neuerdings viel für Gesang geschrieben. Das sang er denn Alles mit der Klavierbegleitung meiner Braut (die gut spielt, wie Sie vielleicht wissen), daß mir's ganz selig dabei zu Muthe war. [...]“¹²⁷

Schumann an Eduard Krüger, 15. Mai 1840

¹²⁴ *Litzmann I* (wie Anm. 19), S. 422.

¹²⁵ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 96.

¹²⁶ Vgl. Arnfried Edler: „Schumann, Robert.“ In: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 15, Kassel u.a. 2006, Sp. 267.

¹²⁷ Vgl. *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge*, hrsg. v. F. Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 163, URL: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/dpage/2401965> [30.10.2017] (Hervorhebung im Original).

„Am letzten Tage hast Du mich doch noch recht erfreut mit den Bach'schen Fugen. Klärchen, Du stellst Dein Licht auch manchmal hinter den Scheffel sogar vor Deinem Bräutigam. Warum hattest Du mir denn die Fugen nicht schon längst gespielt?“¹²⁸

Robert an Clara, 4. Mai 1840

An die gemeinsamen Ausflüge in die Umgebung Berlins erinnert sich Clara nach Roberts Abreise am 30. April in einem Brief „mit innerstem Vergnügen“. Während Schumann Charlottenburg und Potsdam schon bei seinen vorherigen Reisen kennenlernte, waren die kleinen Ausflugs- und Erholungsorte, Stralau und Treptow, die heute zu Berlin gehören, neu für ihn. Wenn sie nicht eine Droschke für „Fahrten über Land“ bis nach „Stralow“ (für 20 Silbergroschen)¹²⁹ genommen haben, könnten sie zu Fuß gegangen sein: Hinter der Katholischen Kirche gelangt man über den Schlossplatz und Molkenmarkt in Richtung Stralauer Straße, Holzmarktstraße und Mühlenstraße (die in ihrem Straßenverlauf und den Straßennamen auch heute noch so zu finden sind) zum Stralauer Tor. Von dort an wird ein Feldweg zur Stralauer Halbinsel geführt haben, damals ein Fischerdorf, in dem sich schon Karl Marx 1837 während seiner Studienzeiten erholte. Der Halbinsel gegenüber gelegen, befindet sich der Vergnügungsort Treptow mit seinen Gasthäusern und Bootanlegestellen, hier konnte man, wie heute, „Wasserfahrten“ oder im „Wald von Treptow“ „die verschiedenartigsten und anmuthigsten Spaziergänge“ unternehmen.¹³⁰

„Die anmuthige Lage des Fischerdorfes Stralow, auf einer wiesenreichen und üppigen Landzunge, und der anmuthige Spaziergang, der vom Thore aus durch eine Weiden-Allee führt, an welche sich links reiche Saatefelder, rechts die Uferwiese der Spree mit ihrem mannichfachen Buschwerke lehnen, machen den Bewohnern Berlin's diese Gegend sehr lieb, zumal, da sich auch in den Wasserparteen selbst den Besuchern so viel Vergnügen darbietet, und die von den Wassern der Spree gekühlte Luft eine ewige Frische herbeiführt, nach welcher man sich in der übrigen

¹²⁸ Vgl. *Briefwechsel IV* (wie Anm. 17), S. 267.

¹²⁹ *Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser* (wie Anm. 62a), S. 25, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/39/> [10.12.2017].

¹³⁰ *Spiker* (wie Anm. 63), S. 131.



Abb. 11 und 12: Stralow (oben) und Gasthaus in Treptow, gestochen von Frommel und Winkles nach Zeichnungen v. Loeillot, Verlag George Gropius Berlin 1833)¹³³

Umgegend Berlin's vergebens sehnt. [...] Im J. 1464 schon wurde die Kirche gebaut. Sie steht von dem Dorfe entfernt, am äussersten Ende der Landzunge, umgeben von jungen Erlen, die über den vielen Grabstätten hervorgewachsen sind.¹³¹ „Der größte Theil des Ortes besteht aus Landhäusern und Gastwirtschaften, welche letztere während des Sommers immer sehr zahlreich besucht sind, besonders zur Zeit der Krebse und Aale, die man hier in vorzüglicher Qualität genießt...“¹³² Robert Schumanns „Speisezeddel eines Sprenden“ von 1837 verrät aber, dass Aal nicht gerade zu seinen Lieblingsessen zählte.

„Jetzt wirst Du, mein geliebter Robert, wohl glücklich in Leipzig angelangt seyn, während ich traurig dahier sitze und nach der Thüre blicke, ob Du nicht doch noch vielleicht einmal herein trittst. Du kannst Dir's denken, wie mir's um's Herz ist, und welche Todtenstille heute bei uns! [...] Du wirst viel Arbeit vorgefunden haben und dauerst mich eigentlich, aber uneigentlich war es doch gut, daß Du noch einige Tage länger bliebst, als Du wolltest. Mit welch' innerstem Vergnügen denke ich an unsere Parthieen nach Potzdam [-] Strahlau pp. Du hast gewiß auf Deiner Reise recht viel auch daran gedacht. Es ging

¹³¹ *Spiker* (wie Anm. 63), S. 129.

¹³² *Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser* (wie Anm. 62a), S. 108, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/131/> [11.10.2017].

¹³³ Aus: *Spiker* (wie Anm. 63), o.S.

sich so herrlich zusammen! – [...] NB: Die Mutter und Alle grüßen. Nach dem schönen Edel-Fräulein hat sich die Mutter erkundigt, und zwar bei Leuten, die am selben Tag mit uns nach Potsdam waren und uns dort gesehen haben, hat aber nichts erfahren können. Wünschst Du es, so halte ich weitere Nachforschungen – verzeih, ich necke Dich gern, wie Du mich ja auch, es ist eben nichts weiter als Neckerei.“¹³⁴
Clara an Robert, 1. Mai 1840

Schumann notiert nach seiner Rückkehr ins Haushaltsbuch „Mai 1. wo ich von Berlin nach glücklichen Tagen zurückkam.“¹³⁵

„Leipzig, den 2ten Mai 1840.

Mir ist das Schreiben an Dich noch ganz ungewohnt; ich denke immer, Du bist noch um mich. Mein Klärchen, wie geht es Dir heute? Deinen Brief bekam ich eben. Dir ist wohl ganz wie mir, der Kopf ordentlich wie schwer von all dem großen Glück, das wir zusammen genossen haben. Du mußt noch Nachsicht haben mit meinen Briefen; ich bin noch nicht ruhig. Und Musik hab’ ich in mir, daß ich den ganzen Tag nur singen möchte. Vor Allem aber will ich Lieder abschreiben – in den Morgenstunden von früh 6 – da denk’ an mich. Bis Du kömmst im Juni, bin ich ganz fertig dann. Die Lieder bei Breitkopfs werden erst in 14 Tagen zum Verschicken fertig; [...] Wer Das Edelfräulein war, möchte ich gern wissen; erkundige Dich, bis Du es heraus hast [...] (Etwas Ironisches) (Verzeih, Schatz) [...]

Sei mir innig geküsst Du mein Alles. Bald hörst du wieder von mir Deinem Robert.“¹³⁶

Auf Durchreise: 1842 und 1844

Am 12. März 1842 ist Robert Schumann für einige Stunden auf Durchreise in Berlin und besucht Mariane Bargiel, die nun, nach dem Tod ihres Ehemannes im Jahr 1841, in der Louisenstr. 21 (in der Nähe der Charité) wohnt. Zwischen der letzten Berlinreise zu Ostern 1840 und der sehr kurzen, nur wenige Stunden dauernden Durchreise im Jahr 1842, liegen

¹³⁴ Vgl. *Briefwechsel IV* (wie Anm. 17), S. 257f.

¹³⁵ *Tb III* (1) (wie Anm. 36), S. 114.

¹³⁶ Vgl. *Briefwechsel IV* (wie Anm. 17), S. 260f.

lebensprägende Ereignisse: die Hochzeit Roberts und Claras am 12. September 1840 und die Geburt der ersten Tochter Marie am 1. September 1841 sowie die Uraufführung Schumanns erster *Sinfonie B-Dur* op. 38 durch Mendelssohn am 31. März 1841 in Leipzig.

Schumann hatte Clara auf einer Konzertreise in Norddeutschland begleitet, zu der sie Mitte Februar 1842 zusammen aufgebrochen waren. Doch Schumann reiste schon am 10. März von Hamburg, über Berlin, wieder allein nach Leipzig zurück, da er seine Redaktionstätigkeit nicht länger abgeben konnte, während Clara ihre Konzertreise auf eine Einladung hin verlängert und bis April nach Kopenhagen weiterreist.¹³⁷ Hinzu kam möglicherweise noch das Gefühl als „Begleiter“ eine zweitrangige, „unwürdige“¹³⁸ Rolle zu spielen, zumal Schumann bei einem Konzert Claras in Oldenburg zu Hofe nicht eingeladen wurde.¹³⁹ Die viel zitierten Worte Schumanns entstehen nach dieser Rückreise: „Die Trennung hat mir unsere sonderbare schwierige Stellung wieder recht fühlbar gemacht. Soll ich denn mein Talent vernachlässigen, um dir als Begleiter auf der Reise zu dienen? Und du, sollst du deshalb dein Talent ungenutzt lassen, weil ich nun einmal an Zeitung und Clavier gefesselt bin?“¹⁴⁰

„Sonabend 12ten März früh 5 Uhr in Berlin – zur Mutter – Schreck u. Freude. Um 10 Uhr mit dem Dampfwagen nach Leipzig, wo ich Abends nach 6 Uhr ankam u. mein Kind wieder sah, das frisch u. gesund.“¹⁴¹

Robert Schumann, Tagebuch

„Meine liebe Klara,

Kennst Du noch diese Hand? Wie ist mir's doch zu Muthe. Schon hab ich's bereut Dich von mir gelassen zu haben, und die lieblosesten Urtheile darüber hören müssen. Dein Vater ist jetzt hier und läuft deshalb in der ganzen Stadt herum. Heute früh sagte mir das Dr. Reuter – im

¹³⁷ Vgl. *Litzmann II* (wie Anm. 86) S. 40ff.

¹³⁸ Robert Schumann zit. nach *Litzmann II* (wie Anm. 86), S. 41: „Der Gedanke meiner unwürdigen Stellung in solchen Fällen ließ aber keine Freude in mir aufkommen.“

¹³⁹ Vgl. *Litzmann II* (wie Anm. 86) S. 41.

¹⁴⁰ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 206.

¹⁴¹ Ebd., S. 205.

ersten Augenblick kam ich ganz außer mir; jetzt habe ich mich wieder gesammelt und weiß, daß ich als ordentlicher Hausvater u. Geschäftsmann gehandelt. Nun genug davon. Hätte ich nur schon Nachricht von Dir, meine Klara! [...] Wie meine Rückreise war, kannst Du Dir denken. Die Mutter erschreck ordentlich, als ich zur Thür hereintrat; es war noch ganz früh, vor 7 Uhr. Sie billigte übrigens Deinen Schritt durchaus. Wir haben ein paar herzliche Stunden zusammen verlebt. Da der Dampfwagen¹⁴² [...] um 10 Uhr nach L. ging, so fuhr ich gestern noch ab. Ich hatte eine Sehnsucht nach unsrer Kleinen. [...]“¹⁴³

Robert an Clara, 13. März 1842

Schumann wird sich mit Mariane Bargiel über die Konzertreise unterhalten haben und über die Entscheidung, nach Leipzig ohne Clara zurückgereist zu sein, wobei Mariane den Schritt Claras, die Konzertreise zu verlängern und ohne Robert weiterzureisen, befürwortete. Für die damalige Zeit war es absolut unüblich, dass weibliche Musikerinnen ohne Begleitung auf Konzertreise gingen; da Clara ohne ihren Mann weiterreiste und sich stattdessen ein junges Mädchen als Reisebegleiterin suchte, sorgte sie für gesellschaftliches Aufsehen, was in Klatsch und Scheidungsgerüchten in Leipzig mündete.¹⁴⁴ Auch das Thema einer möglichen Übersiedlung Roberts und Claras nach Amerika wurde besprochen: „Amerika geht mir wieder sehr im Kopfe herum; denke auch Du darüber nach. Die Mutter in B. war ganz dafür.“¹⁴⁵ Diese Idee entstand während der Konzertreise mit der Überlegung, die wirtschaftliche Situation durch einen vorübergehenden Aufenthalt in Amerika zu verbessern. Sie entsprach aber, wie einige andere spontane Umzugsideen Roberts, eher einem Hoffen auf bessere Umstände, in denen er sich wünschte „mich ja ganz meiner Kunst ergeben [zu können], wie es

¹⁴² Seit September 1841 existierte auch zwischen Berlin und Leipzig eine Eisenbahnverbindung, die die Reisezeit gegenüber der Postkutsche extrem verkürzte.

¹⁴³ Vgl. *Briefwechsel IV* (wie Anm. 17), S. 446f.

¹⁴⁴ Vgl. Beatrix Borchard: „Die Regel und die Ausnahmen. Reisende Musikerinnen im 19. Jahrhundert.“ In: Christian Meyer (Hg.), *Le musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*. Berlin 2003, S. 198f.

¹⁴⁵ Wie Anm. 143.

mein sehnlichster alleiniger Wunsch ist“¹⁴⁶; seine selbstgetroffene Unterscheidung von „Prosa“ und „Poesie“ und die Frage, wie ein Leben, das voll und ganz in der Kunst stattfindet mit existenziellen Sorgen zu vereinbaren ist, wird sich ihm aber an jedem Ort stellen.

Die folgende Durchreise in Berlin unternehmen Robert und Clara wieder zusammen während der Hin- und Rückfahrt ihrer Konzertreise nach Russland im Jahr 1844: Vom 25. bis 27. Januar und vom 23. bis 24. Mai legen sie einen Halt in Berlin ein. Während letzterer nur ein sehr kurzer Aufenthalt ist, bei dem sie am 23. Mai „Nachmittag 2 Uhr“ in Berlin ankommen und „viel mit der Mutter“ zusammen sind¹⁴⁷, um am 24. wieder nach Leipzig zurückzufahren, ist der erste Aufenthalt keineswegs ein beiläufiger Zwischenstopp. Eigentlich sollte die Weiterfahrt schon am 26. Januar fortgesetzt werden, doch wegen „Scherereien mit der Post“¹⁴⁸, bleibt man bis zum 27. in Berlin. Es werden Künstlerfreunde wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Niels Gade, Friedrich Rückert oder die Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient getroffen; Mendelssohn widmet Clara das 5. Heft seiner *Lieder ohne Worte*, aus dem Clara auf ihrer Konzertreise spielen wird¹⁴⁹ und Schumann bittet Mendelssohn um Empfehlungsschreiben für die Russlandreise.

„Theurer Freund,

Suchen Sie sich Freitag ein wenig frei zu machen von Arbeiten pp, in der frühesten Frühe klopfen wir bei Ihnen an, da wir schon Abends weiter wollen – nach Königsberg, wie Sie vielleicht schon wissen, und noch weiter. Im Voraus bitten wir Sie um ein paar Briefe nach Petersburg und Moskau, namentlich an Graf Wielhorsky – vielleicht auch an die Großfürstin Helene? – Ueber dies und Anderes, was ich auf dem Herzen habe, besprechen wir uns noch.

Meine Frau grüßt Sie und die Ihrige in Verehrung. Auf glückliches Wiedersehen Ihr Robert Schumann.¹⁵⁰

Schumann an Mendelssohn, 23. Januar 1844

¹⁴⁶ Tb II (wie Anm. 15), S. 207.

¹⁴⁷ Ebda., S. 374.

¹⁴⁸ Ebda., S. 278.

¹⁴⁹ Vgl. Schumanns Brief an Wieck zit. in: *Litzmann II* (wie Anm. 86), S. 67.

¹⁵⁰ *Schumann-Briefedition* II.1 (wie Anm. 92), S. 206.

Überliefert ist unter anderem Mendelssohns Empfehlungsschreiben an Heinrich Romberg, Geiger und Dirigent der Kaiserlichen Oper in St. Petersburg,¹⁵¹ in dem Mendelssohn seine Freunde folgendermaßen ankündigt (und längst nicht mehr bloß von „Claviersachen“ spricht):

„[...] Der Ruf von beiden wird Ihnen seit lange bekannt sein; Sie wissen daß er höchst ausgezeichnete Sachen geschrieben hat; daß seine letzten Compositionen einen hohen wahren Schwung besitzen, daß man noch mehr und Größeres von ihm erwarten darf als sich früher ahnden ließ; daß er die Leipziger Zeitschrift für Musik gegründet hat, daß er ein recht ächter Künstler ist; Sie wissen daß seine Frau (die geborne Clara Wieck) unsre erste deutsche Pianistin ist, wohl überhaupt die erste jetzt lebende – wenigstens weiß ich keine andre, die ich ihr zur Seite setzen möchte. Aber an dem frivolen coquetten savoir faire, das jetzt oft verlangt und gelobt wird, fehlt es beiden wohl etwas... [...] Sie darum nun zu bitten, es zu bewirken daß Sie mit Rath und That diesen vortrefflichen Künstlern beistehen, ihnen den Aufenthalt dort möglichst angenehm, nützlich und heimisch machen, daß Sie sie durch eine gute wohlwollende Aufnahme verpflichten wodurch Sie zugleich mich aufs Allerinnigste erfreuen u verbinden werden, – das ist die Absicht dieser Zeilen. [...]“¹⁵²

„Donnerstag d. 25 Januar reisten wir früh 11 Uhr nach Berlin ab, und kamen dort von der Fahrt ziemlich gelangweilt ½ 7 Uhr im *Hôtel de Brandenburg* an. Bald kam die Mutter und *Mendelssohn* mit *Gade*. Freitag d. 26 besuchten wir früh *Mendelssohns*, und fanden sehr freundliche Aufnahme [...] *Mendelssohn* überraschte mich mit der Dedication seiner 6 neuesten Lieder ohne Worte, unter welchen auch das liebliche, gratiöse Frühlingslied. Lange unterhielten wir uns, viel auch über *Richard Wagner* über dessen Musik *Mendelssohn* ganz indignirt war. Gegen Abend besuchte er Robert und ging auch mit ihm zu einem Gläschen bairisch Bier, was Robert freute. [...]

¹⁵¹ Vgl. *Schumann-Briefedition* II.1 (wie Anm. 92), S. 206, Kommentar 2.

¹⁵² Georg Kleibömer, *Ein ungedruckter Brief Felix Mendelssohns an Heinrich Romberg*, in: *Die Musik* XVI/11: August 1924, S. 826f. zit. nach *Schumann-Briefedition* II.1 (wie Anm. 92), S. 206–207 Anmerkung 2 (Hervorhebung im Original).

Sonnabend d. 27 besuchten wir Madam *Schroeder-Devrient*, unsere Stuben-Nachbarin. Sie war immer lustig und erzählte uns viele schnurrige Geschichten von *Liszt*, den sie ordentlich mit Eifer haßt. Fernere Besuche waren Marie Lichtenstein (alt und kalt, wie Robert sagt) und Friedrich Rückert – herrlicher Kopf, wie der eines Gesetzgebers. Er nahm uns sehr freundlich auf, erkundigte sich mit vielem Interesse nach der »*Peri*« und lud uns aufs Land nach *Neusses* bei *Gotha* zu sich ein. Es freut mich sehr daß Robert gerade diesen Mann kennen gelernt, den er immer so sehr als Dichter geliebt. Zu Tisch waren wir mit der Mutter bei *Mendelssohn*, auch war *Taubert* dort, der Einem aber neben *Mendelssohn* entsetzlich prosaisch und klein vorkommt [...] Gegen Abend kam die *Devrient* zu uns Abschied zu nehmen und um 7 Uhr fuhren wir mit der Mallepost sehr bequem (nachdem wir aber viel Schererei mit unseren Sachen gehabt) nach Königsberg ab. *Mendelssohn* sagte uns noch am Wagen Adieu, und schien vielen Theil an unserer Reise zu nehmen, deren besten Erfolg er uns gewiß von Herzen wünschte. Die Mutter und Kinder waren auch noch am Wagen. Madam *Mendelssohn* schenkte mir ein paar sehr hübsche Pulswärmer, die mir viele Dienste gethan.“¹⁵³

Clara Schumann, Ehetagebücher

V 1847 *Das Paradies und die Peri* in Berlin – Konzerte, Soireen, Matineen

Der Berlin-Besuch vom 11.02.–24.03.1847 ist der einzige aus rein musikalischem Anlass und zugleich der längste Aufenthalt – alle anderen Besuche Schumanns haben dagegen entweder einen familiären bzw. privaten Hintergrund oder sind kurze Durchreisen.

Der Musikdirektor der Berliner Singakademie, Carl Friedrich Runghen, hatte Schumann in einem Brief vom 5. September 1846 mitgeteilt, dass er *Das Paradies und die Peri* für eine Aufführung im Winter 1847 vorschlägt, worüber Schumann sich sehr erfreut zeigte und den Wunsch äußerte, der Aufführung selbst beizuwohnen und sie vielleicht auch zu dirigieren. Jedoch ergänzte Schumann: „Rücksicht auf

¹⁵³ Vgl. *Robert und Clara Schumann: Ehetagebücher 1840-1844*. Hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Frankfurt und Bonn, 2. Auflage 2013, S. 180f. (Hervorhebungen im Original).

meine oft schwankende Gesundheit läßt mich indeß noch zaudern, ihn bestimmter auszusprechen und etwas Gewisses zu versprechen.“¹⁵⁴ Im November wurde schließlich Schumanns Werk vom Vorstand der Singakademie ausgewählt und der Aufführungstermin auf den 17. Februar 1847 festgelegt.

Gerade erst von einer mehrwöchigen Konzertreise aus Wien wieder am 4. Februar in Dresden angelangt, machen sich die Schumanns am 11. Februar mit der Eisenbahn nach Berlin auf. Der Besuch (bei dem drei Mal das Hotel gewechselt wird) ist durch eine unglaubliche Ereignisdichte geprägt: Neben der Aufführung der *Peri* und zahlreichen Auftritten Claras werden unzählige Personen getroffen, Theater, Konzerte, Soireen und Matineen besucht und eine eigene Matinee im Hotel veranstaltet – es vergeht kaum ein Tag in diesen sechs Wochen ohne musikalische Eindrücke. Es würde einen eigenen Aufsatz beanspruchen, wollte man all diesen Ereignissen nachspüren und die Erlebnisse der Konzert- und Theaterbesuche oder das Treffen berühmter Zeitgenossen wie zum Beispiel mit Alexander von Humboldt oder Hector Berlioz rekonstruieren. Herausgegriffen werden im Folgenden die *Peri*-Aufführung, die zwei Konzerte Claras in der Singakademie und die Matinee bei den Schumanns. Kurze Einblicke werden in die Soireen des Grafen Redern und Fanny Hensels gegeben. Spaziergänge, u.a. in den Tiergarten, unterschiedlichste Treffen und Einladungen, Besuche der Julius'schen Zeitungshalle¹⁵⁵, des Montagklubs und Kunstvereins¹⁵⁶ ausgenommen, bleibt dennoch, wenn man Schumanns Tagebucheinträge extrahiert, eine beachtliche Liste kultureller Höhepunkte dieses Berlin-Aufenthalts.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Schumann an Rungenhagen, Brief vom 10.9.1846 zit. nach *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 45), S. 559.

¹⁵⁵ Die Zeitungshalle befand sich in der Oberwallstr. 12–13, vgl. *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1847): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1847/215/ („Julius, [Gustav], Besitzer d. Berl. Zeitungs-Halle, Oberwallstr. 12 u. 13, Morg. 8–9“) [24.5.2017].

¹⁵⁶ Der Kunstverein befand sich im Gebäude der Königlichen Akademie Unter den Linden 38 (direkt neben der Universität gelegen), vgl. *Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser* (wie Anm. 62a), S. 3f., URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/17/> sowie S. 67, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/84/> [14.12.2017].

¹⁵⁷ Vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), S. 414–420.

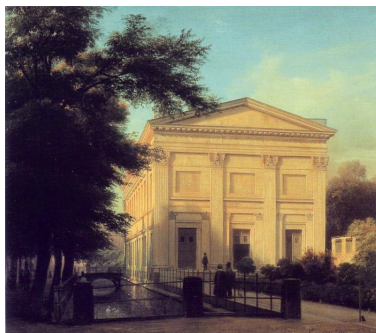


Abb. 13: Berliner Sing-Akademie 1843
(Gemälde von Eduard Gaertner)¹⁵⁹

12.–17.2. Proben/Vorbereitungen zur Aufführung des Oratoriums *Das Paradies und die Peri*

16.2. Opernbesuch Claras (*Hugenotten*, Meyerbeer)

17.2. *Peri*-Aufführung in der Singakademie

18.2. Soiree bei Madame Decker¹⁵⁸

19.2. Theater-Besuch (Ballett *Giselle*, Adam)

21.2. Opern- (*Barbier von Sevilla*, Rossini) u. Ballettbesuch (*La Esmeralda*, Pugnì)

24.2. Symphonie-Soiree (Königliches Opernhaus, u.a. *Eroica*, Beethoven)

25.2. „unheimliche Soirée bei Bock“¹⁶⁰

26.2. Soiree bei Lichtensteins¹⁶¹ (Claras *Trio g-Moll* op. 17)

27.2. Soiree bei Dr. Franck, „Klara’s wunderschönes Spiel u. Enthusiasmus der Zuhörer“

28.2. Probe für Claras Konzert in der Singakademie

1.3. 13.00 Uhr Matinee bei der Gräfin Rossi¹⁶², Claras Konzert in der Singakademie

¹⁵⁸ Pauline Decker, geb. von Schätzel (1811–1882), Sopransängerin, heiratete 1832 den Hofbuchdrucker Rudolf Ludwig Decker und beendete ihre Bühnenkarriere, war aber ab 1847 Ehrenmitglied der Singakademie und veranstaltete in ihrem Haus in der Wilhelmstr. 75 musikalische Gesellschaften, vgl. Nauhaus’ Personenregister *Tb II* (wie Anm. 15), S. 590 sowie den Eintrag im Adressbuch *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1847): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1847/80/ [13.12.2017].

¹⁵⁹ Wikimedia commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaertner2.jpg> [16.12.2017].

¹⁶⁰ Gustav Bock (1813–1863) gründete 1838 zusammen mit Eduard Bote den Musikverlag Bote & Bock, vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), S. 581.

¹⁶¹ Martin Heinrich Karl Lichtenstein (1780–1857), Naturforscher, Begründer des 1841–44 angelegten Zoologischen Gartens, Förderer des Berliner Musiklebens, vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), S. 631.

¹⁶² Henriette Sontag-Rossi (1806–1854), Konzertsängerin, 1828 Heirat mit Graf Rossi, wohnte in der Dorotheenstr. 19, vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), S. 675; vgl. auch *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1847): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1847/394/ [14.12.2017].

- 4.3. „Abends große Soiree bei den Hensel“¹⁶³
 5.3. Soiree bei Bendemanns¹⁶⁴, „Kl.[ara] spielt sehr schön“
 6.3. Matinee-Probe, Opernbesuch (*Die Jüdin*, Halévy, mit Viardot-Garcia/Tuczek/Kraus)¹⁶⁵
 8.3. 12.00 Uhr Matinee bei Robert und Clara im Hôtel du Nord (Unter den Linden 35)
 9.3. Opern-Besuch (*Alessandro Stradella*, Flotow)
 12.3. Theater-Besuch (*König Johann*, Shakespeare)
 13.3. „Abends letztes Concert v. Dreyschok“¹⁶⁶
 14.3. „um 12 Uhr Musik bei H. Ries“¹⁶⁷, „Abends große Soirée bei Gr.[af] Redern“¹⁶⁸
 21.3. Soiree für die Großherzogin von Mecklenburg
 22.3. Proben und Claras 2. Konzert in der Singakademie¹⁶⁹
 23.3. Theater-Besuch (*Hugenotten*, Meyerbeer) „platte Musik“

¹⁶³ Fanny (geb. Mendelssohn Bartholdy) und Wilhelm Hensel, Leipzigerstr. 3.

¹⁶⁴ Fanny Bendemann, Mutter von Eduard Bendemann (1811–1889), Historienmaler und Porträtist, Freund Robert und Clara Schumanns, vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), S. 578.

¹⁶⁵ Vgl. auch die Rezension in *Signale* 5. Jg. Nr. 11 vom 24. Februar 1847, S. 84.

¹⁶⁶ Alexander Dreyschock (1818–1869), österreichischer Pianist und Komponist, ab 1838 zahlreiche Konzertreisen durch Europa, vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), S. 593. Vgl. auch die Rezension des Konzerts in *Signale* 5. Jg. Nr. 15 vom 17. März 1847, S. 116f.

¹⁶⁷ Hubert Ries (1802–1886), Geiger, ab 1836 Konzertmeister, Mitglied der Akademie der Künste, Oberwallstr. 7, vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), S. 660; vgl. auch *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1847): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1847/384/ [14.12.2017]; vgl. auch Rezension der Matinee in: *Neue musikalische Zeitung von Berlin* 1. Jg. Nr. 11 vom 17. März 1847, S. 98 (=Neue Berliner Musikzeitung), URL: <http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/goToPage/bsb10527468.html?pageNo=108> [14.12.2017].

¹⁶⁸ Friedrich Wilhelm Graf von Redern (1802–1883), Generalintendant der Hofmusik, vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), S. 657.

¹⁶⁹ Entgegen der weit verbreiteten Angabe in der Sekundärliteratur fand das 2. Konzert nicht am 17. März 1847 statt, sondern am 22. März, vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), S. 420; vgl. auch *Neue musikalische Zeitung von Berlin* 1. Jg. Nr. 12 vom 24. März 1847, S. 105 (=Neue Berliner Musikzeitung), URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527468_00115.html [15.12.2017]. In der Ausgabe wird zudem berichtet, dass Pauline Viardot-Garcia, die bei den Konzerten Claras mitwirkte, „acht Tage lang durch Heiserkeit am Auftreten verhindert“ war und erst am 19. März wieder auftrat (S. 104); vgl. auch *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 45), S. 574 Kommentar 2.

In *Cosmar's Wegweiser* von 1843 ist über die Singakademie zu lesen: „Im Erdgeschoße befindet sich die Wohnung des jedesmaligen Directors und die des Kastellans. Eine Treppe hoch ist der große Concertsaal von 84 Fuß Länge, 42 Fuß Breite und 31 ½ Fuß Höhe, mit Logen versehen. [...] Zu den Proben ist noch ein kleiner Saal vorhanden.“¹⁷⁰ „Das Orchester bildet einen Halbkreis, in dessen Mitte das Pianoforte des Dirigenten steht, und kann 300 Sänger und Spieler aufnehmen, wie denn der ganze Saal etwa 1000 Personen fasst.“¹⁷¹

Im Mittelpunkt der ersten Woche stehen die Proben in der Singakademie zur Aufführung der *Peri*. Schon bald nach seiner Ankunft muss Schumann aber feststellen, dass die Besetzung der Solisten unsicher ist. Die Hauptrolle der *Peri* übernahm zunächst die Sopransängerin Leopoldine Tuczek, Ehrenmitglied der Singakademie, und die Rolle des erzählenden Tenors Robert Kraus. Dieser wurde jedoch kurzfristig krank, sodass Hermann Neumann für ihn einspringen musste, der den schwierigen Gesangspartien aber offenbar nicht ganz gewachsen war. Schumann spricht sich am dritten Tag, nachdem er sich in einer Probe den „traurige[n] Gesang“¹⁷² anhören musste, gegenüber Rungenhagen für eine Verschiebung der Aufführung aus.

„Hochgeehrter Professor,

So gewiß ich den guten Willen und das Talent des Hrn. Neumann anerkenne, so hab' ich doch nach der heutigen Probe so viel gesehen, daß ihm die schwierige Parthie bis Mittwoch zu lernen rein unmöglich ist. Es thut mir dies Geständniß auch um Sie, verehrter Herr, der Sie sich so freundlich um mich und um mein Werk bemüht, leid – aber dies ist doch jeder Komponist seiner Arbeit schuldig, sie nicht durchfallen lassen zu helfen – und das letztere würde bei so eiliger und unsicherer Besetzung ohne Zweifel der Fall sein. [...] Mein Vorschlag wäre dann, die Aufführung zu verschieben, vielleicht auf Mittwoch über acht Tage – bis dahin würde Hr. Kraus gesund, Chor u. Orchester sicher pp pp – einen andern Ausweg seh' ich nicht.

¹⁷⁰ *Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser* (wie Anm. 62a), S. 106, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/129/> [11.10.2017].

¹⁷¹ *Spiker* (wie Anm. 63), S. 70.

¹⁷² *Tb II* (wie Anm. 15), S. 414; vgl. auch *Litzmann II* (wie Anm. 86), S. 154ff.

Glauben Sie, daß heute noch eine Probe ersprießlich ist, so lassen Sie mir es gefälligst wissen; ich komme dann. Verzeihen Sie die Unruhe, die ich Ihnen mache; es geschieht mit Widerstreben, aber ich kann nicht anders. Ihr Hochachtungsvoll ergebener R. Schumann¹⁷³

Die angesetzte Probe am 13. Februar läuft zunächst „über Erwarten gut“¹⁷⁴ und wahrscheinlich auf Rungenhagens Beschluss blieb es bei dem Aufführungstermin am 17. Februar. Zu allem Überflus reiste aber die Sängerin Tuczek, die die Titelrolle des Werkes verkörpern sollte, unvermittelt ab und musste durch Marie Burchard ersetzt werden, die bisher bei keiner Probe dabei gewesen war. Unklar ist, wie solch eine Abreise möglich sein konnte, falls die Sängerin in einer vertraglichen Beziehung zur Singakademie gestanden hat – am 6. März treten Tuczek und Kraus jedenfalls wieder in der Königlichen Oper auf. Am 15. Februar ist klar, dass die „Hiobsposten (Tuzcek, Kraus)“¹⁷⁵ absolut unbefriedigend besetzt sind und der Termin sich nicht mehr verschieben lässt, worüber Schumann in „größte Verstimmung“¹⁷⁶ gerät. Unter diesen Umständen, unter denen die *Peri* zum ersten Mal in Berlin erklingen soll – und auch König Friedrich Wilhelm IV unter den Zuhörenden anwesend ist¹⁷⁷ – ist dies nur zu verständlich, zumal Schumann schon im November 1846 auf Anraten Claras die befreundete Sängerin Pauline Viardot-Garcia für die Titelrolle vorgeschlagen hatte, welche Rungenhagen aber hauptsächlich wegen ihres Honorars ablehnte: „Gewiß wäre die Theilnahme eines so celebren Talents als Mad. V. Garcia besitzt, sehr wünschenswerth, doch weiß schon M. Tuczek, unser Mitglied, daß ihr die Partie zugedacht sei, seit längerer Zeit“¹⁷⁸

¹⁷³ Schumann an Rungenhagen, Brief vom 13.2.1847 zit. nach *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 45), S. 569–570.

¹⁷⁴ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 414.

¹⁷⁵ Ebd., S. 415.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Schumann sandte Friedrich Wilhelm IV. schon 1845 ein Widmungsexemplar des Oratoriums, wofür Schumann die *Kleine Goldene Medaille für Kunst* erhielt. Für die Übersendung eines Widmungsexemplars der Oper *Genoveva* im Jahr 1851 erhielt Schumann die *Große Goldene Medaille für Kunst*, vgl. *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 45), S. 165.

¹⁷⁸ Der angesprochene Zeitraum konnte nur wenige Wochen betragen, da Rungenhagen Schumann erst am 3.11.1846 mitteilt, dass die *Peri* aufgeführt werden soll, auf Schumanns Vorschlag vom 23.11.1846 antwortet Rungenhagen erst am 19.12.1846, vgl. *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 45), S. 561ff.

und so möchte eine Veränderung hiermit nicht ohne Verletzung Statt [sic] finden können. Noch ein Bedenken würde die Theilnahme der M. Garcia herbeiführen. Die Sängerin [sic] hat für jede ihrer Leistungen gerechten Anspruch auf ein bedeutendes Honorar, noch niemals aber hat die S. Akademie einem ihrer Sänger Honorar gezahlt, obgleich die besten Talente der Residenz stets Mitwirkende waren und Mitglieder der S.[ing] A.[kademie] sind. Eine Veränderung der gewohnten Weise würde eine Folge von Ansprüchen hervorrufen, deren Erfüllung unmöglich werden möchte, auch das reine, natürliche Verhältniß stören, in welchem diese Talente zum Institute stehen. [...]"¹⁷⁹

Am Tag der Aufführung notiert Schumann im Tagebuch: „Spannung u. Aufregung bis Abends [...] der 1ste u. 2te Theil gut – der 3te sehr schlecht –“¹⁸⁰.

„Robert hatte beim Anblick des schönen Orchesters, der vielen geputzten Damen darauf, alle Angst verloren und trat mutig ans Pult. Der König war vom Anfang bis Ende da, und hörte sehr aufmerksam zu; der Saal war drückend voll und die Aufmerksamkeit groß. Robert dirigierte sehr gut (wurde aber später doch von einigen wegen des zu wenig energischen Dirigierens getadelt und zwar ganz ungerecht – es hatte sich dies von der ersten Probe her verbreitet, wo er wegen großer Verstimmung eben nicht Luft haben konnte, sich energisch zu zeigen, auch die Versammlung ihm gänzlich fremd war). – Die beiden ersten Teile gingen gut, bis auf Neumann, der entsetzlich war, der dritte Teil aber ging schlecht, die drei ersten Solosänger warfen total um, so daß Grell die Melodie auf dem Klavier spielen mußte, bis sie sich wieder hineinfanden. Ich stand furchtbar aus und dachte, ich müßte in den Erdboden sinken, wie nun mußte es dem armen Komponisten sein.“¹⁸¹
Clara Schumann, Tagebuch

Die Konzertkritiken sind dementsprechend sehr durchwachsen, bis hin zu misstönigen Überschriften der Zeitschrift *Signale*: „Die gänzlich mißlungene Aufführung von Schumann's ‚Paradies und die Peri‘, ein warnendes Beispiel für Componisten“¹⁸². Neben herabwürdigenden Passagen über Schumanns Dirigierfähigkeiten gab es aber auch anerkennende Worte.

¹⁷⁹ Rungenhagen an Schumann, Brief vom 19.12.1846 zit. nach *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 45), S. 565–566.

¹⁸⁰ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 415.

¹⁸¹ *Litzmann II* (wie Anm. 86), S. 157.

¹⁸² *Signale* 5. Jg. Nr. 11 vom 24. Februar 1847, S. 84.

„Am 17. d.[es] M.[onats] kam endlich unter allen möglichen Widerwärtigkeiten Schumann's ‚Paradies und Peri‘ zur Aufführung und unbegreiflich ist es, daß man dieselbe nicht noch etwas aufgeschoben hat. Jedenfalls würde das Publicum lieber noch acht Tage gewartet haben, als daß es eine so mißlungene Aufführung gehört hätte. Herr Kraus, der die Tenorparthie übernommen, sagte am Morgen der Generalprobe ab und ein Sänger, der weder Stimme hatte, noch zu singen verstand, mußte ihn ersetzen. Fräulein Tuczek, welche in der Generalprobe die Parthie der Peri sang, fand es für gut am Tage der Aufführung zu verreisen und mußte also durch Frau Burchard vertreten werden. Man kann wohl denken, daß es einem Werke, wie Schumann's ‚Paradies und Peri‘, nicht grade sehr vortheilhaft sein kann, wenn die beiden Hauptparthien darin fast unvorbereitet gesungen werden müssen. Wir wollen dahin gestellt sein lassen, in wie weit der Direction der Singakademie die Schuld solcher Störungen beizumessen, jedenfalls aber muß ein Resultat, wie es Herrn Schumann hier zu Theil geworden, für alle Componisten ein warnendes Beispiel sein, ihre Werke nicht von der Berliner Singakademie aufführen zu lassen. [...] Herrn Schumann selbst mag wohl auch ein großer Theil der Schuld der mißlungenen Aufführung seiner Composition anheimfallen, da er durchaus nicht dirigiren kann. Es ist nicht genug, richtige Tempis anzugeben, man muß sie auch richtig halten, die einzelnen Schläge deutlich markiren und Sängern und Spielern das Eintreten durch Ansehen oder irgend ein anderes Zeichen erleichtern. Letzteres fällt schon gänzlich bei Herrn Schumann fort, da er so kurzsichtig ist, daß er kaum zwei Schritte über seine Partitur wegsehen kann.“¹⁸³

Signale für die musikalische Welt Nr. 11 (1847)

„[...] Absichtlich haben wir zuerst von den Chören gesprochen, weil dies die Hauptleistung der Singakademie sein muss. Sie brachte dem Componisten ein nicht geringes Opfer, dass sie dennoch sein Werk aufführte, obgleich seine Chöre ihr im Ganzen wenig Glanz zu verschaffen im Stande waren. Dennoch wünschten wir, des Componisten wegen, dass mehr des Glanzes von den übrigen Theilen der Mitwirkenden, Orchester- und Soloparteen auf sein Werk gefallen wären, da

¹⁸³ *Signale* 5. Jg. Nr. 11 vom 24. Februar 1847, S. 84–85 (Hervorhebungen im Original).

in diesen Momenten seine schöpferische Kraft am meisten hervortritt. [...] Was zuerst die Sologesangspartien betrifft, so hat der Componist nicht scharf genug das recitirende Element von dem ariosen gesondert. Die langen, ausmalenden Berichte der Tenorstimme sind, dies ist die Folge, nun eintönig, ja sie würden, wenn nicht noch das Orchester ihnen Reiz verleihe, wirklich zu lang werden. [...] Die Orchesterpartie bietet dagegen hervorragende Schönheiten, Durchdachtes, Geistreiches in Menge, freilich auch in den Blasinstrumenten, namentlich im Blech, höchst Schwieriges (in der Wahl der Tonarten, Ges- und Fis-dur, H-dur u. a., welche zum Theil vernünftiger Weise transponirt wurden). [...] Die Aufführung anlangend waren nicht lange vor derselben an die Stelle des Frl. Tuczek und des Hrn. Kraus mit grosser Bereitwilligkeit Frl. Burchardt und Hr. Neumann getreten, und hatten die Parteien der Peri und des berichtenden Tenors übernommen, wofür ihnen Anerkennung Niemand versagen wird. [...] Der Componist schien etwas befangen vor dem ihm fremden Publicum zu sein. Schliesslich Hrn. Dr. Schumann persönlich unsere Hochachtung für dieses Werk, welches sicher anderen hier unerklärlich weniger bekannten Schöpfungen desselben die Bahn eröffnen wird!¹⁸⁴

Berliner musikalische Zeitung Nr. 9 (1847)

„Verehrter Herr,

So gern hätte ich Ihren gestrigen werthen Besuch schon heute erwidert, fühle mich aber von der gestrigen Angst-Aufführung so ermattet, daß ich mich heute ganz ruhig verhalten muß. Eben über das Übereilte der Aufführung hätte ich Ihnen gern einiges Nähere mitgetheilt, wie ich denn auch durchaus gegen die Aufführung war und mich nur, um die übrigens so hochzuschätzende Gesellschaft der Akademie nicht zu beleidigen, zur Direction bewegen ließ. Einen großen Theil der Störungen muß ich leider Frl. Tuczek und Hrn. Kraus indirect zur Last legen, die bis vor zwei Tagen die beiden Haupt-Solopartien zu übernehmen versprochen und auf einmal absagten. Frl. Tuczek hatte sogar schon die Proben mitgemacht. So fielen denn gerade die Hauptpartien in ganz

¹⁸⁴ *Berliner musikalische Zeitung* 4. Jg., Nr. 9 vom 27. Februar 1847, o.S. (Hervorhebungen im Original), Artikel von Flodoard Geyer, URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10528072_00043.html [16.12.2017].

unsichere Hände, wie gern übrigens ich die Bereitwilligkeit anerkenne, mit der Frau Burchard und Hr. Neumann aushalfen. Die größten Fehler konnten so nicht ausbleiben und sind nicht ausgeblieben; man sah überall den Kampf mit den Noten; an Aussprache, Ausdruck, Sicherheit war da nicht zu denken. Und dies bei einem so zarten duftigen Gedicht gerade! Wie leid thut es mir. Da tröstet mich denn nur, daß die Partitur gedruckt und daß sie zur Einsicht für Theilnehmende fertig da ist. Haben Sie, geehrter Herr, der Sie meine ersten Versuche vor Jahren wenn nicht immer billigend, so doch nicht ohne Interesse verfolgt, in den nächsten Tagen etwas Zeit, einen Blick in das Werk zu werfen, so soll es mich freuen. Viel klarer und eindringlicher, denke ich, werden Ihnen so die Freuden und Leiden jener lieblichen orientalischen Fee erklingen, als es gestern sein konnte.

Und so nehmen Sie mit der Bitte, Sie bald persönlich begrüßen zu dürfen, die Versicherung alter und neuer Hochachtung Ihres ergebenen R. Schumann.¹⁸⁵

Schumann an Rellstab, 18. Februar 1847

„Sie war eine übereilte; auch wollte ich mich von der Selber-Direktion zurückziehen, tat es aber, um nicht noch mehr Verwirrung anzurichten, dennoch nicht. Einige der Chöre gingen vortrefflich, das Orchester hielt sich leidlich – aber die Solopartien! namentlich Peri und der Tenor! In solcher Stadt gegen (hohe) Eintrittspreise dem Publikum so mangelhafte Leistungen zu bieten! Die Schuld lag aber [an] den Launen zweier Theaterkünstler, der Tuczek und des Herrn Kraus, die zwei Tage vor der Aufführung plötzlich absagten – perfider Weise – so daß die Tenor- und Sopranpartie von zwei Dilettanten übernommen werden mußten. Kaum die Noten trafen sie – von anderem gar nicht zu reden. So hat denn die Komposition auf viele einzelne wohl gewirkt – die Romantik, der orientalische Charakter war nicht ganz zu zerstören; im ganzen ist sie aber nicht in ihrer Totalwirkung verstanden worden.

Sie haben nun, wie ich höre, in L[eipzig] Gelegenheit, die Peri zu hören – und da wollte ich Sie nur recht bitten, der lieblichen Fee Ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Es hängt Herzblut an dieser Arbeit. Namentlich zwei Vorwürfen, die ihr hier gemacht werden – der Mangel

¹⁸⁵ Schumann an Rellstab, Brief vom 18.2.1847 zit. nach *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 45), S. 541–542 (Hervorhebung im Original). Schumann schickte Rellstab in diesem Brief die Partitur der *Peri* mit.

an Rezitativen, und die fortlaufende Aneinanderreihung der Musikstücke –, die mir gerade Vorzüge der Arbeit, ein wahrer formeller Fortschritt zu sein scheinen – wünscht' ich, daß Sie sie ins Auge faßten. Rellstab, der Philister par excellence, hat sie (die Vorwürfe) gemacht, im übrigen manches gut gefunden.“¹⁸⁶

Schumann an Brendel, 20. Februar 1847

Mit dem Wissen um die Begleitumstände dieser Aufführung lässt sich Schumanns oft bemängeltes Dirigat vielleicht in einem anderen Licht sehen. Schumann konnte zwar tatsächlich keine Dirigierausbildung auf professionellem Niveau genießen und eignete sich erst relativ spät ab 1835 autodidaktisch durch „analysierende Beobachtung von Mendelssohn am Pult des Leipziger Gewandhauses“¹⁸⁷ einige Kompetenzen an. Erste praktische Erfahrungen konnte Schumann erst im Alter von 33 Jahren bei seiner Uraufführung der *Peri* 1843 in Leipzig sammeln. Auch seine persönlichen Voraussetzungen, wie sein leises Sprechen und seine in sich gekehrte Art sowie seine Kurzsichtigkeit, die den Blickkontakt mit dem Orchester erschwerte, waren keine günstigen Voraussetzungen für ein energisches, präsentes Dirigieren.¹⁸⁸ So ist aber klar, dass ein gelingendes Dirigieren gerade bei Schumann von äußeren Umständen abhängig ist. Bei der Berliner Aufführung waren sie denkbar schlecht – wenn tragende Hauptrollen so kurzfristig abspringen, keine Generalprobe zustande kommt, Solisten in ihren Gesangspartien unsicher sind und Schumanns Vorschlag, aufgrund realistischer (Selbst-)Einschätzung, die Aufführung zu verschieben, nicht berücksichtigt wird, würde selbst ein routinierter Dirigent „befangen“ wirken.

Eine von Schumann beabsichtigte zweite Aufführung in Berlin mit der Sängerin Pauline Viardot-Garcia kam aufgrund ihrer Absage nicht mehr zustande, gleichwohl wirkte sie in den zwei Konzerten Clara Schumanns in der Singakademie mit.

„Montag d. 1sten – früh noch kleine Probe in d. Akademie vom Quintett – um 1 Uhr Matinée bei der Gr.[äfin] Rossi – ihr meisterlicher Gesang – eine Scene von Eckert vorzüglich – Prinzessin Fanny

¹⁸⁶ Schumann an Brendel, Brief vom 20.2.1847 zit. nach Wasielewski (wie Anm. 97), S. 374–375 (Hervorhebungen im Original).

¹⁸⁷ *Edler* (wie Anm. 126), Sp. 300.

¹⁸⁸ Vgl. ebd.

Biron – Prinz v. Holstein – die Arnim'schen – Abends schönes Concert v. Klara in d. Akademie – Pauline Viardot – enthusiastischer Beifall – dann kleines Abendmahl mit d. Mutter u. d. Kindern bei uns –¹⁸⁹

Robert Schumann, Tagebuch

Am 1. März standen folgende Werke auf dem Programm: *Klavierquintett Es-Dur* op. 44 von Schumann, *Siciliana* von Pergolesi, *Präludium und Fuge a-Moll* von Bach, *Barcarolle* von Chopin, „Der Hidalgo“ von Schumann und 2 Mazurkas von Chopin (gesungen von Viardot-Garcia), *Lied ohne Worte C-Dur* und „Frühlingslied“ von Mendelssohn sowie ein Klavierstück von Scarlatti.¹⁹⁰

„Eines der genußreichsten Concerte dieses Winters war jedenfalls das der Frau Clara Schumann. Zuerst hörten wir in demselben ein Quintett von Robert Schumann, vortrefflich ausgeführt von der Concertgeberin, dem königlichen Concertmeister Herrn Ries und den königlichen Kammermusikern Herrn Ronneburger, Richter und Griebel. Jugendfrische der Gedanken, Feinheit der Modulation und ganz originelle Formen zeichnen diese Composition aus; vorzüglich ist der zweite Satz in letzterer Beziehung interessant. Der lebhafteste und anhaltendste Applaus nach jedem Satze bewies hinreichend, wie sehr und wie allgemein das höchst gelungene Werk angesprochen. – Frau Viardot-Garcia sang mit gewohnter Vollendung eine reizende *Siciliana* von Pergolese [sic] und später ein Lied von Schumann ‚der Hidalgo‘ und zwei Mazurka's von Chopin. Der Hidalgo schien uns eine ziemlich unbedeutende Composition, die außerdem der Sängerin gar nicht in der Stimme lag. Wenn man das oben besprochene Quintett gehört hatte, so konnte man kaum glauben, daß es aus derselben Feder geflossen, die den unglücklichen Hidalgo an's Tageslicht gerufen. – Von der Concertgeberin hörten wir noch ein *Präludium* und eine *Fuge* von Bach, eine *Barcarole* von Chopin, zwei Mendelssohn'sche Lieder ohne Worte und ein Clavierstück von Scarlatti. In allen diesen so höchst verschiedenartigen Gattungen von Claviercompositionen zeigte sich die treffliche Pianistin vollkommen heimisch; daß sie uns eine Gattung, die der Virtuosenkunststücke, nicht vorführte, danken wir ihr von ganzer

¹⁸⁹ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 417.

¹⁹⁰ Vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), FN 738.

Seele, denn dergleichen kann man alle Tage hören, aber eine Fuge vom alten, ewig neuen Sebastian Bach hört man nicht alle Tage, vorzüglich nicht in der Vollendung, wie sie uns Frau Schumann hören ließ. Ihr Spiel ist durchaus künstlerisch und frei von allen Geschmacklosigkeiten unserer modernen Pianisten. Geistige Auffassung und technische Fertigkeit gehen bei ihr Hand in Hand. – Der Saal war bis auf den letzten Platz gefüllt und bewies, daß man die gefeierte Clara Wieck hier nicht so leicht vergessen, als es anderwärts der Fall gewesen.“¹⁹¹

Signale für die musikalische Welt Nr. 13 (1847)

Bei dem zweiten Konzert Clara Schumanns in der Singakademie am 22. März wurden aufgeführt: das *Klavierquintett Es-Dur* op. 44 von Schumann, „Tutta raccolta ancor“ aus *Ezio* und „Ask if you damask rose be sweet“ aus *Susanna* von Händel (gesungen von Viardot-Garcia), *Sonate f-Moll* op. 57 von Beethoven, *Siciliana* von Pergolesi, *Capriccio E-Dur* von Mendelssohn, *Spanische Lieder* (Viardot-Garcia) und *Reminiscences* aus Donizettis Oper *Lucia di Lammermoor* von Liszt.¹⁹²

„Montag d. 22sten – um 11 Uhr zur Viardot – um 12 Uhr Probe des Quintettes – Abends 2tes Concert v. Klara sehr brillant – danach mit den Verwandten“¹⁹³

Robert Schumann, Tagebuch

„Clara Schumann, geb. Wieck, gab am 22. d.[es] M.[onats] ihr zweites und letztes sehr zahlreich besuchtes Concert. Wir hörten noch einmal das Quintett ihres Gatten Robert Schumann für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello von der Concertgeberin, Hr. Concertmeister Ries und den Kammermusikern Ronneburger, Richter und Griebel. War die Ausführung diesmal auch nicht ganz so gelungen, wie in dem ersten Concerte, erfreuten wir uns doch sehr an den geistvollen und phantasiereichen Zügen, mit denen das Werk ausgestattet ist und die dasselbe in die erste Reihe der Compositionen dieser Gattung stellen. Die Concertgeberin spielte ausserdem die grosse F-moll Sonate von Beethoven auswendig mit Kraft, Feuer und Ta-

¹⁹¹ *Signale* 5. Jg. Nr. 13 vom 10. März 1847, S. 101 (Hervorhebungen im Original).

¹⁹² Vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), FN 751

¹⁹³ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 420.

lent. Nicht minderes Geschick entwickelte sie in einem Capriccio von Mendelssohn und in den Reminiscences aus Lucia von Liszt. Ihr gesundes von allem krankhaften Beigeschmack vollkommen freies Spiel erregte allgemeinen Beifall, in den wir um so lieber einstimmen, als die Künstlerin gerade in dieser Beziehung sich vor der Virtuosen-Richtung heutiger Zeit auszeichnet. Etwas zartere Färbung neben der Klarheit und Gediegenheit wäre jedoch hie und da wünschenswerth. [...]“¹⁹⁴
Neue musikalische Zeitung von Berlin Nr. 12 (1847)

„Einen ächt künstlerischen, wenn auch fast zu reichhaltigen Genuß bot das zweite Concert der Frau Clara Schumann dar, in dem die treffliche Künstlerin unter andern auch die große Fmoll-Sonate von Beethoven vortrug. Diese gediegene Kunstleistung war jedenfalls der Culminationspunkt ihres Spiels... [...] Der Muth der Concertgeberin, so ernste, classische Musik in öffentlichen Concerten hören zu lassen ist nicht genug anzuerkennen... [...] Das Capriccio in Edur von Mendelssohn neigt sich mehr zur Gattung brillanter Compositionen und Liszt's „Reminiscences de Lucia“ gehören derselben vollkommen an; eben deshalb stehen beide Piecen der Concertgeberin weniger an, die sich am freiesten im Vortrage rein musikalischer Compositionen bewegt; doch soll dies weniger ein Tadel als ein Lob sein, das wir gegen sie aussprechen. Die Wiederholung des im Concerte bereits gehörten schönen Quintetts von Schumann war nicht so gelungen, als die erste Aufführung desselben. Zahlreiche Unreinheiten, rauhe, unschöne Einsätze in der Bratsche und Meinungsverschiedenheiten in Sachen des Tactes beeinträchtigten die Wirkung dieses Musikstücks.“¹⁹⁵

Signale für die musikalische Welt Nr. 17 (1847)

Neben den Konzerten in der Singakademie tritt Clara Schumann in mehreren Soireen auf, die sich, insbesondere hinsichtlich der Programmgestaltung und der Personen(anzahl), aufgrund des halböffentlichen Charakters dieser Veranstaltungen nur schwer rekonstruieren lassen. So sind die Schumanns unter anderem am 4. März zu einer Soiree bei Fan-

¹⁹⁴ *Neue musikalische Zeitung von Berlin* 1. Jg. Nr. 12 vom 24. März 1847, S. 105f. (=Neue Berliner Musikzeitung), URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527468_00115.html [16.12.2017] (Hervorhebungen im Original).

¹⁹⁵ *Signale* 5. Jg. Nr. 17 vom 31. März 1847, S. 133 (Hervorhebung im Original).

ny und Wilhelm Hensel in die Leipzigerstraße 3 eingeladen, bei der die „elegante Welt von Berlin – Fürst Radzivil – Gräfin Rossi“¹⁹⁶ zugegen sind, bei der es aber „im Ganzen wenig musikalisches Leben“ gab und man „um 12 Uhr nach Hause“ ins Hotel ging.¹⁹⁷ Die Konzerte, darunter die Sonntagsmusiken, die Fanny in der Leipzigerstraße 3 veranstaltete, erfolgten aufgrund privater Einladungen, hatten aber solch einen Wirkkreis, das sie als „gesellschaftliches“ Ereignis wahrgenommen wurden und mitunter 150–200 geladene Gäste anwesend sein konnten.¹⁹⁸

„Wir haben «am 4. März» eine sehr brillante Gesellschaft gehabt, mit Radzivils, der Rossi, Westmorlands, die Decker hustend, stumm wie die Rossi, die Schumann, Melitta Behrend und ich machten die honneurs der Musik, und Melitta hatte die honneurs des Abends. [...] Die Schumann sehe ich sehr viel, sie kommt fast täglich zu mir, und ich habe sie recht lieb gewonnen.“¹⁹⁹

Fanny Hensel, Tagebuch

Ob Clara Schumann „fast täglich“ Fanny Hensel besucht, geht zwar aus Robert Schumanns Tagebuchnotizen nicht eindeutig hervor, aber sie ist häufig zu Gast, um etwa den Härtel'schen Flügel von Fanny auszubastern, den Fanny ihr für das Konzert am 1. März bereitstellt,²⁰⁰ oder um zusammen mit ihrer Mutter, Mariane Bargiel, Fanny zu besuchen, und am 15. März fertigt Wilhelm Hensel von Clara eine Porträtzeichnung an, vielleicht in mehreren Sitzungen. Der freundschaftliche Kontakt zwischen Clara Schumann und Fanny Hensel, der sich abzuzeichnen beginnt und den „allmähliche[n] Entschluß nach Berlin zu ziehen“²⁰¹ bei diesem Berlin-Aufenthalt bestärkt, wird jedoch durch den frühen und plötzlichen Tod Fanny Hensels am 14. Mai 1847 wieder aufgegeben. Mit ihr verschwanden auch der freundschaftliche Be-

¹⁹⁶ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 417.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Vgl. Hans-Günther Klein, „... mit obligater Nachtigallen- und Fliederblütenbegleitung“. *Fanny Hensels Sonntagsmusiken*. Wiesbaden 2005, S. 23.

¹⁹⁹ Fanny Hensel, Tagebucheintrag vom 20.3.1847, zit. nach Hans-Günter Klein und Rudolf Evers (Hg.), *Fanny Hensel. Tagebücher*. Wiesbaden 2002, S. 274.

²⁰⁰ Vgl. Schumann an Fanny Hensel, Brief vom 28.02.1847 in: *Schumann-Briefedition* II.1 (wie Anm. 92), S. 314.

²⁰¹ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 419.

zugspunkt und die besonderen musikalischen Kontakte zu Berlin²⁰², wie Clara Ende 1847 beschreibt: „Für mich ist nun Berlin (außer der Mutter) ganz ohne Anziehungskraft mehr.“²⁰³

Am 8. März 1847 veranstalteten Robert und Clara Schumann selbst eine Matinee im Hôtel du Nord, Unter den Linden 35. Dabei wurden aufgeführt: das *Klavierquartett Es-Dur* op. 47 Robert Schumanns, Lieder von Fanny Hensel und Schumann („Widmung“) sowie das *Klaviertrio g-Moll* op. 17 von Clara Schumann.²⁰⁴

„Montag den 8ten – um 12 Uhr große Matinée bei uns (Rossi, Dekker, Duprez, Dreyschock u. A) – Frl. Behrend aus Danzig – alles ziemlich hübsch –“²⁰⁵ (*Robert Schumann, Tagebuch*)

„Dr. Robert Schumann veranstaltete am 8. d.[es] M.[monats] im Hotel du Nord eine Matinée vor einem kleinen, aber kunstgebildeten Publicum. Zuerst hörten wir ein Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncello, von Schumann, vorgetragen von Frau Schumann und den Herren Eckert, Würst und Dr. Bruns. Bei der von allen Seiten gleich gelungenen Ausführung dieses geist- und melodiereichen Werkes traten die mannichfachen Schönheiten desselben in das günstigste Licht und enthusiastmerten die Anwesenden. – Zwei uns unbekannte, von einer Dilettantin trefflich vorgetragene Lieder bildeten gleichsam eine Vermittlung zwischen dem genannten Quartett und einem Trio von Frau Schumann, das zwar weder in geistiger, noch in technischer Beziehung dem ersteren an die Seite gesetzt werden kann, jedoch an natürlichen, ansprechenden Melodien und interessanten modulatorischen Wendungen reich, jedenfalls eins der bedeutendsten Erzeugnisse einer Künstlerin genannt zu werden verdient.“²⁰⁶

Signale für die musikalische Welt Nr. 15 (1847)

²⁰² Vgl. *Litzmann II* (wie Anm. 86), S. 160f.

²⁰³ Ebd., S. 174f. Vgl. auch den Brief Mariane Bargiels an ihren Sohn Woldemar Bargiel vom 01.04.1847 zit. in: *Schmiedel/Draheim* (wie Anm. 49), S. 75: „[...] Es war wohl eine schöne Zeit, als die Kinder hier waren, Du glaubst nicht, welche große Theilnahme die Clara allgemein erregt hat; jeder hat sie lieb gewonnen; wo ich mich auch sehen lasse, spricht man von ihr! – Alle haben ihnen zugeredet, hierher zu ziehen; ich habe absichtlich gar nichts dazu gesagt; geschieht es aber, so halte ich es für ein Glück für uns alle...“

²⁰⁴ Vgl. *Tb II* (wie Anm. 15), FN 742.

²⁰⁵ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 418.

²⁰⁶ *Signale* 5. Jg. Nr. 15 vom 17. März 1847, S. 116 (Hervorhebungen im Original).

Am 14. März sind die Schumanns zu einer „große[n] Soirée“ des Friedrich Wilhelm Grafen von Redern, Generalintendant der Hofmusik, eingeladen. Das großzügige und repräsentative Palais des Grafen befand sich am Pariser Platz, an der Stelle des heutigen Hotel Adlon, und wurde von Schinkel „im Stile der florentinischen Architektur der Zeiten der *Medici*“²⁰⁷ gestaltet. Graf Redern verfügte in seinem Haus, neben einem mit weißem Stuckmarmor verzierten Tanz- und Speisesaal, auch über eine private Bildersammlung mit etwa 70 Bildern.²⁰⁸ Schumann notiert: „prachtvolle Zimmer – die Arnim’schen Töchter – der König pp pp – glänzende Versammlung – Humboldt“²⁰⁹.

„Am 14. d.[es] M.[onats] fand im Palais des Grafen v. Redern Ex. eine Soirée musicale statt, die von Sr. Maj. dem Könige und des Prinzen und Prinzessinnen des K. Hauses besucht war. Mad. Viardot-Garcia war leider unpässlich²¹⁰ und konnte nicht mitwirken; als Surrogat war deshalb die zeitige Primadonna der Königstädt. Oper für die Soirée engagiert worden, auch der erste Tenor und der Bariton des ital. Theaters wirkten mit. Das grösste Interesse erregten die Vorträge des Hrn. Dreyschock und der Frau Clara Schumann; Erstaunen machte Dreyschocks Capriccio über ‚God save the queen‘ für die linke Hand. Compositionen kamen zu Gehör von Rossini, Mendelssohn, Donizetti, Mercadante, Verdi und Dreyschock.“²¹¹

Neue musikalische Zeitung von Berlin Nr. 12 (1847)

„Es war die vornehmste Welt da bis zum König, Prinzeß von Preußen, Herzog von Mecklenburg u.a. [...] Ich traf die Frl. von Arnims und hielt mich viel zu denen, da ich mich eben nicht behaglich unter den vielen hohen Herrschaften fühlte und mich auch nicht zu den Künstlern gesellen mochte, die im Nebenzimmer warteten, bis sie daran kamen, was mich indigniert, von ihnen selbst, wie vom Graf Redern, der das doch

²⁰⁷ *Spiker* (wie Anm. 63), S. 83 (Hervorhebungen im Original).

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 83–84.

²⁰⁹ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 418.

²¹⁰ Pauline Viardot-Garcia war einige Tage lang heiser und konnte nicht auftreten, vgl. oben Anm. 169.

²¹¹ *Neue musikalische Zeitung von Berlin* 1. Jg. Nr. 12 vom 24. März 1847, S. 106f. (=Neue Berliner Musikzeitung), URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527468_00116.html [19.12.2017] (Hervorhebungen im Original).

so veranstaltet haben mußte. Ich spielte, ging aber danach wieder zu der übrigen Gesellschaft, wo auch Robert war. Dreyschock spielte ein Stück von sich, »Inquiétude« genannt, für das er Ohrfeigen verdient hätte! es war unbeschreiblich schlecht. Viel schlechtes Zeug wurde gesungen ... Und so machten wir uns bald fort, noch ehe die Musik schloß.²¹²

Clara Schumann, Tagebuch

Auf der Rückreise von Berlin nach Dresden mit dem „Dampfwagen“ machten die Schumanns einen Zwischenstopp in Leipzig, wo Schumann Felix Mendelssohn Bartholdy das letzte Mal sehen sollte: „Das letztmal sah ich ihn in seiner Wohnung auf der Rückreise v. Berlin nach Dresden, [...] Vormittag den 25sten März 1847. Sein Aussehen fiel mir sehr auf.“²¹³ Bei seinem nächsten Berlin-Aufenthalt im Jahr 1850 wird Schumann das Grab von Felix Mendelssohn Bartholdy vor dem Halleschen Tor besuchen. Nach der Trauerfeier am 7. November 1847 in Leipzig, bei der Schumann anwesend war, wurde Mendelssohns Leichnam in der Nacht mit einem Extrazug nach Berlin überführt, wo am nächsten Morgen die Beisetzung stattfand.²¹⁴

VI 1850 – Schumanns letzter Besuch in Berlin

Das letzte Mal besucht Schumann die Stadt vom 25.–29. März 1850. Im März 1850 befinden sich Robert und Clara Schumann auf Konzertreise in Bremen und Hamburg – in dieser Zeit entstehen auch die bekannten Daguerreotypen, die Schumann sitzend mit verschränkten Armen, ein anderes Mal mit aufgestütztem Arm sowie Clara und Robert zusammen an einem Flügel zeigen.²¹⁵ Von Altona aus reisen Robert und Clara Schumann am Morgen des 25. März auf dem Rückweg nach Dresden über Berlin, wo sie nachmittags um vier Uhr ankommen. Sie beziehen, wie auch schon 1847, ein Zimmer im Hôtel du Nord Unter den Linden 35.²¹⁶

²¹² *Litzmann II* (wie Anm. 86), S. 160–161.

²¹³ Robert Schumann, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*. Hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch. Textbearbeitung und Kommentar von Kristin R. M. Krahe und Armin Koch, Bonn 2011 (2012), S. 40.

²¹⁴ Vgl. Robert Schumann. *Tagebücher. Bd. III: Haushaltbücher Teil 2: 1847–1856*. Hrsg. v. Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, FN 610. Zitiert: *Tb III* (2).

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 521 sowie FN 747.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 522.



Abb. 14 und 15: Grabmal Felix Mendelssohn Bartholdys (links), Ehrengrab des Landes Berlin, Einzelaufnahme sowie die Gesamtanlage der Grabstätte Felix Mendelssohn Bartholdys, Fanny und Wilhelm Hensels sowie Felix Mendelssohn Bartholdys jun., Sebastian Hensels und Pauline Mendelssohns – Friedhöfe vor dem Halleschen Tor (Fotos der Autorin, Juni 2017)

Am Morgen des 26. März besuchen sie zusammen das Grab von Felix Mendelssohn Bartholdy auf dem Dreifaltigkeitsfriedhof vor dem Halleschen Tor, „wo Robert ein Blatt als Andenken mitnahm von einem dort liegenden Lorbeerkranz.“²¹⁷ 1850 liegt der Friedhof, auf dem sich mehrere Familiengräber der Familie Mendelssohn befinden, direkt vor dem Halleschen Tor, also noch außerhalb der Akzisemauer, südlich von Berlin.²¹⁸ Obwohl sich das Grabmal Felix Mendelssohn Bartholdys, ein schlichtes weißes Kreuz, heute noch am ursprünglichen Ort des Friedhofs befindet, muss Schumann einen anderen Eindruck der Grabstelle gehabt haben. Schumann sah die Gräber von Felix und Fanny; heute befinden sich dort auch die Grabstätten von Wilhelm Hensel (1794–1861), dem jüngsten Sohn Mendelssohns, Felix (1843–1851), sowie von Mendelssohns Nichte, Pauline (1844–1863), und dem Sohn Fannys, Sebastian Hensel (1830–1898). Hinzu kommt, dass die Grabstätten Felix’ und Fannys 2005, anlässlich des 200. Geburtstages

²¹⁷ *Litzmann II* (wie Anm. 86), S. 213.

²¹⁸ Ab dem 18. Jahrhundert wurden zunehmend die innerstädtischen Kirchhöfe auf Beschluss des Königs Friedrich Wilhelm I. aufgelöst und die Bestattungen nur noch außerhalb der Stadtmauer vorgenommen, vgl. Peter Bloch/ Ludwig Scherhag, *Grabmäler in Berlin III. Exempel: Die Kirchhöfe des 18. Jahrhunderts vor dem Halleschen Tor*. Berlin 1980, S. 5.

von Fanny Hensel, denkmalgerecht restauriert wurden, wobei u.a. die originalen Sandsteinsockel durch Granitsockel ersetzt wurden und die Bepflanzung geändert wurde²¹⁹, während um 1850 vermutlich Flieder- und Rosenbüsche das Grab zierten.²²⁰

„Heute komme ich vom Kirchhofe, wo alles in Blüte steht. Wenn du doch sehen könntest, an welch friedlichem, stillen und schönen Platz das Grab meines Mannes ist. Es ist alles blau von Flieder, und die Rosenbüsche zeigen schon Knospen. Umringt von seinen Lieblingsblumen, ruht er nahe bei seinen Eltern neben seiner Schwester, in seinem Vaterlande.“²²¹

Cécile Mendelssohn Bartholdy an Sophy Horsley, 18. Mai 1849

Am 26. März besuchen Robert und Clara Schumann auch die Witwe Mendelssohns, Cécile Mendelssohn Bartholdy, geb. Jeanrenaud, die 1850 mit ihren fünf Kindern in der Leipzigerstraße 3 wohnt. Auch in den folgenden Tagen bis zu ihrer Abfahrt nach Dresden sind Robert und Clara oft zu Tisch bei Madame Mendelssohn eingeladen. Sie sind sowohl von ihrer großen Freundlichkeit ergriffen als auch von Trauer und Wehmut.

„Ich mußte viel von Mendelssohn spielen: C-moll-Trio, Variations sérieuses usw. Madame Mendelssohn [war] lieb und freundlich, es erfüllte einen aber recht mit Wehmut, wenn man die schönen Kinder sieht, die so frühzeitig einen solchen Vater verloren – wir konnten uns beide nicht recht aus dieser Stimmung herausfinden.“²²²

Clara Schumann, Tagebuch

²¹⁹ Vgl. Jörg Haspel und Klaus-Henning von Krosigk, Landesdenkmalamt Berlin (Hg.), *Gartendenkmale in Berlin - Friedhöfe* (= Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin, Bd. 27), Petersberg 2008, S. 81. Ich danke Frau Gesine Sturm des Landesdenkmalamtes Berlin (Fachbereich Gartendenkmalpflege und Archäologie) für die freundliche Auskunft.

²²⁰ Die Mendelssohn-Gesellschaft Berlin veranstaltet regelmäßig Führungen auf den Friedhöfen vor dem Halleschen Tor, vgl. <http://www.mendelssohn-gesellschaft.de/veranstaltungen.php?lang=1>.

²²¹ Cécile Sophie Charlotte Mendelssohn Bartholdy an Sophy Horsley zit. in: Brigitte Richter (Hg.), *Frauen um Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 2014, S. 49.

²²² *Litzmann II* (wie Anm. 86), S. 213.

Cécile Mendelssohn Bartholdy ist noch bis 1851 im Berliner Adressbuch verzeichnet,²²³ zieht aber, nachdem 1851 ihr jüngster Sohn Felix verstirbt, zu ihrer Familie nach Frankfurt am Main, dort verbringt sie ihre letzten Lebensjahre bis zu ihrem Tod 1853.²²⁴ Am 27. März 1850, wahrscheinlich als die Schumanns abends zu Tisch bei Madame Mendelssohn eingeladen sind, überreicht der in Berlin lebende Maler Eduard Magnus Clara Schumann eine Daguerreotypie, die von seinem Porträtgemälde von Felix Mendelssohn Bartholdy angefertigt wurde. Clara Schumann freut sich sehr über das Geschenk und schreibt im Tagebuch, „es scheint mir das ähnlichste von allen Bildern.“²²⁵ Wie auch bei den anderen Aufenthalten in Berlin in den 1840er Jahren sind die Tage von vielen Besuchen geprägt. Am 26. März essen die Schumanns zusammen mit der Familie Bargiel im Hôtel du Nord. Claras Mutter freut sich sehr über den Besuch, da sie „so viel Wichtiges mit ihnen zu besprechen [hat]“²²⁶, denn ein Gesprächsthema ist sicher der bevorstehende Umzug von Dresden nach Düsseldorf, der zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht entschieden ist. Schumann zweifelt, ob er die durch Ferdinand Hiller vermittelte Stelle als Musikdirektor in Düsseldorf annehmen soll, da er hofft, eine Stelle als Kapellmeister in Dresden zu erhalten bzw. dass sich noch eine Stellung in der Nähe finden lässt.²²⁷

²²³ *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1851), vgl. https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1851/319/LOG_0035/ („Mendelssohn-Bartholdy, C., geb Jeanrenaud, Rentiere, Leipzigerstr. 3“) [23.06.2017].

²²⁴ Vgl. Christian Lambour: „Erinnerungen an Cécile und Felix Mendelssohn Bartholdy von Eduard Souchay de la Duboisserie.“ In: *Mendelssohn-Studien* Bd. 16, hrsg. für die Mendelssohn-Gesellschaft v. Hans-Günter Klein und Christoph Schulte, Hannover 2009, S. 211–222, hier S. 219 FN 28. Nachdem 1851 der jüngste Sohn Felix verstorben war, wuchsen die anderen beiden Söhne Carl und Paul in der Familie von Paul Mendelssohn (einem Bruder Felix Mendelssohn Bartholdys) auf; die Töchter Marie und Lili kamen spätestens nach dem Tod der Mutter zur Großmutter Elisabeth Jeanrenaud nach Frankfurt am Main, vgl. Richter (2014), S. 49.

²²⁵ *Litzmann II* (wie Anm. 86), S. 213.

²²⁶ Mariane Bargiel an Woldemar Bargiel, Brief vom 7.3.1850 zit. nach *Schmiedel/Draheim* (wie Anm. 49), S. 102.

²²⁷ Vgl. *Litzmann II* (wie Anm. 86), S. 213; vgl. auch Schumanns Brief an Hiller, ohne Datum, vermutl. Januar 1850, zit. in: *Jansen* (wie Anm. 127), S. 278, URL: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/dpa-pg/2402082> [27.12.2017].

„[...] Schumanns waren 4 Tage hier nur für mich, wie sie gleich sagten, das hat mich recht beglückt! – Gesund und frisch beide, heiter mit dem besten Lebensmuth! [...] Als sie nun hier waren, war wegen Düsseldorf noch nichts Festes entschieden, ich habe aber vor einigen Tagen Brief von Clara, wo sie mir schreibt, daß Robert es nun fest zugesagt habe! [...] Clara ..., die ich nur einmal während ihres Aufenthalts bei der Wittwe [sic] Mendelssohn's habe spielen hören, und zwar in höchst eigenthümlicher Weise, in seinem [Mendelssohns] Zimmer, was er hier bewohnte, mitten unter seinen nächsten Verwandten, sein sprechend ähnliches Bild über dem Flügel, sein 2tes Trio [op. 66], wo sein Bruder [Paul] das Cello spielte, und die Var. serieuses [op. 54] meisterhaft! – Man war entzückt, die Mendelssohn [Cécile] und seine Schwester [Rebecka] küßten ihr die Hände, so waren sie außer sich... [...]“²²⁸

Mariane Bargiel an Woldemar Bargiel, 7. April 1850

Musikalische Eindrücke erleben die Schumanns auch bei einem Theaterbesuch, vermutlich in der Königlichen Oper Unter den Linden, bei dem sie Wilhelm Tauberts Oper *Die Kirmes* und das Ballett *Die Peri oder Ein orientalischer Traum* mit Musik von Friedrich Burgmüller sahen.²²⁹ Am 27. März besichtigt Schumann das Neue Museum, dessen Bau nach Entwürfen des Geheimen Oberbaurats Stüler, einem Schüler Schinkels, 1841 begonnen wurde und dessen Fertigstellung inklusive der Innenräume bis 1855 andauerte.²³⁰ Erst 1855 sind die verschiedenen Kunst- und Skulpturensammlungen sowie das Kupferstichkabinett zu sehen; 1850 ist aber bereits das Ägyptische Museum, welches zuvor in den Gartensälen des Schlosses Monbijou untergebracht war,

²²⁸ Schmiedel/Draheim (wie Anm. 49), S. 102–103.

²²⁹ Vgl. *Tb III* (2) (wie Anm. 214), S. 522, FN 751.

²³⁰ Vgl. *Die Königlichen Museen in Berlin. Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und Architektur der norddeutschen Metropole, dargestellt in einer Reihe der ausgezeichnetsten Stahlstiche mit erläuterndem Texte*, Leipzig u. Dresden 1855, S. 217f., URL: <https://archive.org/stream/diekniglichenm00knuoft#page/216/mode/2up> [26.12.2017].

im Neuen Museum geöffnet.²³¹ Wie schon 1839 besucht Schumann einen Neubau; das Königliche Museum am Lustgarten heißt fortan auch „Altes Museum“.

Das Neue Museum „steht zwar mit dem alten durch eine Säulenhalle in Verbindung. Wir treten indess von der Strasse, der Börse gegenüber, durch einen jetzt noch von Zäunen, Gerüsten u. dgl. ziemlich unbequemen Seiteneingang in die Vorhalle... [...] Umgeben von griechischen Gebilden auf dem Frieze vom Tempel zu Phigalia, welcher die innere Seite der Treppenballustrade bedeckt, steigen wir auf den prächtigsten Marmormonolithen in den architektonischen Prachtbau der Treppenhalle empor, dessen Dach von der Structur des modernen Metallstyls gekrönt wird, und von Gold und Farben schimmert. [...] Die Halle selbst ist noch nicht vollendet, und wir sehen erst eins von den Wandgemälden, den ‚babylonischen Turmbau,‘ welche Kaulbachs Genie hier verewigen soll.“²³²

Der Fremde in Berlin und Potsdam (1850)

Schumann ist beeindruckt von der „große[n] Pracht“²³³ und den Wandgemälden von Wilhelm von Kaulbach. Dieser schuf im Treppenhaus des Neuen Museums einen Fresken-Zyklus in 6 Haupt- und 16 Nebenbildern zur Weltgeschichte, die er von 1847 an malte und 1865 vollendete. Schumann hat 1850 das Wandgemälde „Der Turmbau zu Babel“ bewundert, das Kaulbach 1847/48 fertig stellte.²³⁴ Im Zweiten Weltkrieg wurde das Neue Museum durch Bombenangriffe zerstört, das Treppenhauses brannte samt der Wandgemälde Kaulbachs aus. Erst 2009, nach umfassender Restaurierung und Rekonstruktion des Ge-

²³¹ Vgl. *Der Fremde in Berlin und Potsdam. Neuester und zuverlässigster Wegweiser beim Besuche dieser Hauptstädte und ihrer Umgebungen, mit Angabe aller Sehenswürdigkeiten, Zeit der Besichtigung etc.* von J. Löwenberg, Berlin 1850, S. 63f. sowie S. 118f., URL: https://books.google.de/books?id=MQABAAAcAAJ&pg=PR6&redir_esc=y#v=onepage&q&cf=false [26.12.2017]; vgl. auch J. D. F. Rumpfs *neuester Fremdenführer* (1839), S. 3, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/17/> [26.12.2017].

²³² Ebd., S. 118–119 (Hervorhebungen im Original).

²³³ *Tb III* (2) (wie Anm. 214), S. 522.

²³⁴ Vgl. *Tb III* (2) (wie Anm. 214), S. 522, FN 752. Zur detaillierten Beschreibung des Kaulbach'schen Zyklus siehe *Die Königlichen Museen in Berlin* (1855), S. 246ff., URL: <https://archive.org/stream/diekniglichenm00knuoft#page/246/mode/2up> [26.12.2017].

bäudes, wurde das Neue Museum wiedereröffnet. Die vielen Besuche während des Berlin-Aufenthaltes lassen sich leider nicht im Detail rekonstruieren. Neben einem Besuch bei Heinrich Dorn, dem früheren Kompositionslehrer von Robert und Clara in Leipzig, der 1848/49 zusammen mit Taubert zum Königlichen Kapellmeister der Königlichen Oper Unter den Linden ernannt wurde²³⁵, wurde auch die Sopranistin Louise Köster-Schlegel getroffen. Sie sang u.a. an der Königlichen Oper Berlin und war mit dem Schriftsteller Hans Köster verheiratet und wohnte 1850 in der großbürgerlichen Gegend nahe des Pariser Platzes, in der Wilhelmstraße 70b.²³⁶ Außerdem fand ein Treffen mit Robert von Keudell statt, den Schumann 1847 über Fanny Hensel kennenlernte und über den Schumann damals festhielt: „sehr musikalisch bewandeter Mensch – mit ihn [sic] sehr viel gesprochen“²³⁷. Keudell war 1850 Gerichtsassessor (und 1851 Regierungsassessor) in Potsdam, trat aber auch als Pianist und Komponist hervor. Keudell war sehr an Schumanns künstlerischem Schaffen interessiert und besuchte ihn auch im Februar und August 1849 in Dresden, Schumann statte ihn dafür 1850 einen Gegenbesuch ab.²³⁸ Schließlich wurden am 28. März der Musikverleger der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung, Unter den Linden 34, Heinrich Schlesinger getroffen sowie der befreundete Maler aus Dresden Eduard Bendemann und dessen Frau Lida, vermutlich waren diese auch gerade in Berlin zu Besuch; die Eltern Bendemanns wohnten zu der Zeit in der Oberwallstraße 3.²³⁹

²³⁵ Vgl. Matthias Wendt: „Dorn, Heinrich“ In: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 1318. Dorn wohnte 1850 vermutlich in der Taubenstr. 12/13, vgl. *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1851): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1851/94/ („Dorn, H., Königl. Kapellmeister, Taubenstr. 12. 13. Nachm. 3-4“) [27.12.2017]. 1850 ist Dorn nicht im Adressbuch verzeichnet.

²³⁶ Vgl. *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1850): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1850/266/ („Rittergutsbesitzer, Wilhelmstr. 70 b“) [27.12.2017]; vgl. auch *Tb III* (2) (wie Anm. 214), S. 878.

²³⁷ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 416.

²³⁸ Vgl. *Schumann-Briefedition* II.1 (wie Anm. 92), S. 309f.

²³⁹ Vgl. *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1850): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1850/57/ („Bendemann – A. H., sen., Geh. Commerzienrath, Oberwallstr. 3“) [27.12.2017]. Die Oberwallstraße verläuft parallel zur Straße Hinter der katholischen Kirche (vgl. Abb. 4).

Am 29. März reisen die Schumanns nachmittags wieder nach Dresden ab, wo sie abends ankommen und „die Kinder alle wohl wiedergefunden“²⁴⁰ wurden.

„Robert Schumann nebst Gemahlin sind Sonntag von hier nach Dresden, ohne sich hören zu lassen, abgereist.“²⁴¹

Neue Berliner Musikzeitung Nr. 14 (1850)

VII Resümee, Souvenirs...

Ein Blick zurück auf die kleine Zeitreise lässt erahnen, dass der Ort Berlin zwar kein Lebensmittelpunkt für Schumann war, wie etwa Leipzig, jedoch ein Ort, der viele Hoffnungen, Begegnungen und kulturelle Erlebnisse für Schumann bereithielt. Nach seinem ersten Berlin-Besuch schreibt er Clara: „Hättest Du nicht Lust, nach Berlin zu ziehen? Mir hat es so wohl da gefallen. Sinne darüber nach.“²⁴² Ende 1839 wird sogar über eine Trauung in Berlin nachgedacht: „Vergeßen haben wir freilich manches über das Küssen und Ansehen; Fürs Erste erkundige Dich mit der Mutter *vor Deiner* Abreise noch, was wir zu thun haben, wenn wir uns in Berlin trauen lassen wollen...“²⁴³ In Berlin erhält Schumann 1839 durch Claras Mutter die für den gerichtlichen Prozess so wichtige schriftliche Zustimmung zur Ehe; noch 1847 spielt das Paar mit dem Gedanken nach Berlin zu ziehen; in Düsseldorf hofft Schumann 1854 durch einen Stellentausch mit Stern nach Berlin wechseln zu können – vielleicht war Berlin für Schumann ein Hoffnungsort, jedenfalls aber eine Stadt, die ihm gefallen hat: die vielen Theater- und Konzerthäuser, Museen, Kunstsammlungen, Zeitungshallen, die Architektur (wohl vor allem die nach Schinkels Entwürfen errichteten Gebäude der 1820er/30er) und nicht zuletzt die schönen

²⁴⁰ *Tb III* (2) (wie Anm. 214), S. 522.

²⁴¹ *Neue Berliner Musikzeitung* 4. Jg. Nr. 14 vom 27. März 1850, S. 109, URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527471_00121.html [24.12.2017] (Hervorhebung im Original).

²⁴² Robert an Clara, Brief vom 7.8.1839 zit. nach *Briefwechsel III* (wie oben Anm. 23), S. 217ff., hier S. 219, vgl. auch Robert an Clara, Brief vom 5.9.1839 in: Ebda., S. 261f., hier S. 262.

²⁴³ Robert an Clara, Brief vom 30.12.1839 zit. *Briefwechsel III* (wie oben Anm. 23), S. 474ff., hier S. 475 (Hervorhebung im Original).

Spaziergänge durch „prächtige neue Straßen“²⁴⁴, den Tiergarten, den Kreuzberg oder Stralau und Treptow. Viele persönliche Beziehungen und Korrespondenzen verbanden Schumann mit Berlin – allen voran die Familie Bargiel und Mendelssohn, aber auch die unzähligen Kontakte zu Künstlerfreunden, Verlegern oder Musikschriftstellern.

Welche Andenken bleiben, welche Orte mochte Schumann besonders? Welche sind noch original erhalten, welche sind „spurlos“ verschwunden? Schumann kannte ein Berlin, das heute so nicht mehr existiert. Viele ihm vertraute Ansichten und Orte, wie die Wohnhäuser der Bargiels oder die Hotels, in denen er übernachtete, der Potsdamer Bahnhof, die Stadttore, oder auch die Fresken am Alten Museum sind tatsächlich „spurlos“ verschwunden. Aber auch wenn viele Gebäude nicht mehr in ihrer originalen Bausubstanz und Gestaltung existieren, kann man dennoch auf Schumanns Spuren wandeln: die historische Mitte Berlins mit dem Lustgarten, Alten und Neuen Museum, von denen sich Schumann sehr beeindruckt zeigte, der Singakademie, der Oper und dem Boulevard Unter den Linden dürften Orte sein, die Schumann oft besucht hat. Original erhalten ist das Denkmal auf dem Kreuzberg, allerdings wurde es Ende des 19. Jahrhunderts etwas gedreht und erhöht sowie ein Wasserfall angelegt,²⁴⁵ am Grab von Felix Mendelssohn Bartholdy auf dem Dreifaltigkeitsfriedhof kann man auf Schumanns Spuren wandeln oder seine Ausflugsziele in den Tiergarten, nach Charlottenburg, Stralau und Treptow sowie Potsdam, das ihm anscheinend sehr gefallen hat, besuchen – doch immer wird man feststellen, dass man die Orte und „Erinnerungsstücke“ aus Schumanns Zeit nur in der Imagination, durch die Brille historischer Quellen, bereisen kann.

²⁴⁴ *Tb II* (wie Anm. 15), S. 419.

²⁴⁵ Michael Nungesser, *Das Denkmal auf dem Kreuzberg von Karl Friedrich Schinkel*, hrsg. vom Bezirksamt Kreuzberg anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 25.4.–7.6.1987, S. 67ff.

ROBERT SCHUMANN IN BERLIN*

Theresa Schlegel

I Robert Schumann and Berlin. A journey through time

What was Berlin like for Robert Schumann and what were his experiences there? What was the significance of this place for his biography? What places did he visit and what people did he encounter? What historical or even everyday context can be reconstructed from his diary entries and letters? The purpose of this essay is to investigate these questions. Although towns are occasionally significant and special *fixed* points of a biography and of artistic creativity, they are still (historically) very much places that are subject to changes. So, how should one imagine Schumann's relationship and encounter with Berlin in the middle of the 19th century without evoking contemporary and current images of Berlin in an anachronistic way? A little journey through time is made possible if historical sources, such as address books, guidebooks, newspaper reviews of concert performances or (geographical) maps are drawn on to complement Schumann's personal diary entries and letters.

By contrasting, complementing and discussing the various historical sources, a narrative emerges which attempts to reconstruct the traces "between" Schumann's diary entries but at the same time brings to the fore the actual constructing performance of the narration itself. Though numerous contemporary sources give a vivid impression of Schumann's visits around Berlin, they are still not sufficient to provide a coherent and complete narrative. The sources are authentic, indeed, but their very selection entails a certain perspective and their arrangement thus offers no more than a *possible* interpretation. Arranging and selecting sources always means interpreting them from the outset.¹ Hence, this gives an insight which is not devoted to the "[biographical truth]"² but, by mounting different sources, emphasises the "[inevitable fiction-

* Translated by Th. Henninger

¹ Cf. Beatrix Borchard, *Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik*, in: Dies., *Clara Schumann. Ihr Leben. Eine biographische Montage*, Hildesheim et al., 2015, pp. 413–430, here p. 425.

² Ibid., p. 424.

ality]”³ of the biographical narrative and thus admits numerous interpretations and also exposes any gaps. Exploring Schumann’s biography systematically from one given place allows for new and particular perspectives on biographical events and experiences.

Although the title of the essay, “Robert Schumann in Berlin”, seems to be thematically very limited with regard to the person, the place and the period, a wealth of different historical sources displays a network of persons, relationships, anecdotes and notes that are difficult to keep track of. At the same time, it is obvious that many of this was not even written down by Schumann (such as occurrences that were perhaps too mundane) and that the places once visited by Schumann are no longer the same today. Due to war damage, demolition or new constructions and transformations, partly still going back to the 19th century, buildings such as the Singakademie concert hall, the Old Museum or the design of Lustgarten pleasure garden have acquired a very different appearance today. For instance, there was no Museum Island in Schumann’s day yet, or the frescoes by Schinkel at the Old Museum that Schumann admired so much in 1847 were destroyed in the Second World War. Similarly, the Customs Wall, a town wall surrounding Berlin between 1736 and 1865⁴, or Potsdam Railway Station which Schumann had entered, no longer exist today. Some places, such as the hotels in which Schumann would stay overnight, the residential houses of the Bargiels, or Berlin Palace are no longer in existence. But not only places, buildings and street views seen by Schumann have disappeared, there are also social practices from the middle of the 19th century that are no longer present in modern everyday life, such as the conditions of travelling by stagecoach, which involved booking a place in the coach, enduring many intermediate stops and stays at inns, or the acceleration of the travelling speed by the first railways. The purpose of the present essay is precisely to follow those “lost” traces and to observe a bit Schumann during his walks and various stays in Berlin and, above all, to give Schumann and his contemporaries the opportunity to speak out themselves.

³ Ibid., p. 425.

⁴ Helmut Zschocke, *Die Berliner Akzisemauer. Die vorletzte Mauer der Stadt*. Berlin 2007, p. 25.

In order to reconstruct those “lost” traces, one has to first realise the discrepancy between our modern experience of Berlin and the Berlin as it was seen by Schumann. The townscape of Berlin has gone through massive changes since the 19th century and was completely different in Schumann’s day. In the 1830s and 1840s, the town of Berlin was still that area which is now taken up by the borough of Mitte [Centre] and the adjacent streets: the area of Alexander Square, Oranienburg Street, Monbijou Park, Berlin Palace, Unter den Linden boulevard, with a south extension along Friedrich Street up to Halle Gate and a south-east extension up to present-day Oberbaum Bridge, while Tiergarten park was still outside the town wall, and in the area of the present-day locality of Prenzlauer Berg, there were windmills in the middle of the 19th century. Something which Schumann no longer saw but which is relevant for our present-day image of Berlin are the urban development changes which largely had to do with the foundation of the German Reich in 1871. From the 1860s, Berlin went through massive urbanisation and industrialisation which led to tenement type constructions. The present-day outline with Berlin’s borough borders emerged only in 1920 through incorporations and was changed only slightly over the following years. Extreme changes to the townscape were caused by the destructions of the Second World War and the new construction and renovation of many streets or entire districts.

When Robert Schumann travelled to Berlin for the first time in 1839, Berlin was a town of about 300,000 inhabitants, with a three-metre-high town or customs wall and a medieval town centre around St Mary’s Church, and the cartographic outline of Berlin had an oval and organic form. The populated town area extended within the town wall from Rosenthal Gate in the north (today: Tor Street at the corner of Brunnen Street, underground station of Rosenthal Square) up to Halle Gate in the south (today: Hallesches Ufer street, underground station of Halle Gate), and in the west from the Brandenburg Gate up to Frankfurt Gate in the east (at the level of present-day Frieden Street / Karl Marx Boulevard). In 1838, the first rail link in Prussia had been opened between Berlin and Potsdam, which Schumann also used for his trips. Arriving at Berlin’s Potsdam Railway Station (today: Potsdam Square) in 1839, Schumann likely entered the town through Potsdam Gate. In the middle of the 19th century, the townscape of Berlin was still characterised

by a water-bearing moat that had partly remained of the erstwhile star-shaped defensive fortification of the 17th century.⁵ On the map “Layout of Berlin” 1840, the old town centre with its star-shaped fortification, the customs wall of the 19th century and the aforesaid town gates can be easily identified (see above, p. 146, Fig. 1: Layout of Berlin 1840 (drawn and engraved by Herzberg in Berg, at Veit et Co.⁶)⁷.

Robert and Clara Schumann had close ties with the town of Berlin in a number of ways, so that Berlin can be considered a “Schumann town” of the Schumann Portal for a variety of reasons.⁸ Even if the thematic focus here is on Robert Schumann, the primary contact with Berlin was mainly through Clara’s family on the maternal side. Also, Clara Wieck had visited Berlin in 1835 to resume contact with her mother after many years of separation. Clara’s mother, Mariane Bargiel (née Tromlitz), had first been married to Friedrich Wieck and since 1826 had been living in Berlin with her second husband, the piano and singing teacher Adolph Bargiel. In 1839/40, Clara Wieck, due to a rift with her father Friedrich Wieck triggered by her engagement to Robert Schumann, was living with her mother in Berlin. After Robert Schumann’s death, Clara lived in Berlin for a number of years. Nonetheless, her far longer stays in Berlin are more difficult to reconstruct and the sources are less accommodating than in the case of Robert Schumann’s rather easily trackable visits to Berlin.⁹ Numerous connections thus first arose through family ties, when Robert and Clara were temporarily put up in the house of Clara’s mother during their period of engagement in

⁵ Cf. Paul Wietzorek, *Das historische Berlin. Bilder erzählen*. Petersberg 2016, S. 32; cf. also Zschocke (see footnote 4), *passim*.

⁶ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herzberg_Grundriss_von_Berlin_1840.jpg [01.12.2017].

⁷ However, at the end of the 19th century, a section of the urban rail route which today runs between Jannowitz Bridge and Hackescher Markt Square, was built on part of the former (northern) and filled-up moat.

⁸ Cf. Overview of Schumann towns on the Schumann portal: <https://www.schumann-portal.de/berlin.html> [06.11.2017]; cf. also the article by Marina Schiecke-Gordienko: <https://www.schumann-portal.de/berlin.html> [06.11.2017].

⁹ A publication by myself on the subject of „Clara Schumann in Berlin“ is planned for the memorial year 2019; I should like to thank Dr Ingrid Bodsch, who is as enthusiastic about this subject as I am, for her support.

1839/40. Mariane Bargiel played a key role in the marriage litigation: She provided a written consent Robert Schumann had asked her for during his visit in 1839, and thus made possible a marriage that until then had been prevented by Friedrich Wieck.

But the cultural life of Berlin was also attractive with numerous concert performances, visits to concerts and museums, matinées, soirées, and meetings with, for instance, Felix Mendelssohn and Fanny Hensel. In the 1840s, the Schumanns visited the town on several occasions en route from Clara's concert tours or going to important cultural events, such as the performance of Robert Schumann's oratorio *Paradise and the Peri*, Op. 50, in 1847, or Clara's concert appearances at the Singakademie concert hall. It was not only during the period of engagement in 1839/40 but also in 1847 that the couple repeatedly toyed with the idea of moving to Berlin. In his last letter prior to Eendenich, addressed to Julius Stern on 12th February 1854, Schumann was still considering an exchange of jobs with Stern for the Berlin Conservatoire, as under the "[local conditions]" in Düsseldorf "[there is, of course, no particular harmony either, much like the first chord in the finale of the Ninth Symphony]."¹⁰ But Schumann's last hope to escape his situation in Düsseldorf by moving to Berlin obviously remained unfulfilled.

In 1850, Robert Schumann was in Berlin for the last time when passing through and on that occasion he also visited Felix Mendelssohn's grave in front of Halle Gate. After Robert Schumann's death, Clara Schumann chose Berlin as her place of residence in the periods 1857-1863 and 1873-1878, although she was on concert tours most of the time.¹¹

In 1890, Clara Schumann sold 16 autographs of Robert, including three volumes of songs, to the Royal Library of Berlin (now State Library, Unter den Linden house), at that time located at Opera Square, and in this way provided the foundation of the present-day Schumann

¹⁰ Schumann to Julius Stern, letter of 12.2.1854, quoted after *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, edited by F. Gustav Jansen. Leipzig 1904, p. 393; cf. also letter to Stern, p. 389), URL: <https://archive.org/stream/robertschumanns00jansgoog#page/n417/mode/2up> [14.10.2017].

¹¹ Cf. Monica Steegmann, *Clara Schumann*. Hamburg 2001, p. 131; cf. also Clara Schumann's list of concerts, compiled by Julia M. Nauhaus, <http://www.schumann-portal.de/Konzertliste.html> [20.10.2017].

Collection.¹² More legacy items were sold to the State Library at the beginning of the 20th century, inter alia, by their children and grandchildren, or were acquired through purchases from private collections and antiquarian bookshops. Today, the State Library of Berlin holds 43 music autographs by Robert Schumann, such as those of *Symphonies Nos. 3 and 4*, the *Violin Concerto* or the oratorio *Paradise and the Peri*, “[but also handwritten copies, engraver’s copies and first prints of his works, letters and *household books* by his hands, as well as portraits and items from his estate].”¹³

II Chronological overview of stays in Berlin (Itinerary)

For a better overview, the little journey through time is preceded by an itinerary with all of Schumann’s visits to Berlin, as far as they can be reconstructed. This is based on Julia M. Nauhaus’s Itinerary¹⁴, supplemented by some details on concrete places and events mentioned in Robert and Clara Schumann’s diaries and letters, and some addresses which could be identified by means of historical directories. Some incompleteness of the table could not be fully avoided, as even the sources, in spite of all the meticulous care applied by the writer of the diary, remain incomplete or the memories might even be “distorted”, for instance, Schumann wrote in a reminiscence in 1846 that he had been to Berlin several times in 1840,¹⁵ whereas only his stay covering 17.04.-01.05.1840 has been recorded. Also, Schumann noted he had not written anything in his diary during the “[difficult time]” (November 1839 until the marriage in September 1840).¹⁶

¹² Cf. Steegmann (see footnote 11), p. 138; cf. also Barbara Schneider-Kempf: „Grußwort der Generaldirektorin der Staatsbibliothek zu Berlin.“ [Greeting by the director General of Berlin State Library], in: Martina Rebmann and Marina Schieke-Gordienko (eds.), *„Ton ist überhaupt komponiertes Wort.“ Robert Schumann zwischen Wort und Ton. Die Schumann-Autographen der Staatsbibliothek zu Berlin*. Berlin 2010, p. 3–4.

¹³ Schneider-Kempf (see footnote 12), p. 3 (emphasis in original).

¹⁴ Julia M. Nauhaus, „Robert-Schumann-Itinerar“ [Robert Schumann itinerary]: <http://www.schumann-portal.de/itinerar.html> [20.06.2017].

¹⁵ Cf. Robert Schumann. *Tagebücher* [diaries], Vol. II: 1836-1854, edited by Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, p. 406. I used the following abbreviation when quoting Vol. II: *Tb II*

¹⁶ Ibid, p. 96.

The following are considered important sources: Robert Schumann's diaries and household books (Vols. II/III, edited by Gerd Nauhaus; with valuable notes by Nauhaus, quoted following *Tb*), the new Schumann letter edition (editors-in-chief Thomas Synofzik and Michael Heinemann), Berthold Litzmann's Clara Schumann biography (Vols. I/II), and also historical primary sources (mainly digital copies), such as contemporary maps of Berlin, address books, calendars, guidebooks and newspaper articles (e.g., concert reviews). Clara Wieck's adolescent diaries 1827–1840, which are not published yet (edited by Gerd Nauhaus and Nancy B. Reich / in preparation), unfortunately, could not be considered.

The structure of the essay follows the chronology of the visits to Berlin: Starting in 1839, Robert Schumann's first trip to Berlin and the visits on the occasion of Clara Wieck's birthday and Christmas with the Bargiels are examined. This is followed by a section on the 1840s: Schumann visited Clara in Berlin at Easter 1840; in 1842 and 1844, there were some short trips through Berlin. The musically perhaps most significant visit to Berlin was in 1847 with the performance of Robert Schumann's oratorio *Paradise and the Peri* under his direction and concerts of Clara Schumann at the Singakademie concert hall, as well as numerous soirées and matinées. In the last section, Robert Schumann's last visit to Berlin in 1850 is examined, and a closing summary is presented: What is the significance of Berlin for Robert Schumann's biography? Which "souvenirs" of these trips had a lasting impact?

Period	Places	Occasion
27.7.-1.8.1839	on 29.7., via Potsdam (Sanscoussi, Charlottenhof) to Berlin, Unter den Linden boulevard 24 (Bargiels), Royal Museum, Royal Palace and Palace Square, Charlottenburg, Hotel de Brandebourg (Charlottenstr. 42) (<i>Tb II</i> , S. 92).	Obtaining the written consnt for marriage from Clara's mother Mariane Bargiel
13.-18.9.1839	Unter den Linden boulevard 24 (Bargiels), trip to Potsdam (Sanscoussi, Charlottenhof, New Palace), Kreuzberg hill, Hotel de Saxe (Burgstr. 20) (<i>Tb II</i> , S. 94)	Clara Wieck's birthday

Period	Places	Occasion*
21.-27.12.1839	Hinter der katholischen Kirche street 2 (Bargiels) (<i>Tb II</i> , S. 94)	Christmas
17.-30.4.1840	Hinter der katholischen Kirche street 2 (Bargiels), „[in the morning trips to Potsdam and Stralau]“ ¹⁷ , Treptow, Charlottenburg (<i>Tb II</i> , S. 97)	Easter
12.3.1842	Luisenstr. 21 (M. Bargiel) (<i>Tb II</i> , S. 205)	Passing through
25.-27.1.1844/ 23.-24.5.1844	Hotel de Brandebourg (Charlottenstr. 42), seeing the Mendelssohns (Leipzigerstr. 3), seeing M. Bargiel (Luisenstr. 21), seeing Schröder-Devrient, seeing Rückert (<i>Tb II</i> , S. 278/316 and p. 302/374)	Passing through (journey to Russia) and visits
11.2.-24.3.1847	11.-18.2. Luz's Hotel (Unter den Linden boulevard 44), 18.-21.2. Hotel zum Schweizerhof (Charlottenstr. 42), 21.-24.3. Hôtel du Nord (Unter den Linden boulevard 35), Singakademie, seeing M. Bargiel (Luisenstr. 21), seeing Mendelssohns (Leipzigerstr. 3), Theatre (presumably Gendarmenmarkt Square), Royal Opera House (Unter den Linden boulevard), Royal Museum, Tiergarten/Odeon (<i>Tb II</i> , S. 414ff.)	Rehearsals/performance of <i>Peri</i> on 17.2., concerts of Claras at the Singakademie concert hall (1.3. and 22.3.) with performance of Robert Schumann's <i>Piano Quintet</i> ; visits, visits to theatres, concerts and museums, soirées, matinéés (8.3., with the Schumanns at the hotel)
25.-29.3.1850	Trinity Cemetery in front of „Halleschen Tor“, seeing Cécile Mendelssohn Bartholdy (Leipzigerstr. 3), Hôtel du Nord, to Dorn, Royal Opera (Unter den Linden boulevard), Neues Museum, seeing Schlesinger (Unter den Linden 34), seeing Bendemanns (<i>Tb III</i> (2), p. 522)	Passing through, visits, at the grave of Felix Mendelssohn Bartholdy

* Own tabular display on the basis of Julia M. Nauhaus's Itinerary, cf. www.schumann-portal.de

¹⁷ Clara Wieck to Robert Schumann, 1.5.1840, quoted after *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann*, vol. IV: Feb. 1840 - June 1856 (= *Schumann-Briefedition*, serie I, vol. 7), ed. by Thomas Synofzik, Anja Mühlenweg und Sophie Zeil, Köln 2015, p. 257-258. Thereafter: *Briefwechsel IV*.

III “To Berlin for the first time in July 1839”¹⁸

When Robert Schumann travelled to Berlin for the first time on 27th July 1839, he was in a difficult and nerve-racking life situation which gave him very little peace of mind to write his diary.¹⁹ Schumann’s attempt to found his music magazine *Neue Zeitschrift für Musik* [*New Journal of Music*] in Vienna between October 1838 and March 1839 (and thus to be able to appear financially and materially secured before Clara’s father, Friedrich Wieck), failed due to the restrictive policy and censorship of the European Restoration.²⁰ In addition, Schumann’s return from Vienna to Leipzig in April 1839 coincided with the beginning of the litigation of Robert and Clara against Wieck to obtain the consent to marriage through court order²¹; Schumann then submitted a letter to the Court of Appeal in Leipzig shortly before his trip on 16th July 1839.²² This context was also the occasion of Schumann’s first trip to Berlin: he was to visit Clara’s mother, Mariane Bargiel, and ask her for written consent to the marriage. At that time, the outcome of the proceedings concerning the consent to marriage was so uncertain that Schumann had to fear for their common future: “[There will certainly be happier days – will there not be, my dear Clara? – I cannot even fathom the dimension of the disaster, in case we were not to be successful; it is simply beyond my imagination].”²³ Moreover,

¹⁸ *Tb II* (see footnote 15), p. 406.

¹⁹ Cf. *Tb II* (see footnote 15), p. 92: „[I could not write from all this excitement].“; cf. also *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen von Berthold Litzmann*. Vol. I: *Mädchenjahre 1819–1840*. 8th edition. Leipzig 1925, p. 368; thereafter: *Litzmann I*.

²⁰ Cf. Robert to Clara, letter of 3.11.1838: „[After all I have experienced and seen with my own eyes until now, it will hardly be possible [because of the pressure from above] for anything poetic, lively or open-minded to emerge].“ Quoted after *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann*, Vol. II: September 1838 - June 1839 (= *Schumann-Briefedition*, Ser. I, Vol. 5), ed. by Anja Mühlenweg, Köln 2013, p. 108, thereafter: *Briefwechsel II*.

²¹ Cf. Arnfried Edler, *Robert Schumann*. München 2009, p. 119.

²² *Tb II* (see footnote 15), p. 91.

²³ Robert to Clara, letter of 18.7.1839, quoted after *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann*, Vol. III: June 1839-February 1840 (= *Schumann-Briefedition*, Ser. I, Vol. 6), ed. by Thomas Synofzik and Anja Mühlenweg, Köln 2014, p. 171 et seq., here p. 173. Thereafter: *Briefwechsel III*.

Schumann was consumed by feelings of guilt: “[I feel very guilty that I separated you from your father – and this often torments me; but this is not what I wanted, as what I wanted when I was wooing you was only peace and harmony and your happiness, and to assure your father of my highest consideration].”²⁴ As if there had not been enough “ordeals”, Schumann’s brother Eduard²⁵ had died in April 1839 also, due to which Schuman had to sort out inheritance issues in Zwickau a few days before his trip to Berlin.²⁶ In Zwickau, his emotional state further deteriorated: “[... here I feel as if I should also lie down there shortly, where there are lying so many of those who loved me. I thought I would recover during the journey but, instead, I became even more lugubrious and I am keen to leave this region as soon as possible, where there is no more joy for me].”²⁷ According to Litzmann, “[even the friendly and uplifting impressions in Berlin whilst being together with Clara’s mother could not really console him].”²⁸

On the morning of 27th July, before leaving Leipzig for Berlin, Schumann still wrote a letter to Clara who had been staying in Paris on a concert tour since February 1839. He encouraged and requested her to come to Leipzig as soon as possible, as her presence in the marriage litigation was becoming necessary.²⁹ At the same time, Schumann was full of expectations and wrote in the letter which he signed “[Your ut-

²⁴ Robert to Clara, letter of 18.7.1839, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 172.

²⁵ Robert to Clara, letter of 10.4.1839, quoted after *Briefwechsel II* (see footnote 20), S. 401: „[...] I do not even want to think about what fate has in store for me. Perhaps, through so many ordeals, it wants to lead me to happiness and make me completely independent and a man. Eduard was the only one I could still rely on for support...”

²⁶ *Tb II* (see footnote 15), p. 92.

²⁷ Robert to Clara, letter of 23.7.1839, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 182; cf. also *Litzmann I* (see footnote 19), p. 368. From his immediate family, Schumann had already lost his sister Emilie in 1825, his father in 1826, his brother Julius and his sister-in-law Rosalie in 1833, and his mother in 1836 (as well as his friend Ludwig Schuncke in 1834; his friend Henriette Voigt died in October 1839).

²⁸ *Litzmann I* (see footnote 19), p. 368.

²⁹ Cf. also letter to Clara of 10.7.1839, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 135 et seq.

terly happy Robert]”: “[I am leaving for Berlin this evening; I very much look forward to seeing your mother and I will ensnare her with so many flattering and pleading words until I get her consent].”³⁰ In his luggage, Schumann also carried a picture of Clara, a picture of himself, probably the lithograph by Josef Kriehuber from Vienna in 1839, and his “[whole magazine and some new compositions to get her to know a bit about him].”³¹ It is difficult to reconstruct which picture of Clara Schumann took with him exactly: this was most likely a lost miniature which Clara had had painted of herself by Auguste Joseph Carrier in Paris and sent to Robert on his 29th birthday, that is, just a few weeks before his trip to Berlin.³² Schumann seemed to be enraptured by this picture: “[This picture is by an excellent painter who perhaps even knew to whom you were about to send it, namely your fiancé. The red flowers indicate this and also the small blue ones; the bit of clear sky is really appropriate, too. In the front of the dress, a ring seems to be attached, and the tree above is a laurel. How apt all this. As in good people, you find more and more beauty in good pictures they longer you look at them].”³³

In the evening, Schumann travelled by coach from Leipzig via Potsdam to Berlin, as there was no rail link between Leipzig and Berlin yet, only between Potsdam and Berlin. For Leipzig to Berlin, there was a “[post road]” service where in 1839 the express stagecoach departed daily at 2000 hrs and arrived in the other town the following morning:

“[From Berlin to Leipzig.

a) Express stagecoach: departs daily at 2000 hrs, 2 miles to Zehlendorf, 2 miles to Potsdam, 2 $\frac{3}{4}$ miles to Beelitz, 2 $\frac{1}{4}$ miles to Treuenbrietzen, 2 $\frac{1}{4}$ miles to Kropfstädt, 1 $\frac{3}{4}$ miles to Wittenberg, 3 miles to Gräfen-

³⁰ Robert to Clara, letter of 27.7.1839, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 187 et seq.

³¹ Ibid.

³² Cf. *Litzmann I* (see footnote 19), p. 336; cf. also *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 59, comment 22; cf. also *ibid.*, p. 143, comment 45.

³³ Robert to Clara, letter of 9.6.1839, quoted after *Briefwechsel II* (see footnote 20), p. 526.

hainchen, 2 ¼ miles to Bitterfeld, 1 ¾ miles to Delitsch, 2 ¾ [22 ¾ miles] to Leipzig, arrives in Leipzig daily at 0110 hrs; returns daily at 2000 hrs, arrives in Berlin daily at 0110 hrs.”³⁴

“Left for Berlin in the evening of 27th July. Stayed in Potsdam on Sunday 28th. Visited Sanssouci, Charlottenhof and surroundings with two friends. Deep melancholy and expectations of welcome by Clara’s mother. In the morning of 29th to Berlin by rail. Went to see her mother and warm welcome. Resemblance to Clara. Truhn; took me here and there. Museum. Rotunda. Palace Square. In the evening with her mother to Tiergarten park. Bargiel ill but mentally unaffected. Comforting through encouraging words. With Truhn to the Royal Palace. Also breakfasted a lot. Hirschbach. Often been to see her mother, also nicely played the piano. Her written consent for Clara. With Truhn still to Charlottenburg on 31st July, where Mantius; strangely enough, I remained silent most of the time. Return in the evening of 1st August and the stupid woman who minded my smoking. Back to Leipzig on 2nd August].”³⁵

Robert Schumann, Diary

Through the aforesaid post road service, it can be reconstructed that Schumann travelled overnight and took a coach for Berlin at about 2000 hrs. He arrived on 28th July, first in Potsdam, and then continued to Berlin by rail on 29th July only. In his household book, Schumann also noted on 27th July: “[Passenger fee to Potsdam]”³⁶, which indicates a travel connection from Leipzig to Potsdam (and not directly to Berlin). If one considers the travelling speed by stagecoach at that time, including intermediate stops and breaks for changing horses³⁷, Schumann will have been on the way for about 20 hours. According to the “Schedule of Post Road Services”, “[one can] expect ordinary stagecoaches to take about 1 ½ hours per mile with good roads, and in bad

³⁴ *Berliner Kalender* 1840, „[List of post road services available in July 1839]“, (revised and amended in July 1839), printed by Trowitzsch und Sohn in Berlin, pp. 21–22.

³⁵ *Tb II* (see footnote 15), p. 92.

³⁶ Robert Schumann. *Tagebücher. Bd. III: Haushaltsbücher 1: 1837–1847*. Ed. by Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, p. 71; thereafter: *Tb III* (1)

³⁷ Cf. Otto Büsch (ed.), *Handbuch der preussischen Geschichte. Vol. II: Das 19. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens*. Berlin/N.Y. 1992, p. 149.

weather and in winter up to 2 hours, as the distance between places is very large; whereas for riding services and express stagecoaches, including dispatch times and other stays, $\frac{3}{4}$ up to maximum 1 hour per mile can be expected].”³⁸ So, for the 21 miles indicated between Leipzig and Potsdam, provided one was using the express stagecoach, the journey might well have lasted some 21 hours.

On 29th July, arriving in Berlin at Potsdam Railway Station (now Potsdam Square, see above, p. 157, fig. 3: Potsdam Railway Station in Berlin in 1843, steel engraving by Carl Schulin after a drawing by Julius Henning³⁹) which at that time was a railway terminus in front of the town wall, Schumann will have entered through Potsdam Gate. The gate was located in close vicinity to Potsdam Railway Station and was a highly frequented entry gate located in the south-west. In 1839, Berlin had about 17 town gates (of which two water gates)⁴⁰ that mainly served as points of tax collection and police control which, however, was executed with varying degrees of strictness, depending on the respective instructions to sentries. For instance, around 1834, only nine gates were guarded, and from the 1850s, the town gates were no longer closed at night.⁴¹ A contemporary *Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam* [*Conversation Handbook for Berlin and Potsdam*] describes the Potsdam Gate “[[as] the most bustling entry gate with regard to travel coaches, as the artistic road network in that direction has established multiple connections between the capital and western and southern Germany. All those roads are concentrated ... in Potsdam, a circumstance that generates continuous movement on the way between the two capitals. The Friedrich suburb, becoming more and more beautiful from year to year, even from month to month, and the magnificent Leipzig Street are objects which prepare for the great sight of the

³⁸ *Berliner Kalender* 1840 (see footnote 34), p. 5.

³⁹ Wikimedia commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Train_station_Berlin_Potsdamer_Bahnhof.jpg [01.12.2017].

⁴⁰ Cf.. J. D. F. Rumpf's *neuester Fremdenführer in Berlin, Potsdam, Charlottenburg, deren Umgebungen und auf der Eisenbahn*. Berlin 1839, p. 47, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/57/> [03.11.2017].

⁴¹ *Zschocke* (see footnote 4), pp. 60-61.

Residence in a dignified manner].”⁴² Friedrich Street and Leipzig Street [Leipziger Straße] were the main axes of the constantly expanding suburb of Friedrichstadt⁴³, created in the 17th century (the light pink coloured area in Figure 2, page 146 above). The “Residence” refers to the Royal Palace which Schumann visited also. For 30th July 1839, the daily newspaper *Berliner Fremden-Blatt* mentioned that “[Schumann, composer, of Leipzig]” stayed at Hôtel de Brandebourg, namely, according to one of Schumann’s letters, in room no. 25.⁴⁴ This first-class hotel was located directly at Gendarmenmarkt Square.⁴⁵

The section of a town map of 1849 – see above, p. 158, fig. 4: Layout of Berlin with immediate surroundings in 1849 (drawn by F. Böhm, engraved by C. Jätnig, publisher D. Reimer, 1848) [map section, markers added]⁴⁶ – shows the places visited by Schumann in Berlin in 1839: The Royal Museum, the Royal Palace with Palace Square, the address of the Bargiels, but also places he visited later, such as the Royal Opera House, the address of the Bargiels from the end of 1839, the different hotels, and the Singakademie concert hall, visited by Schumann for the performance of his oratorio *Paradise and the Peri* in 1847.

⁴² Leopold von Zedlitz-Neukirch, *Neuestes Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam zum täglichen Gebrauch der Einheimischen und Fremden aller Stände*. Berlin 1834, p. 667, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444449/671/> [14.10.2017].

⁴³ Cf. *Zschocke* (see footnote 4), p. 16.

⁴⁴ Cf. Schumann to Hirschbach, letter of 8.9.1839, quoted after *Schumann-Briefedition*, Series II, Vol. 17: *Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen (Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832 bis 1883)*, ed. by Eva Katharina Klein, Klaus Martin Kopitz und Thomas Synofzik, Cologne 2015, p. 277: „[...] I liked very much Hôtel de Brandenburg. Could you please send someone to book as from Friday room no. 25, the same one I had last time, if ever possible, or at least one on the first floor. ...]“

⁴⁵ *Berliner Fremden-Blatt* of 30th July 1839, quoted after *Schumann-Briefedition* II.17 (wie oben Anm. 44), pp. 277–278, comment 2. This building no longer exists today.

⁴⁶ The complete layout of the map can be accessed online on wikimedia commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boehm_Grundriss_von_Berlin_mit_n%C3%A4chster_Umgebung_1849.jpg [1.12.2017]. This town map of 1849 shows a new house number counting system for Charlottenstraße and indicates the address of Charlottenstraße 59 at arrow 2, whereas in 1839 this was exactly the location of Charlottenstraße 42.

On 29th July 1839, Schumann went to see Clara's mother, Mariane Bargiel, who was living at Unter den Linden boulevard 24 in second marriage with Adolph Bargiel and their four joint children. As noted in his diary, Schumann was full of expectations but perhaps also uncertainties and doubts – “[... I look forward but am also afraid of speaking with your mother. Well, you do know me].”⁴⁷, as Robert had written to Clara a few days before his journey, but in the end he received a very warm welcome. Despite its reputable address, the flat of the Bargiels seems to have been rather small, as mentioned in a letter of 30th July 1839 by Robert to Clara from Berlin: “[... Your mother [wishes] that you come *to Berlin*. I really do not know your thoughts about that but the flat of the Bargiels looked rather small to me].”⁴⁸ This might have had to do with the financial losses the family had incurred since the 1830s: Due to a cholera outbreak in Berlin in 1830, the wealthy students had started to stay away from Bargiel's Music Institute and retreat to their country estates for fear of contagion. Anyway, the Bargiels left the flat at Unter den Linden boulevard 24 as early as the end of September 1839 and moved to a perhaps slightly bigger flat at Hinter der katholischen Kirche street 2 (where Schumann could also stay in a small room on subsequent visits). In 1836, Adolph Bargiel had suffered a stroke, and although he continued his teaching, he was in poor health until his death in 1841, which Schumann also mentioned in the aforesaid diary entry. From 1841, Mariane Bargiel had to maintain her family on her own as a piano teacher.⁴⁹

The meeting between Robert Schumann and Clara's mother apparently went very smoothly. Both of them could communicate at one and the same level, as Mariane Bargiel was very musical herself and highly ap-

⁴⁷ Robert to Clara, letter of 23.7.1839, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 182 et seq., here p. 184.

⁴⁸ Quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 201 (emphasis in original).

⁴⁹ Cf. Elisabeth Schmiedel and Joachim Draheim (eds.), *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, Vol. 1, München/Salzburg 2007, pp. 24–25 and p. 35; cf. also Hanna Bergmann (2009): „Bargiel, Marianne.“ In: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, ed. by Sophie-Drinker Institute, URL: <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/bargiel-marianne> [1.11.2017].

preciated Schumann's artistic talent. She had been trained in singing and piano playing (inter alia, with Friedrich Wieck, her first husband)⁵⁰ and given concerts as a singer and pianist; in 1829, she was entered in the membership directory of the Berlin Singakademie musical society as a soloist.⁵¹ Schumann was very impressed by Mariane's resemblance to her daughter, and if one bears in mind his longing after such a long separation from Clara when he was only in possession of letters and a recently painted picture, the "vivid" memory of Clara might have slightly confused him emotionally. The fact that this resemblance showed precisely in the eyes might have had a special significance for Schumann, as he had raved about Clara's eyes again and again, so in a letter to Clara of 3rd August 1838 "[Now let me kiss you properly, you shy and fair bride with the beautiful pair of eyes]."⁵² in a letter of 3rd July 1839 "[Oh God, the eyes you have]"⁵³, on 27th July 1839 "[I kiss your forehead and eyes]"⁵⁴, or at the end of the letter from Berlin of 30th July 1839 mentioned below: "[You have the most beautiful eyes; your mother has them, too]."⁵⁵ or when looking at the lithograph of Clara made by Andreas Staub in 1838: "[By the way, poor me, I hardly know whether it reflects you at all, after not being allowed to see you for a such a long time and only for a few minutes whenever I did! But the picture catches you the way I think of you, with the whole posture and appearance being so free, and now the eyes, the painter really understood them, well, actually, is that a young man? I might well be afraid of him; he looked into your heart really deeply]."⁵⁶

⁵⁰ Cf. *Schmiedel/Draheim* (see footnote 49), p. 15.

⁵¹ Cf. *ibid.*, p. 20, footnotes 2 and 3.

⁵² Robert to Clara, letter of 3.8.1838, quoted after *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann*, Vol. I: März 1831–September 1838 (= *Schumann-Briefedition*, Ser. I, Vol. 4), ed. by Anja Mühlenweg, Cologne 2012, p. 408 et seq., here p. 408. Thereafter: *Briefwechsel I*.

⁵³ Robert to Clara, letter of 3.7.1839, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 127

⁵⁴ Robert to Clara, letter of 27.7.1839, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 188.

⁵⁵ Robert to Clara, letter of 30.7.1839, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 202.

⁵⁶ Robert to Clara, letter of 14.4.1838, quoted after *Briefwechsel I* (see footnote 52), p. 285.

“[Berlin, 30th July 1839. Tuesday

My dearest Clara,

From here where I am reminded of you so vividly, I cannot help but send you a few warm regards to you in your lonely hamlet⁵⁷. It was actually your mother who reminded me of you so strongly; I very much like her with her eyes that are yours, and I can hardly separate from her. Yesterday, I spent almost the entire day with her and I even kissed her good night. This made me very happy. We spoke about nothing else but you; I explained everything to her; I had even brought my documents which I will all show her. She welcomed me very warmly and seemed to like me. If only you could be with us; as we were walking in the Tiergarten park yesterday evening, I was thinking so painfully of my lonely far away girl who did not even know her mother and her loved one were talking about her. [...] I had taken your picture with me, as I had written you already. When I showed it to your mother yesterday, you should have seen that. Tears filled her eyes immediately and she was quite beside herself. When the Bargiel children saw it, they all said in unison “this is Clara” and it was a deep joy for me; because the picture is mine and you gave it to me... [...] I had not imagined the town here to be as beautiful as it was, and I also walked around the museum with great delight. Do you know the rotunda at the entrance? There, if you sing an accord however softly, it oozes out of the ceiling like from a hundred throats, so that I was completely enthralled. [...] The purpose of this trip will probably be fulfilled; I will still ask your mother for a few written words of consent which is what we need. Do write her about your decisions. Good bye for now, my beloved child; I embrace and kiss you with indescribable love.

Your Robert.]”⁵⁸

“My dearest Clara! Your Robert has been here since yesterday, and I can tell you, to my real delight, that I approve of your choice and that I have started liking him more and more with every hour ...

⁵⁷ Clara spent that summer in Bougival near Paris, cf. *Schmiedel/Draheim* (see footnote 49), p. 31, fn. 24.

⁵⁸ Robert to Clara, letter of 30.7.1839, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 200 et seq.

... But the first and most important thing, my dear child, is that you must come here. – Without your personal presence, there is no way this matter can be settled, and, given that the most desirable thing is that you be united as soon as possible, you should not delay this to happen ... There is actually so much to be discussed, including between yourselves, but this is not really possible through letters. After that, you can go to Paris again, although this might cost a lot of money, but at the moment this is the way things are and there is no way around it! I also wrote to your father but he did not reply; all this will not help, and the matter has to be settled. – How happy I would be to have both of you here with me right now. – Today, Robert played several of his compositions for us, which was a very elevating delight for us! Such a fine talent! – How happy I will be when you finally get united!]⁵⁹

Mariane Bargiel to Clara, 30th July 1839

Besides the warm welcome in the house of the Bargiels and the important written consent to the marriage, which Clara's mother set up on 30th July, Schumann also experienced the cultural sights of the town. One evening on 29th July, Schumann went for a walk with Mariane Bargiel to Tiergarten park which a contemporary guide book described as follows: “[a charming park starting in front of the Brandenburg and Potsdam Gates and extending through to Charlottenburg, with friendly arrangements and delightful *new facilities*].”⁶⁰ At Tiergarten park of 1839, there were, for instance, coffee houses (“Die Zelte [The Tents]” and other garden cafés and “leisure places”, such as flower gardens, pavilions with concert events or “tabagies” (social salons for smoking tobacco, reserved for men), and the Bellevue Summer Castle of Prince Augustus of Prussia with a park and greenhouses for exotic plants].⁶¹ At that time, Tiergarten park was still located outside the town wall, and so Robert Schumann and Mariane Bargiel will have walked along Unter den Linden boulevard and passed Brandenburg Gate, see above

⁵⁹ Quoted after *Litzmann I* (see footnote 19), pp. 360–361.

⁶⁰ *J. D. F. Rumpf's neuester Fremdenführer* (see footnote 40), p. 46, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/56/> [7.11.2017] (emphasis in original).

⁶¹ Cf. *ibid.*, p. 199 et seq., URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/273/> [17.11.2017].

p. 163, fig. 5: Brandenburg Gate in 1839 (A. Wachsmann), view out of town in the direction of Tiergarten park.⁶² The Unter den Linden promenade already had “a great deal of beautiful gas lamps that diffused a magic light through the green canopy of the trees on summer evenings when this promenade was well attended].”^{62a}

“[The trees in the background are part of the so-called *Tiergarten* park, a wood which, although of small width but of far more significant length, stretches from the capital to the nearby *Charlottenburg* Summer Residence. The main avenue which leads across the park, at the width of the gate, goes in a direct line almost up to Charlottenburg and forms an angle at a short distance from this place only, so that, from the gate, a free view of a road, about three quarters long, dead straight, excellently levelled and shadowed on both sides by the lushest deciduous trees, can be enjoyed which, during the beautiful season, is bustling with constant traffic between Berlin and Charlottenburg in the most diverse ways].”⁶³

It was probably on 30th and 31st July that Friedrich Hieronymus Truhn (1811-1886), a friend living in Berlin, took Schumann to the “Royal Museum” (today: “Old Museum”), the Royal Palace and Charlottenburg. Truhn, listed in the address book as “Musik-Direktor [Director of Music]”, was primarily known as a conductor and music commentator, and had been living in Berlin (at Tierarzneischulplatz square 4, near

⁶² Cf. *ibid.*, p. IV, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/4/> [12.11.2017]. The round imprint in the right-hand area of the image indicates a library stamp on the back.

^{62a} *Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser durch Berlin für Fremde und Einheimische*. Berlin 1843, p. 72, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/89/> [07.11.2017]. Gas lamps existed in Berlin in 1839 already, cf. *J. D. F. Rumpff's neuester Fremdenführer* (see footnote 40), p. 9, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/19/> [12.11.2017].

⁶³ Samuel Heinrich Spiker, *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert. Eine Sammlung in Stahl gestochener Ansichten, von den ausgezeichnetesten Künstlern Englands, nach an Ort und Stelle aufgenommenen Zeichnungen*. Photomechanical reprint, Leipzig [1833] 1980, p. 19 (emphasis in original).

Schiffbauerdamm street and Charité university hospital) since 1837.⁶⁴ He wrote, inter alia, for newspaper *Hamburgischer Correspondent*, musical periodical *Neue Berliner Musikzeitung*, and music magazine *Neue Zeitschrift für Musik* [*New Journal of Music*]⁶⁵, founded by Schumann. Schumann also mentioned Herrmann Hirschbach (1812-1888), a composer and music commentator who also wrote for *Neue Zeitschrift für Musik*⁶⁶, but it could not be established where and why Hirschbaum and Schumann met in Berlin.

The Royal Museum at Lustgarten park was built approximately between 1824 and 1828/29 on the initiative of King Frederick William III of Prussia, according to plans by Karl Friedrich Schinkel. Opened in 1830, it was the first museum building in Berlin and the third public museum in Europe, so that Schumann actually visited a new building.⁶⁷ The Museum held a collection of antiques and antiquities, consisting of sculptures, Greek statues, and collections of coins and vases; on the upper floor, there was a picture gallery with Italian, German and Dutch paintings that before had been partly collected in various (Prussian) Royal Palaces or been purchased from private collections by the State of Prussia and was now “united” at the Museum.⁶⁸

“[*Museum of Art and Antiquity*, Royal, at Lustgarten park, holds a collection of *vases* on the lower floor, statues and other works of art on the

⁶⁴ J. W. Boike's *allgemeiner Wohnungsanzeiger für Berlin, Charlottenburg und Umgebungen* (1839): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940433_1839/389/ („[Truhn, Director of music, Thierarzneischulplatz 4.]“) [1.11.2017].

⁶⁵ Emanuel Scobel: „Truhn, Friedrich Hieronymus.“ In: Ludwig Finscher (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Individuals, Vol. 16, Kassel et al. 2006, cols. 1086–1087.

⁶⁶ Cf. *Schumann-Briefedition* II.17 (see footnote 44), p. 227.

⁶⁷ Cf. *Bild und Abbild. Die Fotografien-Sammlung des Malers Eduard Gaertner*, Exhibition catalogue published by Berliner Volksbank eG in cooperation with Berlin City Museum foundation, Berlin 2006, p. 29; cf. also *Die Königlichen Museen in Berlin: Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und Architektur der norddeutschen Metropole, dargestellt in einer Reihe der ausgezeichnetsten Stahlstiche mit erläuterndem Texte*, Leipzig and Dresden 1855, pp. 2–3, URL: <https://archive.org/stream/diekoniglichenm00knuoft#page/2/mode/2up> [12.11.2017].

⁶⁸ Cf. Spiker (see footnote 63), pp. 36–37.

first floor, and paintings on the upper floor. Open on Mondays and Saturdays between 1000 and 1600 hrs. Those who wish to visit outside these times please contact the Steward].”⁶⁹

As could be seen in the aforesaid letter to Clara, Schumann was “enthralled” by the museum’s rotunda and he noticed especially the acoustic particularity of the architecture, which highlighted the sensitivity of his basic musical perception of the environment: “[Do you know the rotunda at the entrance? There, if you sing an accord however softly, it oozes out of the ceiling like from a hundred throats, so that I was completely enthralled. Perhaps I will soon stroll around these beautiful halls with my loved one; how would a kiss sound in there]?”⁷⁰

A museum guidebook on *Die Königlichen Museen in Berlin* [*The Royal Museums in Berlin*] also pointed out this particular spatial effect of the rotunda (see above p. 166, fig. 6): “[The magnificent columns, crowned with shiny white capitals stems of which reproduce a light yellow giallo shade, the cool and soft grey tint of the walls behind them on which eighteen marble statues, standing between the columns, come to the fore in a most vivid manner, the warm and red colour of the cupola vault’s coffers with their figures painted in golden yellow, the subdued daylight flowing down from the opening of the vault, the majestic height of the ensemble, - all this makes these rooms have a wonderful effect on your mind the depths of which tune into a serene, calm and sublime solemnity. Concurrently, the Goddess Echo has set up her throne in the middle of these marble Olympians in an invisible manner, and her magic returns every sound that can be heard, augmented and reinforced by a hundred times ...]”⁷¹.

Schumann visited not only the Royal Museum at Lustgarten park but also the Royal Palace directly opposite, where visitors could be guided through the representative rooms, however, not through the King’s

⁶⁹ J. D. F. Rumpf’s *neuester Fremdenführer* (see footnote 40), p. 40, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/50/> [12.11.2017] (emphasis in original).

⁷⁰ Robert to Clara, letter of 30.7.1839, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 202.

⁷¹ *Die Königlichen Museen in Berlin 1855*, pp. 4–5, URL: <https://archive.org/stream/diekoeniglichenm00knuoft#page/4/mode/2up> [12.11.2017].

private chambers. Unfortunately, due to the few notes available, it is no longer possible to reconstruct exactly which rooms Schumann visited there together with Truhn. In a letter by Truhn to Schumann of 7th August 1839, there are references to a scene they experienced together during the visit to the Palace and which they derided in retrospect: “[Ms *Palace Stewardess*. What do you think, Mr Kerckow? *Mr Kerckow* (with great gallantry) Whatever you say, Madame Gebenroth! *Ms G*. Yes, Mr Kerckow but you know – *Mr Kerckow* Of course, I know, Madame Gebenroth – *Ms G*. Well, shall I dare, Mr Kerckow? Mr. K. Entirely at your orders, Madame Gebenroth! (ad infinitum) The scene was so superb; I was recently crossing the Palace courtyard, looking everywhere for Mr Kerckow who is certainly directly descended from Justice of the Peace Schaal⁷², to ask him again about the picture of Prince Louis Ferdinand but I could not find him].”⁷³ This letter at least suggests that Schumann and Truhn had seen the picture gallery of the Palace. This was a splendidly arranged elongated gallery, located in the direction of Lustgarten park, see above page 167, fig. 7.

“[The most interesting are: the *knights’ hall*, the *picture gallery*, the white *hall*, the *Palace chapel* and the art chamber... The Palace contains about 500 to 600 rooms and, apart from the aforesaid rooms, there are also the living quarters of Their Majesties the King and the Queen, furnished in the most tasteful manner, and which are located in that part that is closest to Long Bridge; then, towards Palace Square, there are the living quarters of Prince William and his family on the second floor. [...] To view the inner rooms, please register with the Steward, Mr *Gebenroth*, in the second Palace courtyard, opposite the spiral staircase, on the second floor].”⁷⁴

Cosmar’s Wegweiser [Cosmar’s Guidebook] (1843)

The trip to Charlottenburg also is very hard to reconstruct, with Schumann entering in his diary: “[With Truhn still to Charlottenburg on 31st July, where Mantius; strangely enough, I remained silent most of

⁷² Figure in Shakespeare’s comedy *The Merry Wives of Windsor*

⁷³ *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 44), p. 804 (emphasis in original)

⁷⁴ *Alexander Cosmar’s neuester und vollständigster Wegweiser* (wie Anm. 62a), p. 104, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/127/11.10.2017> (emphasis in original).

the time].⁷⁵ Schumann apparently visited Charlottenburg, located at the time still outside Berlin's town gates, together with Truhn and Eduard Mantius. The singer Eduard Mantius (1806-1874), known for his "soft tenor voice", had been engaged by the Berlin Singakademie musical society since 1829, and in 1830 was called by Frederick William III to the Royal Court Opera (today State Opera at Unter den Linden boulevard) where he was an opera singer between 1831 and 1857.⁷⁶ Schumann, Truhn and Mantius would have gone to Charlottenburg either on foot or by coach; there, they certainly visited the local Palace and the park. In Charlottenburg "[are worth seeing; the Palace, the garden, the theatre, the park with its water arrangements, pavilions, statues, and the mausoleum of Queen *Louise*. The sarcophagus shows the deceased slumbering on a daybed, portrayed in marble. This masterpiece is a work made by *Rauch* in Rome. The town has 480 private residences, including many beautiful villas and landscaped gardens. Two churches, a barracks, a town hall, an orphanage ... The *Turkish Tent*, the establishments of *Muskau* and *Morelli* are the most excellent coffee houses in Charlottenburg]."⁷⁷

"[Charlottenburg, $\frac{3}{4}$ miles from Berlin, which one can, however, drive in 20 minutes or walk in less than an hour; the way there is a splendid road of art, illuminated by lanterns at night, leading across Tiergarten park which separates this friendly place from the capital. At the end of the little town, there is the Royal Palace and the beautiful Palace garden ... [...] Strangers who do not wish to walk the very pleasant way to Charlottenburg across Tiergarten park on foot, can always find coaches in front of Brandenburg Gate ...]."⁷⁸

Cosmar's Wegweiser [Cosmar's Guidebook] (1843)

⁷⁵ *Tb II* (see footnote 15), p. 92.

⁷⁶ Cf. Joseph Kürschner: „Mantius, Eduard M.“ In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Vol. 20, Maaß – Kaiser Maximilian II., Leipzig 1884, p. 272, URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00008378/images/index.html?seite=274> [7.11.2017]. In 1839 Mantius lived at Brüderstraße 24 which goes off to the south directly from Palace Square; cf. also *J. W. Boike's allgemeiner Wohnungs-anzeiger* (1839): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940433_1839/234/ [17.11.2017].

⁷⁷ *J. D. F. Rumpf's neuester Fremdenführer* (see footnote 40), pp. 27–28 (emphasis in original), URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15444512/37/> [17.11.2017].

⁷⁸ *Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser* (see footnote 62a), pp. 15–16,

After four eventful days in Berlin and the happy meeting with Clara's mother, Schumann returned to Leipzig in the evening of 1st August and noted in his household book on 2nd August: "[Back from Berlin in the afternoon at 1400 hrs]."⁷⁹ While Schumann was travelling back to Leipzig by coach overnight, Truhn in Berlin thought of him.

"[My dearest *silent friend*,
... On the day after you had left (Friday), I woke up very early; you must have just arrived in Wittenberg and I thought of you, examining with your small eyeglass and a grinning lip the sober sinks, the long white towels and the watery morning coffee at the Wittenberg post house inn, because there is no way a traveller between Leipzig and Berlin or the other way round can escape those three adversities. ...]"⁸⁰
Truhn to Schumann, 7th August 1839

"[My dear friend,
I could feel your letter in the dark; I only received it late in the evening but I knew immediately whom it was from – is that not beautiful? I have often thought of you, but I am myself in poor health all the time and had been away for 14 days, inter alia to Berlin where I was very much delighted by the appearance of the houses, and by the people also some of whom I liked. Taubert was not there, is currently in Munich. One sees only few people on the streets in Berlin who would not hold a book in their hand; did you not notice that? In Vienna, victuals and the like are found far more interesting. There was no music to be heard, the same as it is very quiet in Leipzig; this is actually quite all right with me, as I no longer want to accept anything other than the masterly. This sometimes makes you misanthropic. In this case, I always take refuge in Bach and this gives me again air and energy to work and live. Would you have anything by Sebastian with you by any chance? ...]"⁸¹
Schumann to Henriette Voigt, 11th August 1839

⁷⁹ *Tb III* (1) (see footnote 36), p. 72.

⁸⁰ Truhn to Schumann, letter 7.8.1839, quoted after *Schumann-Briefedition* II.17 (wie Anm. 44), pp. 803–804 (emphasis in original).

⁸¹ Letter of 11.8.1839, quoted after *Schumann-Briefedition*, Ser. II, Vol. 15: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit den Familien Voigt, Preußer, Herzogenberg und anderen Korrespondenten in Leipzig*, ed. by Annegret Rosenmüller and Ekaterina Smyka, Cologne 2016, pp. 103–104.

Arrived in Leipzig, Schumann looked forward to seeing Clara again at the end of August 1839. Robert and Clara had no longer seen each other since September 1838. Shortly before his trip to Berlin, Schumann had still noted: “[Painful parting [...] At Gängen’s House on Thomas Alley in September 1838, before I travelled to Vienna. Since then, we have not seen each other again. Today is 16th July 1839 when I submitted the letter to the Court of Appeal – a hard day].”⁸² In the end, Clara cancelled her concert tour in Paris in August 1839 and met Robert again on 20th August, after almost one year of separation.⁸³ An extrajudicial conciliation hearing in Leipzig on 31st August, at which a friendly solution with Wieck was to be reached, produced no result, as Wieck did not appear on that day.⁸⁴ On 3rd September, Clara returned to Berlin together with her mother who had specially arrived for that date, and went to stay with her for the following months.

“[Plenty of strolls with Clara, arm in arm].”⁸⁵

Only a few weeks later, Schumann travelled to Berlin a second time, and it was a surprise visit on the occasion of Clara’s 20th birthday on 13.09.1839. They spent a few days together, between 13th and 17th September, “[which they very much enjoyed in splendid autumn weather and with excursions to the surrounding area and quiet discussions].”⁸⁶

“[Then to the birthday in Berlin. I left in a heavenly mood during an Italian night. 13th September in Berlin; a Friday. The storm, like two years earlier. In Berlin until Tuesday 17th. Beautiful days. On 15th with Clara, her mother and a small Bargiel by rail to Potsdam. Such a morning, so heavenly. Together with them to Sanssouci, Charlottenhof, the Crown Prince’s Summer Residence; Clara sat down in a grandfather’s chair. Lunch on the plateau. The letter of the old man [Wieck] with

⁸² Robert Schumann’s entry in the „[Bridal book]“, quoted after Georg Eismann, *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, Vol. 1, Leipzig, 1956, pp. 109–110.

⁸³ Cf. *Litzmann I* (see footnote 19), p. 363 et seq.

⁸⁴ Cf. *Tb II* (see footnote 15), p. 93 and note 358.

⁸⁵ *Tb II* (see footnote 15), p. 94.

⁸⁶ *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen von Berthold Litzmann. Zweiter Band: Ehejahre 1840–1856*. Leipzig 1905, p. 369. Thereafter: *Litzmann II*.

suggestions for reconciliation. At home, a good letter from Graf in Vienna⁸⁷ and from Einert with the concrete hearing date. Plenty of strolls with Clara, arm in arm. Lunch with the Behrensens, where also Truhn, Hirschbach, the Taussigs [?]. Then (Monday) with Clara and her mother to Kreuzberg hill with the beautiful monument. Clara always happily excited. On Tuesday 17th back to Leipzig with Clara -.]”⁸⁸
Robert Schumann, Diary

As can be seen in the daily newspaper *Berliner Fremden-Blatt*, “[Schumann, musician, of Leipzig]” was accommodated during his stay in September at Hôtel de Saxe, a first-class hotel at Burg Street 20,⁸⁹ probably in room no. 27, “[to the rear, first floor]”.⁹⁰

“[Hôtel de Saxe, near Hotel Böttcher, on Burg Street, a new and well-furnished hotel, located opposite the Palace and near the New Museum [meaning the present-day “Old Museum”, author’s note] and the stock exchange, with a beautiful view of the bridge on the river Spree. Apart from 60 well-furnished rooms, good coach houses and stables, this beautiful hotel also has a tastefully furnished bathing establishment. Table d’hôte at 2 ¼ o’clock].”⁹¹

At Hôtel de Saxe, Schumann received a letter of 17th September 1839 from Lea Mendelssohn, Felix Mendelssohn’s mother. Felix had sent an

⁸⁷ In the aforesaid letter, the piano builder Conrad Graf confirmed that the grand piano, which Friedrich Wieck withheld from Clara for some time due to the disputes over the marriage consent, was actually a gift for Clara; cf. Schumann’s letter to Einert of 16.9.1839, quoted after: *Jansen* (see footnote 10), p. 172 and note 212, URL: <https://archive.org/stream/robertschumanns00jansgoog#page/n195/mode/2up> [5.12.2017].

⁸⁸ *Tb II* (see footnote 15), p. 94.

⁸⁹ *Berliner Fremden-Blatt vom 14. September 1839*, quoted after *Schumann-Briefedition* II.17 (see footnote 44), pp. 277–278, comment 3; cf. also *J.W. Boike’s allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1839): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940433_1839/439/ [13.11.2017].

⁹⁰ Cf. address line in Truhn’s letter to Schumann of 14.9.1839, quoted after *Schumann-Briefedition* II.17 (see footnote 44), p. 279.

⁹¹ *Balneographisches statistisch-historisches Hand- und Wörterbuch*. By L. Freiherr von Zedlitz, Leipzig 1834, pp. 541–542, URL: <https://archive.org/stream/balneographische00zedl#page/540/mode/2up/search/Hotel+de+saxe> [13.11.2017].

earlier letter to Robert on 12th September, requesting him to take with him some presents for his mother who lived in Berlin, including a dress for his sister, the book *Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1840. Neue Folge. Zweiter Jahrgang. Mit dem Bildnisse Felix Mendelssohn's* [*Urania. Paperback for 1840. New series. Second volume. With an image of Felix Mendelssohn*], and a portrait of himself (copperplate engraving by Eduard Eichens after a painting by Theodor Hildebrandt).⁹² An enclosed accompanying letter by Mendelssohn to his mother contained the following lines: “[May I please ask you to welcome the bearer very warmly; I like him very much and he has always been good and friendly to me since I first moved here. You probably know that he is the editor of the local musical newspaper and a composer of various piano works, also perhaps that he is the fiancé of Clara Wieck and that is he visiting the same now in Berlin, as her father here [in Leipzig, author’s note] constantly opposes such a union – he is a bit quiet and introverted but, as I said, a friendly and very good person in his heart, and so I ask you again to receive him very warmly. [...]]”⁹³ But Schumann and Lea Mendelssohn apparently missed each other: “[Dear Sir, My son has written so much in praise of you that I doubly regret missing you yesterday. Please let me know which evening will be convenient for you to have tea with me ...].”⁹⁴ However, no such meeting has been recorded either in Robert’s or Clara’s diary. It is interesting, however, that Felix Mendelssohn perceived Schumann, on the surface, as a music editor and that the image of a composer of “[various piano works]” remained rather undifferentiated.

Schumann spent his days in Berlin within Clara’s family environment. On her birthday, he gave her, according to his notes in the household book⁹⁵, an (unspecified) album, a comb, a hat and gloves and a printed

⁹² Cf. Felix Mendelssohn Bartholdy to Schumann, letter of 12.9.1839, quoted after *Schumann-Briefedition*, Ser. II, Vol. 1: *Freundes- und Künstlerbriefwechsel (Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn)*, ed. by Kristin R.M. Krahe, Katrin Reyersbach and Thomas Synofzik, Cologne 2009, pp. 153–154 and comments 2 and 3 on p. 154.

⁹³ *Schumann-Briefedition* II.1 (see footnote 92), pp. 155–156 comment 1.

⁹⁴ Lea Mendelssohn Bartholdy to Schumann, letter of 17.9.1839, quoted after *Schumann-Briefedition* II.1 (see footnote 92), p. 155.

⁹⁵ Cf. *Tb III* (1) (see footnote 36), p. 75.

copy of his *Piano Sonata No. 2 in G minor*, Op. 22.⁹⁶ Since Schumann had the aforesaid album bound by a bookbinder, it might have been a selection of scores, poems or letters specially chosen for Clara, or the “album” referred to the printed copy of the *Piano Sonata* which had perhaps received a special book cover. Those days, however, the marriage litigation and the rift with Wieck were present also; one day before her birthday, Clara had received a letter in which Wieck made a supposed offer of reconciliation in the form of a meeting and in-depth discussions with Clara in Dresden, and suggested he would like to cancel the proceedings. In this letter, now lost, Wieck probably insisted that Clara drop an application to the Court to be granted consent to marriage. Due to this tense situation which did not permit any hasty and rash reaction, on 16th September, Schumann wrote a letter to lawyer Wilhelm Einert who represented Robert and Clara in the marriage litigation, with reference to Wieck’s letter: “[You will find the enclosed letter a cause for concern. In my view, Clara should not abandon the application which has at least an *appearance* of sincerity. Above all, we will have to talk to you. We will thus set out for Leipzig tomorrow evening. ...]”⁹⁷ Wieck’s letter would have been the reason why Clara and Robert no longer wanted to stay in Berlin but returned to Leipzig on 17th September. Their lawyer Einert advised them not to take up on Wieck’s offer, as he did not consider the letter to be trustworthy. Finally, Clara took up contact with her father in Leipzig at the end of September but it turned out he had not changed his dismissive attitude at all.⁹⁸ Clara noted in her diary: “[I do not understand his hardness, nor his terrible hatred of Robert whom he loved so much earlier on. He spoke very ill of Robert and soon broke my heart with that; he has absolutely no idea of my love, otherwise he would act differently].”⁹⁹

But the judicial disputes obviously did not really spoil their days in Berlin, as they went together on trips to the surrounding areas of Berlin,

⁹⁶ Cf. also *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 285.

⁹⁷ Schumann in a letter to Wilhelm Einert of 16.09.1839, quoted in: Wilhelm Josef von Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*. Leipzig 1906, S. 264 (emphasis in original).

⁹⁸ Cf. *Litzmann I* (see footnote 19), p. 369 et seq.

⁹⁹ Clara’s diary entry of 26th September 1839, quoted after *Litzmann I* (see footnote 19), p. 371.

which Schumann summed up as “[beautiful days]”. On a “[heavenly morning]” of 15th September, Robert, Clara, Mariane Bargiel and one of her children went on a trip to Potsdam by rail. They visited Sanssouci Palace and the New Palace located within Sanssouci Park and also Charlottenhof Palace on the southern edge of the park, see above p. 175, fig. 8 (Sancoussi near Potsdam¹⁰⁰) and fig. 9 (The New Palace near Potsdam¹⁰¹). The “[Berlin-Potsdam railway starts before Potsdam Gate, on the left of the country road, in a very spacious railway station adorned with a high palace-like reception building on three floors]”, and, according to *Cosmar’s Wegweiser [Cosmar’s Guidebook]*, the length of the line is “3 ½ Prussian postal miles which are taken in about 45 minutes[.]”¹⁰² At such a speed, it was possible to go on day trips to the surrounding area, and apparently Schumann liked Potsdam very much, In 1840, he was to visit the town a third time.

On 16th September 1840, Robert, Clara and her mother Mariane went together to Kreuzberg, a hill which in the middle of the 19th century was still located outside the town walls of Berlin and where a national monument had been erected in 1821 on the occasion of the Napoleonic Wars of Liberation – still standing today. The monument, which Schumann obviously liked for its design, is made of cast iron on a cross-shaped layout, which recreates a Gothic church spire and is adorned with 12 figures.¹⁰³

Kreuzberg – see above p. 176, fig. 10 – “[is a hill in front of Halle Gate, which provides a most beautiful view of Berlin throughout its expansion. On the highest point of Kreuzberg hill, there is a monument which King Frederick William III had erected in remembrance of the years of war 1813-1815].”¹⁰⁴ One could reach the monument from the town “[easily by foot or by cab].”¹⁰⁵ “[The beautiful, free and healthy location of the place has created, since the erection of this monument,

¹⁰⁰ *Alexander Cosmar’s neuester und vollständigster Wegweiser* (see footnote 62a), p. 32.

¹⁰¹ From *Spiker* (see footnote 63), n. pag.

¹⁰² From: *ibid.*

¹⁰³ Cf. *ibid.*, pp. 57-58.

¹⁰⁴ *Alexander Cosmar’s neuester und vollständigster Wegweiser* (see footnote 62a), p. 65.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

a large number of houses of all sizes, executed in all types of rural style, of which [...] recreational park *Tivoli* with its garden arrangements directly adjacent to the monument is one of the most important facilities. – In this way, a kind of suburb has developed where the well-off inhabitants of the capital reside in summer ...].”¹⁰⁶

On 17th September, Robert and Clara returned to Leipzig by stagecoach overnight. There, the next steps in the marriage litigation awaited them, with a court hearing before the Leipzig Court of Appeal on 2nd October at which Wieck, however, did not turn up again. The hearing had to be adjourned to 18th December. It can be assumed that Wieck tried to delay the proceedings intentionally.¹⁰⁷ He even suggested Clara should wait until her majority (up until her 21st birthday on 13.09.1840) and go on another concert tour with Wieck “[for three months against the sum of 6,000 thalers]”.¹⁰⁸ Yet Clara rejected this and travelled back to her mother in Berlin on 3rd October.

Christmas 1839

During the “[difficult time]”¹⁰⁹ between November 1839 and the wedding in September 1840, Schumann did not enter anything in his diary, but he wrote down the most important events in retrospect, including: “[December 18th. The horrible hearing date. With Clara in Berlin at Christmas. [...]].”¹¹⁰ So, the third visit to Berlin in 1839 was again affected by the marriage litigation. Before Clara and Robert travelled together from Leipzig to Berlin on 21st December, Schumann still had to endure various impertinent allegations by Wieck in the courtroom on 18th December, inter alia, of drunkenness. In his wrath, Wieck became so “[passionate]” and “[abusive]” that he had to be repeatedly silenced in the courtroom. Schumann remained outwardly very calm but still suffered from the grave allegations and insults. Some friends testified in court in favour of Schumann, whereas Wieck disgraced himself in public

¹⁰⁶ *Spiker* (see footnote 63), p. 58 (emphasis in original).

¹⁰⁷ Cf. *Wasielewski* (see footnote 97), p. 264; cf. also *Litzmann I* (see footnote 19), pp. 373-374.

¹⁰⁸ *Wasielewski* (see footnote 97), p. 264.

¹⁰⁹ *Tb II* (see footnote 15), p. 96.

¹¹⁰ *Ibid.*

with his conduct.¹¹¹ He even had his “[extensive declaration of charges against Schumann]” lithographed and sent this to friends and acquaintances.¹¹² Once this “[humiliation]”¹¹³ was halfway put behind, Christmas was celebrated in Berlin: there, Schumann stayed together with Clara in the Bargiels’ flat at Hinter der katholischen Kirche street 2 between 22nd and 27th December. For Christmas, Clara gave Robert a cigar case and small sculptures of Niccolò Paganini and his student Theodor Haumann by Jean-Pierre Dantan.¹¹⁴ In turn, Robert gave Clara handwritten scores of his *Night Pieces*, Op. 23, and *Three Romances*, Op. 28, two dresses and possibly also a cookbook.¹¹⁵ Over the Christmas days, Schumann presumably also met up with Truhn in Berlin, who might have handed over to Schumann some essays for *Neue Zeitschrift für Musik* [*New Journal of Music*] for the beginning of 1840.¹¹⁶

There was a lot of piano playing, including Schumann’s *Piano Sonata No. 2 in G minor*, Op. 22, when it came to a little dispute between Robert and Clara on 26th December, as Clara had apparently slightly exaggerated with the tempo indication “[As quick as possible]” of the first movement.¹¹⁷ In a letter of 21st January 1840, Schumann pointedly asked Clara in connection with an upcoming concert at the Singakademie concert hall: “... do not take the *first* movement of my sonata *too quickly*; a bit more slowly, as in our famous hour. Will you do this out of love for me?”¹¹⁸, and also on 29th January: “[Do not take the Sonata too wildly; think of the one who made it].”¹¹⁹

“[24th. Today’s Christmas Eve was the most beautiful one of my life, it compensated me for many pains I have suffered. I was able to celebrate it with my beloved Robert and my mother – such happiness almost

¹¹¹ Cf. Wasielewski (see footnote 97), pp. 265–267.

¹¹² *Tb II*, (see footnote 15), p. 96, comment 371.

¹¹³ Cf. Wasielewski (see footnote 97), p. 267.

¹¹⁴ Cf. *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 470, comments 2 and 3.

¹¹⁵ Cf. *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 467, comment 1.

¹¹⁶ Cf. *Schumann-Briefedition* II.17 (see footnote 44), p. 735.

¹¹⁷ Cf. *Briefwechsel III* (see footnote 23), pp. 498–499, comment 10.

¹¹⁸ Robert to Clara, letter of 21.1.1840, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 546 (emphasis in original).

¹¹⁹ Robert to Clara, letter of 29.1.1840, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 565.

made me sad for entire minutes. There was something holy about the whole evening, and I had thought a lot of Christmas in the course of the year. Robert showered me with gifts, I was unable to thank him the way I should have liked to.

27th. Today was a sad day for me. Robert left and now everything is again so bleak around me. I always look at his room with longing, I still think he must come out of there. – The memory of these days will stay with me forever; mother was very happy to see us so blissful together and just dismissed the extra efforts she had to make when Robert was living with us. Also, Robert played a lot the last days, which gave me great pleasure. It was also hard for him to leave, he shed a few tears which hurt my soul. I cannot see him crying, it breaks my heart. We accompanied him to the post station, I wanted to cling to the coach].”¹²⁰

Clara Wieck, Diary

“[Saturday, 28th December 1839.

My dearest and very soon-to-be wife,

I arrived exhausted and tired but cheery in my heart. The night was so balmy as if spring were to arrive; so, I was thinking this and that and dreaming and sleeping and always thinking of you, the future and the last few days. [...] I found my little room as I had left it, only much more polished as if it awaited a bridegroom. I have already unpacked. Everything has arrived (intact), even the Haumann with his violin-like neck and Paganini still has his violin on his neck. The cigar case is already installed on the table; in short, the furniture has grown considerably. There were only few letters ... [...] A composer from Grenzsbach near Kassel has been here; there has been no one else. There is no news from Liszt yet, nor have I spoken with anyone here. The post arrived at four o'clock only.

Now, I will have to work quite a bit over the next few days; so, do not be sad if I do not write you immediately. On New Year's Eve, in any case. Today, all I want is just kiss you, your heart, eye and lips; can you feel that? that one was deep; greetings to your mum who is so good and friendly with everyone, and to the children. Stay in good spirits; I am doing the same – with all my soul, your Robert].”¹²¹

¹²⁰ Cf. *Litzmann I* (see footnote 19), pp. 380–381.

¹²¹ Cf. *Briefwechsel III* (see footnote 23), pp. 469–470.

IV 1840s – Easter visit and passing through

Robert and Clara spent Easter 1840 with the Bargiels again, and it was to be the last visit to Berlin as an engaged couple before the wedding in September 1840. Between 17.04. and 30.04.1840, they undertook several excursions to the surrounding area of Berlin, to Charlottenburg, Potsdam, Stralau and Treptow, and they made music together with Felix Mendelssohn.

On Good Friday 17th April, Clara and Roberts went together from Leipzig to Berlin where they arrived the next day. Clara had been with Robert in Leipzig since 29th March, as she was invited to a concert of Franz Liszt.¹²² The Easter visit had been discussed in advance and also Robert's staying in a room of the Bargiels' flat at Hinter der katholischen Kirche street 2 been arranged:

"[... you still have to let us know later the exact day when you arrive, so that we can again prepare the small room ... Is this all right with you? I had wanted to speak with mother about whether you could perhaps stay with us all along, but I never dared ask because I did not want to appear immodest, still, I plucked up my courage yesterday, and Bargiel is telling you he will most gladly pack up things once you come, and it would offend him if you did not want to stay with us. You are probably right, it is also a saving; my only concern is you might find the room too small and all our way of life too simple for you. But yes, you also liked it the last time [Christmas 1839, author's note]]."¹²³

Clara to Robert, 24th March 1840

There is no entry referring to the Easter holidays (Holy Saturday 18.04., Easter Sunday 19.04., and Easter Monday 20.04.), and given that public life and festivities were restricted during Holy Week or the "silent feast", celebrations certainly took place in private. There is also a gap in the entries between 22nd and 25th April.

"[On 21st, we went to Charlottenburg to visit the mausoleum of Queen Louise ... The monument is magnificent ... some very special wistfulness took hold of me in the crypt. The way everything passes, is forgotten, why man actually lives! – I was struck by these thoughts and felt depressed.

¹²² Cf. *Litzmann I* (see footnote 19), p. 419 et seq.

¹²³ Cf. *Briefwechsel IV* (see footnote 17), p. 242.

On 26th, I spent the whole day with Robert in Potsdam. We were very jolly together.

On 27th, we went to Stralau and Treptow. These were heavenly days! Oh, I was so happy with Robert, I can hardly say it.

Robert and I spent the evening of 28th with the Mendelssohns. There was a lot of music making, Mendelssohn beautifully played Bach's Fugue in C-sharp minor, I played a few pieces by him and Robert and then we played together the first movement of Hummel's Sonata in A-flat major.

On 29th, Mendelssohn spent two hours with us and had Robert play his songs. I was pleased by his recognition.

30th. Robert left today]."¹²⁴

Clara Wieck, Diary

Since Felix Mendelssohn was also in Berlin at that time, they met up at the Mendelssohns on Leipzig Street 3 and at the Bargiels. At the piano, they together tried out Schumann's songs which he had composed during his "[song blessing]"¹²⁵ since February, including the Heine *Song Cycle*, Op. 24, and *Myrtles*, Op. 25 (the future "[composed wedding present]" to Clara), followed, from May onwards by the creation of the Eichendorff *Song Cycle*, Op. 39, and *A Poet's Love*, Op. 48.¹²⁶

"[I wish you could meet and listen to Mendelssohn in person. There is no one among the artists who would be comparable to him. He knows this is the way I think of him and he therefore likes me, and also some of my music. In Berlin, we spent a few hours at the piano, which I will never forget. I have recently written quite a few songs. He sang all this with the accompaniment of my bride (who plays *well*, as you perhaps know), so that I felt utterly blissful. [...]"¹²⁷

Schumann to Eduard Krüger, 15th May 1840

"[You quite delighted me on the last day with Bach's fugues. Little Clara, you really sometimes hide your light under a bushel, even before

¹²⁴ *Litzmann I* (see footnote 19), p. 422.

¹²⁵ *Tb II* (see footnote 15), p. 96.

¹²⁶ Cf. Arnfried Edler: „Schumann, Robert.“ In: Ludwig Finscher (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Individuals, Vol. 15, Kassel et al., 2006, col. 267.

¹²⁷ Cf. *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge*, ed. by F. Gustav Jansen, Leipzig 1886, p. 163, URL: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/dpage/2401965> [30.10.2017] (emphasis in original).

your bridegroom. How come you had not played theses fugues for me already?]"¹²⁸ – *Robert to Clara, 4th May 1840*

Clara remembered the joint excursions to the surroundings of Berlin after Robert's departure on 30th April in a letter "[with innermost pleasure]". While Schumann had seen Charlottenburg and Potsdam during his previous trips already, the small excursion destinations and resorts such as Stralau and Treptow – see above page 183, figures 11 and 12¹²⁹ – now belonging to Berlin, were new to him. In case they did not take a cab for "[trips across the countryside]" up to Stralau (for 20 silver pennies)¹³⁰, they could well have gone by foot: Behind the Catholic Church, across Palace Square and Molkenmarkt Square in the direction of Stralau Street, Holzmarkt Street and Mühlen Street (still found today with the same street courses and street names), one could reach Stralau Gate. From there, a field path would have led to Stralau peninsula, a fishing village at the time where Karl Marx had relaxed during his studies in 1837. Opposite the peninsula, there was recreation park Treptow with its inns and boat docks where one could, the same as today, do "[water trips]", or the "[the most varied and lovely walks]" in the "[Treptow forest]".¹³¹

"[The lovely location of fishing village Stralau, on a meadowy and lush tongue of land, and the lovely walk leading from the Gate through a willow-lined avenue, with rich sown fields on the left and the meadow of the river Spree with its various bushes on the right, make this area very appealing to the inhabitants of Berlin, especially as the existing water arrangements provide so much pleasure to visitors and the air, cooled by the waters of the river Spree, brings a constant freshness that is so much yearned for, in vain, in the other parts around Berlin. [...]] The local church was built in 1464. It is located at some distance from the village, at the extreme end of the tongue, and is surrounded by young alders growing above numerous tombs]."¹³²

¹²⁸ Cf. *Briefwechsel IV* (see footnote 17), p. 267.

¹²⁹ From: Spiker (see footnote 63), n.pag.

¹³⁰ *Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser* (see footnote 62a), S. 25, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/39/> [10.12.2017].

¹³¹ *Spiker* (see footnote 63), p. 131.

¹³² *Spiker* (see footnote 63), p. 129.

“[Most of the village consists of country houses and inns which latter always see a great deal of visitors during the summer, especially in the period of crabs and eels which can be enjoyed there at excellent quality ...].”¹³³ Schumann’s “[menu of a saver]” of 1837, however, reveals that eel was not exactly part of his favourite foods.

“[By now, my dear Robert, you will have happily arrived in Leipzig, whilst I sit here in sadness and look at the door whether you might perhaps still enter at some point. You can imagine how I feel in my heart and what dead silence there is around us today! [...] You will have found plenty of work and I actually pity you, but, on the other hand, it was good that you stayed on a few days more than you had intended. It is with such innermost pleasure that I think of our trips to Potsdam and Stralau. You have probably thought of this a lot during your journey as well. It was so wonderful to stroll together! – [...] NB: Greetings from mother and everyone else. Mother enquired about the beautiful lady, asking people who had been to Potsdam with us the same day and seen us there, but she could not find out anything. If you wish, I will keep enquiring – excuse me, I like teasing you, the same way you do it to me, but it is just teasing].”¹³⁴

Clara to Robert, 1st May 1840

After his return, Schumann entered in the household book “[1st May, when I came back from Berlin after some happy days].”¹³⁵

“[Leipzig, 2nd May 1840.

I am not really used to writing to you yet; I always think you are still around me. My dearest Clara, how are you today? I have just received your letter. You probably feel the way I do because my head is just overfilled with the great happiness we enjoyed together. You ought to be forbearing with my letters; I am not really calm yet. And I have so much music in me that I would like to sing all day long. But, above all, I want to write songs – in the morning hours from as early as six o’clock – this is the time to think of me. I will have completely finished when you arrive in June: the songs for Breitkopf will only be ready for

¹³³ *Alexander Cosmar’s neuester und vollständigster Wegweiser* (see footnote 62a), p. 108, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/131/> [11.10.2017].

¹³⁴ Cf. *Briefwechsel IV* (see footnote 17), pp. 257–258.

¹³⁵ *Tb III* (1) (see footnote 36), p. 114.

dispatch in two weeks' time ... [...] I would really like to know who that lady was; ask about her until you have found out. [...] (Something ironic) (Sorry, my darling) [...]

I kiss you deeply, my one and only. You will soon hear from me again, your Robert].”¹³⁶

Passing through: 1842 and 1844

On 12th March 1842, Robert Schumann spent a few hours in Berlin when passing through and on that occasion visited Mariane Bargiel who, after the death of her husband in 1841, lived at Luise Street 21 (near Charité university hospital). There had been events of the utmost significance between the last journey to Berlin at Easter 1840 and the very short stay of a few hours only when passing through in 1842: the wedding of Robert and Clara on 12th September 1840, the birth of their first daughter Marie on 1st September 1841, and the premiere of Schumann's First *Symphony in B-flat major*, Op. 38, conducted by Mendelssohn in Leipzig on 31st March 1841.

Schumann had accompanied Clara on a concert tour in northern Germany for which they had left together in mid-February 1842. But Schumann returned on his own from Hamburg to Leipzig via Berlin as early as 10th March, as he could no longer leave his editorial work unattended, while Clara extended her concert tour until April following an invitation and journeyed on to Copenhagen.¹³⁷ In addition, he probably had the feeling he was playing a secondary and “[unworthy]” role as a mere “[companion]”¹³⁸, especially after Schumann was not invited to a concert of Clara at the Court of Oldenburg.¹³⁹ Schumann uttered the following much quoted words after his return: “[This separation has again shown to me our strange and difficult situation. Should I perhaps neglect my talent so that I can serve as a companion on your journey? And you, should you perhaps leave your talent unused only because I am chained to a newspaper and the piano]?”¹⁴⁰

¹³⁶ Cf. *Briefwechsel IV* (see footnote 17), pp. 260-261.

¹³⁷ Cf. *Litzmann II* (see footnote 86), p. 40 et seq.

¹³⁸ Robert Schumann, quoted after *Litzmann II* (see footnote 86), p. 41: „[But the thought of my unworthy situation under the circumstances gave me little cause for joy].“

¹³⁹ Cf. *Litzmann II* (see footnote 86), p. 41.

¹⁴⁰ *Tb II* (see footnote 15), p. 206.

“[Saturday, 12th March, early at five o’clock in Berlin – seeing her mother – shock and joy. At ten o’clock by steam train to Leipzig where I arrived in the evening after six o’clock and saw my child again, who was fresh and healthy. -]”¹⁴¹

Robert Schumann, Diary

“[My dear Clara,

Do you still remember this handwriting? You cannot imagine how I feel. I have already regretted letting you go and had to hear the most unloving judgements on this matter. Your father is here now and runs around the whole town because of this. Dr Reuter told me so this morning – for a moment, I was really beside myself; now I have collected myself and I know that I acted as a proper housefather and businessman. But now let us drop this subject. If only I had some news from you already, my dear Clara! [...] You can imagine how my return journey was. Your mother was pretty scared when I entered the door; it was still very early, before 7 o’clock. By the way, she approved of your step by all means. We spent a few cordial hours together. As there was another steam train¹⁴² to Leipzig at 10 o’clock, I still left yesterday. I was yearning for our small one. [...]”¹⁴³

Robert to Clara, 13th March 1842

Schumann would have talked with Mariane Bargiel about the concert tour and about his decision to return to Leipzig without Clara, where Mariana approved of Clara’s step to extend her concert tour and to journey on without Robert. At the time, it was absolutely unusual for female musicians to go on concert tours unaccompanied; as Clara journeyed on without her husband and engaged a young girl as travel companion, instead, this attracted social attention which resulted in gossip and divorce rumours in Leipzig.¹⁴⁴

¹⁴¹ *Tb II* (see footnote 15), p. 205.

¹⁴² Since September 1841, there had also been a rail link between Berlin and Leipzig, which shortened the travel time substantially compared to the time it took by stagecoach.

¹⁴³ Cf. *Briefwechsel IV* (see footnote 17), pp. 446–447.

¹⁴⁴ Cf. Beatrix Borchard: „Die Regel und die Ausnahmen. Reisende Musikerinnen im 19. Jahrhundert.“ In: Christian Meyer (Hg.), *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*. Berlin 2003, pp. 198–199.

The subject of a possible move of Robert and Clara to America was discussed, too: “[I am again seriously contemplating America; do think about it as well. Your mother in Berlin was very much in favour of it].”¹⁴⁵ This idea arose during the concert tour and was based on the assumption that a temporary stay in America would improve their economic situation. This, however, like some of Robert’s other spontaneous ideas of moving, was rather based on a hope for better circumstances where he could “[fully devote myself to my art, which is my greatest and only wish]”¹⁴⁶; his personal distinction between “[prose]” and “[poetry]” and the issue of how to reconcile a life entirely dedicated to the art with existential worries, would, however, be tested anywhere he lived.

When passing through Berlin the next time, Robert and Clara travelled again together to and from a concert tour in Russia in 1844 when they stopped in Berlin between 25th and 27th January and between 23rd and 24th May. While the latter was only a very short stay when they arrived in Berlin “[at two o’clock in the afternoon]” on 23rd May and “[spent quite some time with her mother]”¹⁴⁷, only to return to Leipzig on 24th, the first stay was by no means an incidental stopover. The onward journey was actually meant to continue on 26th January but, due to “[hassle with the post service]”¹⁴⁸, they stayed in Berlin until 27th. They met artist friends such as Felix Mendelssohn, Niels Gade, Friedrich Rückert or the singer Wilhelmine Schröder-Devrient; Mendelssohn dedicated to Clara Book 5 of his *Songs without Words* from which Clara would play on her concert tour¹⁴⁹, and Schumann asked Mendelssohn for some letters of recommendation for the journey to Russia.

“[Dear friend,
Please try to free yourself a bit from work on Friday morning, we will knock on your door very early, as we will continue our journey in the evening – to Königsberg, as you might perhaps know already, and even

¹⁴⁵ Cf. footnote 143.

¹⁴⁶ *Tb II* (see footnote 15), p. 207.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 374.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 278.

¹⁴⁹ Cf. Schumann’s letter to Wieck, quoted in: *Litzmann II* (see footnote 86), p. 67.

further. We would like to ask you in advance for a few letters for St Petersburg and Moscow, to Count Vielgorsky, in particular – perhaps also to Grand Duchess Elena? – We will still discuss this and other things I have on my mind.

Greetings from my wife to you and your wife with great respect.

Goodbye and all the best. your Robert Schumann].”¹⁵⁰

Schumann to Mendelssohn, 23rd January 1844

There is, inter alia, a record of Mendelssohn’s letter of recommendation to Heinrich Romberg, violinist and conductor at the Imperial Opera in St Petersburg¹⁵¹, in which Mendelssohn announced his friends as follows (and no longer just talks about “piano pieces”):

“[...] You will have long been aware of the reputation of both of them; you will know that he has written the most excellent things; that his last compositions are full of high and true energy so that more and even greater things can be expected of him than anticipated; that he founded the Leipzig Journal of Music, that he is a very genuine artist; you will know that his wife (née Clara Wieck) is our *first* German pianist and probably the first one living now – I at least do not know of anyone else that could be compared with her. Still, both of them lack a bit this frivolous coquettish savoir-faire that is now often required and appreciated ... [...] The purpose of these lines is to now kindly ask you if you could perhaps arrange for assistance and advice to be provided to these outstanding artists, to make their stay there as pleasant, useful and homelike as possible, and that you make them commit themselves through your very good and sympathetic reception, whereby you would at the same time most intimately please and oblige me. [...]”¹⁵²

“[On *Thursday* 25th January, we left for Berlin at 11 o’clock in the morning and arrived there, fairly bored with the journey, at 06.30 pm at *Hôtel de Brandebourg*. Mother and *Mendelssohn* together with *Gade* joined us very soon afterwards.

¹⁵⁰ *Schumann-Briefedition* II.1 (see footnote 92), p. 206.

¹⁵¹ Cf. *Schumann-Briefedition* II.1 (see footnote 92), p. 206, comment 2.

¹⁵² Georg Kleibömer, *Ein ungedruckter Brief Felix Mendelssohns an Heinrich Romberg*, in: *Die Musik* XVI/11: August 1924, pp. 826–827. quoted after *Schumann-Briefedition* II.1 (see footnote 92), pp. 206–207, note 2 (emphasis in original).

On *Friday* 26th, we went to see the *Mendelssohns* early in the morning and were very warmly welcomed [...] *Mendelssohn* surprised me with a dedication to me of six of his latest Songs without Words which included the lovely and graceful Spring Song. We talked for a long time, also a lot about *Richard Wagner* whose music *Mendelssohn* found outrageous. In the evening, he came to see Robert and also went with him for a glass of Bavarian beer, much to the joy of Robert. [...]

On *Saturday* 27th, we went to see Madame *Schröder-Devrient*, our room neighbour. She was funny all the time and told us many awkward stories about *Liszt* whom she pretty much hates. We also visited Marie *Lichtenstein* (old and cold, as Robert says) and Friedrich *Rückert* ... He gave us a very warm welcome, enquired with great interest about the "*Peri*", and invited us to his country home in *Neuses* near *Gotha*. I am very glad that Robert met precisely this man whom he has always loved so much as a poet.

Mendelssohn had invited mother and me to lunch, *Taubert* was there also but, compared with *Mendelssohn*, he seems so terribly prosaic and petty [...] Towards evening, the *Devrient* lady arrived to say goodbye to us and we left for *Königsberg* very comfortably by mail coach at 7 pm (after going through a lot of hassle with our luggage).

Mendelssohn said goodbye to us by the coach and seemed to take a lively interest in our journey for which, I am sure, he wished us every success. Mother and the children were by the coach, too.

Madame *Mendelssohn* gave me a pair of very beautiful wristlets which definitely served me well]."¹⁵³

Clara Schumann, Marriage Diary

V *Paradise and the Peri* in Berlin 1847 – concerts, soirées, matinées

The visit to Berlin between 11.02. and 24.03.1847 was the only one to take place for purely musical reasons and was at the same time the longest stay, whereas all other visits by Schumann had either a family or private background, or were short stays when passing through.

¹⁵³ Cf. *Robert und Clara Schumann: Ehe tagebücher 1840-1844*. Ed. by Gerd Nauhaus and Ingrid Bodsch, Frankfurt and Bonn, 2013, pp. 180-181 (emphasis in original).

In a letter of 5th September 1846, the Director of Music of the Berlin Singakademie musical society, Carl Friedrich Rungenhagen, had told Schumann he would suggest *Paradise and the Peri* for performance in the winter of 1847; Schumann was very pleased by this and expressed his wish to attend the performance himself and to perhaps even conduct it. But Schumann added: “[Concerns about my often unstable health, however, still makes me hesitate whether to express this more positively and to promise something for sure].”¹⁵⁴ In November, Schumann’s work was finally selected by the direction of the Singakademie musical society and a performance date set for 17th February 1847.

Just arrived back in Dresden on 4th February from a several weeks’ concert tour in Vienna, the Schumanns left again for Berlin by rail on 11th February. This visit (during which the hotel was changed three times) was characterised by an incredible density of events: In addition to the performance of *Peri* and numerous concert appearances of Clara, they met a myriad of people, went to theatres, concerts, soirées and matinées and held their own matinée at the hotel – there was hardly a day going by over these six weeks without some musical impressions. It would require an article of its own to investigate all these events and to reconstruct the experiences of their visits to concerts and theatres or all the meetings with famous contemporaries such as Alexander von Humboldt or Hector Berlioz. Below are highlighted the performance of *Peri*, two concerts of Clara at the Singakademie concert hall and a matinée at the Schumanns’ hotel. There are also brief insights into the soirées of Count Redern and Fanny Hensel.

Apart from strolling, for instance, around Tiergarten park, a great number of different meetings and invitations, visits to the Newspaper Centre of Gustav Julius¹⁵⁵, the Monday Club and the Art Associa-

¹⁵⁴ Schumann to Rungenhagen, letter of 10.9.1846, quoted after *Schumann-Briefedition* II.17 (see footnote 44), p. 559.

¹⁵⁵ The Newspaper Centre was located at Oberwallstr. 12–13, cf. *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1847): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1847/215/ („Julius, [Gustav], Besitzer d. Berl. Zeitungs-Halle, Oberwallstr. 12 u. 13, Morg. 8-9“) [24.5.2017].

tion¹⁵⁶, there still remained, as can be extracted from Schumann's diary entries, a substantial list of cultural highlights during this sojourn in Berlin.¹⁵⁷

12.–17.2. Rehearsals / preparations for the performance of oratorio *Paradise and the Peri*

16.2. Clara's visit to the opera (*Les Huguenots*, Meyerbeer)

17.2. Performance of *Peri* at the Singakademie concert hall¹⁵⁸

18.2. Soirée at the home of Madame Decker¹⁵⁹

19.2. Visit to the theatre (ballet *Giselle*, Adam)

21.2. Visits to the opera (*The Barber of Seville*, Rossini) and a ballet (*La Esmeralda*, Pugni)

24.2. Symphony soirée (Royal Opera House, inter alia, *Eroica*, Beethoven)

25.2. "[Eerie]" soirée at the home of Bock¹⁶⁰

26.2. Soirée at the home of the Lichtensteins¹⁶¹ (Clara's *Trio in G minor*, Op. 17)

27.2. Soirée at the home of Dr Franck, "[Clara's beautiful piano playing and enthusiasm of the audience]"

28.2. Rehearsal of Clara's concert at the Singakademie concert hall

¹⁵⁶ The Art Association was housed in the building of the Royal Academy at Unter den Linden boulevard 38 (directly next to the university), cf. *Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser* (see footnote. 62a), pp. 3–4, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/17/> sowie S. 67, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/84/> [14.12.2017].

¹⁵⁷ Cf. *Tb II* (see footnote 15), pp. 414–420.

¹⁵⁸ See above, page 191, fig. 13, cf. Wikimedia commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaertner2.jpg> [16.12.2017].

¹⁵⁹ Pauline Decker, née von Schätzel (1811–1882), soprano, married the court printer Rudolf Ludwig Decker and thus ended her stage career in 1832, but in 1847 she became a honorary member of the Singakademie musical society and organised musical gatherings at her home on Wilhelmstr. 75, cf. Nauhaus's Index of Names, Personenregister *Tb II* (see footnote 15), p. 590 and the entry in address book *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1847): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1847/80/ [13.12.2017].

¹⁶⁰ In 1838, Gustav Bock (1813–1863), together with, founded musical publishing house Bote & Bock, cf. *Tb II* (see footnote 15), p. 581.

¹⁶¹ Martin Heinrich Karl Lichtenstein (1780–1857), natural scientist, founder of the Zoological Garden, set up in 1841–44, promoter of Berlin musical life, cf. Nauhaus's Index of Names, *Tb II* (see footnote 15), p. 631.

- 1.3. At 1300 hrs, matinée at the home of Countess Rossi¹⁶², Clara's concert at the Singakademie concert hall
- 4.3. "[In the evening, grand soirée at the home of the Hensels]"¹⁶³
- 5.3. Soirée at the home of the Bendemanns¹⁶⁴, "[Clara plays very beautifully]"
- 6.3. Matinée rehearsal, visit to the opera (*La Juive*, Halévy, with Viardot-Garcia/Tuczek / Kraus)¹⁶⁵
- 8.3. At 1200 hrs, matinée with Robert and Clara at Hôtel du Nord (Unter den Linden boulevard 35)
- 9.3. Visit to the opera (*Alessandro Stradella*, Flotow)
- 12.3. Visit to the theatre (*König Johann / King John*, Shakespeare)
- 13.3. "[In the evening, last concert of Dreyschok]"¹⁶⁸
- 14.3. "[at 1200 hrs, music at the home of H. Ries]"¹⁶⁷, "[in the evening, grand soirée at the home of Count Redern]"¹⁶⁸
- 21.3. Soirée for the Grand Duchess of Mecklenburg
- 22.3. Rehearsals and Clara's second concert at the Singakademie concert hall¹⁶⁹
- 23.3. Visit to the theatre (*Les Huguenots*, Meyerbeer), "[boring music]"

¹⁶² Henriette Sontag-Rossi (1806–1854), concert singer, married to Count Rossi in 1828, lived in Dorotheenstr. 19, cf. *Tb II* (see footnote 15), p. 675; cf. also *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1847): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1847/394/ [14.12.2017].

¹⁶³ Fanny (née Mendelssohn Bartholdy) and Wilhelm Hensel, Leipzigerstr. 3.

¹⁶⁴ Fanny Bendemann, mother of Eduard Bendemann (1811–1889), historical painter and portraitist, friend of Robert und Clara Schumanns, cf. *Tb II* (see footnote 15), p. 578.

¹⁶⁵ Cf. also the review in *Signale*, Vol. 5, No. 11 of 24th February 1847, p. 84.

¹⁶⁶ Alexander Dreyschok (1818–1869), Austrian pianist and composer, numerous concert tours through Europe from 1838, cf. *Tb II* (see footnote 15), p. 593. Cf. also a review of the concert in *Signale*, Vol. 5, No. 15 of 17th March 1847, pp. 116–117.

¹⁶⁷ Hubert Ries (1802–1886), violonist, concert master from 1836, member of the Academy of Arts, Oberwallstr. 7, cf. *Tb II* (see footnote 15), p. 660; cf. also *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1847): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1847/384/ [14.12.2017]; cf. also a review of the matinée in: *Neue musikalische Zeitung von Berlin* Vol. 1, No. 11 of 17th March 1847, p. 98 (=Neue Berliner Musikzeitung), URL: <http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/goToPage/bsb10527468.html?pageNo=108> [14.12.2017].

¹⁶⁸ Friedrich Wilhelm Graf von Redern (1802–1883), General Director of Court Music, cf. *Tb II* (see footnote 15), p. 657.

¹⁶⁹ Contrary to the information commonly provided in secondary literature, the second concert did not take place on 17th March but on 22th March, cf. *Tb II* (see footnote 15), p. 420; cf. also *Neue musikalische Zeitung von Berlin*, Vol. 1, No. 12 of 24th March 1847, p. 105 (=Neue Berliner Musikzeitung), URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527468_00115.html [15.12.2017]. The same issue also reports that Viardot-Garcia who contributed to Clara's concert „[was prevented from performing for eight days due to hoarseness]" and reappeared only 19th March (p. 104); cf. also *Schumann-Briefedition* II.17 (see footnote 44), p. 574, comment 2.

Cosmar's Wegweiser [*Cosmar's Guidebook*] of 1843 says about the Singakademie concert hall as follows: "The ground floor accommodates the flat of the respective Director and that of the Steward. One flight of stairs up, there is the large concert hall of 84 feet in length, 42 feet in width and 31 ½ feet in height, equipped with boxes. [...] There is a smaller hall available for rehearsals."¹⁷⁰ "[The orchestra forms a semi-circle with the conductor's pianoforte in the centre and it can place 300 singers and players, whilst the entire hall accommodates about 1,000 persons]."¹⁷¹

The focus during the first week were the rehearsals for the performance of *Peri* at the Singakademie concert hall. Soon after his arrival, however, Schumann had to discover that the provision of the soloists was not secured. The leading role of the *Peri* was first taken on by the soprano Leopoldine Tuczek, honorary member of the Singakademie musical society, and the role of the narrating tenor by Robert Kraus. The latter, however, fell suddenly ill, so that Hermann Neumann had to fill in, but he was apparently not really up to the difficulties of the singing parts. On the third day, after listening to the "[sad singing]"¹⁷² during a rehearsal, Schumann urged Rungenhagen to postpone the performance.

"[Dear Professor,

As much as I appreciate the good will and the talent of Mr Neumann, after today's rehearsal I nonetheless had to realise that it would be impossible for him to learn that difficult part until Wednesday. I am sorry this confession also affects you, dear Sir, who have taken care of me and my work in such a friendly manner, but, after all, every composer owes his own work that he not contribute to its failure, and this is what would undoubtedly be the case with such a hasty and insecure arrangement. [...] My suggestion would therefore be to postpone the performance, perhaps to Wednesday next week, as by then Mr Kraus should be recovered, the choir and the orchestra would be secured, etc., and I do not see any other way out.

¹⁷⁰ *Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser* (see footnote 62a), p. 106, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/129/> [11.10.2017].

¹⁷¹ *Spiker* (see footnote 63), p. 70.

¹⁷² *Tb II* (see footnote 15), p. 414; cf. also *Litzmann II* (see footnote 86), p. 154 et seq.

If you believe a rehearsal today would still be fruitful, please kindly let me know, as I will then attend.

I sincerely apologise for the disruption this is causing you; I do so with great reluctance but, unfortunately, I have no other choice.

Yours respectfully R. Schumann]¹⁷³

The rehearsal scheduled for 13th February first went “[well beyond expectations]”¹⁷⁴ and, probably following Rungenhagen’s decision, the performance date of 17th February was eventually observed. But to make matters worse, the singer Tuczek, who was to embody the title role of the work, left all of a sudden and had to be replaced by Marie Burchard who until then had not attended any of the rehearsals. It remains unclear how such a departure could happen at all if the singer had been in a contractual relationship with the Singakademie musical society; anyway, Tuczek and Kraus appeared again at the Royal Opera on 6th March. On 15th February, it became clear that the replacements for the “[ill-fated roles (Tuczek, Kraus)]”¹⁷⁵ were absolutely unsatisfactory but that the date could no longer be postponed, which led to Schumann’s “[utter disgruntlement]”¹⁷⁶. Given these circumstances under which *Peri* was to be performed in Berlin for the first time – and also King Frederick William IV would be part of the audience¹⁷⁷ – this was perfectly understandable, especially after Schumann, upon the advice of Clara, had suggested the singer Pauline Viardot-Garcia, a friend of theirs, for the title role as early November 1846, which, however, was rejected by Rungenhagen, mainly because of her fee: “[The participation of such a famous talent as Madame V. Garcia would certainly be highly desirable, however, Madame Tuczek, our member, has known

¹⁷³ Schumann to Rungenhagen, letter of 13.2.1847, quoted after *Schumann-Briefedition* II.17 (see footnote 44), pp. 569–570.

¹⁷⁴ *Tb II* (see footnote 15), p. 414.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 415.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Schumann had sent King Frederick William IV a presentation copy of the oratorio as early as 1845, for which Schumann received the *Small Gold Medal for Art*. For sending a presentation copy of the opera *Genoveva* in 1851, Schumann received the *Great Gold Medal for Art*, cf. *Schumann-Briefedition* II.17 (see footnote 44), p. 165.

for quite some time¹⁷⁸ that this part was intended for her, which is why a change would not be possible without actually constituting a breach of contract. Moreover, the participation of Madame Garcia would raise yet another concern. The singer would be fairly entitled to a considerable fee for each of her performances, but the Singakademie musical society has never paid a fee to one of its singers, although the best talents of the concert hall have always been participants in the Singakademie musical society and are members of it. A change to the established way would provoke a series of claims which it would be impossible to fulfil, and would also disturb the pure and natural relationship which these talents maintain with the Institute. [...]"¹⁷⁹

On the day of the performance, Schumann noted in his diary: "[Tension and excitement until the evening [...] the first and the second part good – the third one very bad -]"¹⁸⁰.

"[When Robert looked at the beautiful orchestra with all the dressed-up ladies in it, he lost all his fear and courageously stepped to the stand. The King was there from beginning to end and listened very attentively; the hall was fully packed and attention was intense. Robert conducted very well (although he was later blamed by some for the lack of vigour in his conducting but this was completely unjust – this was a consequence of the first rehearsal when, because of his utter disgruntlement, he did not get enough air to demonstrate energy, and also because he did not know people there at all). – The first two parts went well, except for Neumann who was awful, but the third part then went badly, the first three solo singers got totally lost, so that Grell had to play the melody on the piano until they picked themselves up again. I went through hell and thought I should sink into the earth and how wretched the poor composer must have felt]."¹⁸¹

Clara Schumann, Diary

¹⁷⁸ The period mentioned could not be longer than a few weeks, as Rungenhagen advised Schumann only on 3.11.1846 that *Peri* was to be performed, and Rungenhagen replied only on 19.12.1846 to Schumann's suggestion of 23.11.1846, cf. *Schumann-Briefedition* II.17 (see footnote 44), p. 561 et seq.

¹⁷⁹ Rungenhagen to Schumann, letter of 19.12.1846, quoted after *Schumann-Briefedition* II.17 (see footnote 44), pp. 565–566.

¹⁸⁰ *Tb. II* (see footnote 15), p. 415.

¹⁸¹ *Litzmann II* (see footnote 86), p. 157.

The concert reviews were very mixed, accordingly, up to the strident headings of magazine *Signale*: “[Completely failed performance of Schumann’s ‘Paradise and the Peri’, a warning for composers]”¹⁸². But, in addition to derogatory passages about Schumann’s conducting abilities, there were also words of appreciation.

“[On 17th this month, after all kinds of adversities, Schumann’s ‘Paradise and the Peri’ was finally performed, and it is incomprehensible that the same was not postponed at least a bit. In any case, the audience would definitely have preferred to wait another eight days instead of listening to such a failed performance. Mr *Kraus* who had taken on the tenor part, cancelled the dress rehearsal in the morning and a singer who neither had a voice nor knew how to sing had to replace him. Miss *Tuczek*, who sang the part of the Peri at the dress rehearsal, found it appropriate to travel on the day of the performance and thus had to be replaced by Ms *Burchard*. One can imagine that it is hardly very beneficial to a work such as Schumann’s ‘Paradise and the Peri’ if the two main parts in it have to be sung almost unprepared. It is not quite clear to what extent the Direction of the Singakademie musical society is to take the blame for such disturbances, but the result which Mr Schumann received should serve as a warning for all composers not to have their works performed by the Berlin Singakademie musical society. [...] Mr *Schumann* himself might also be largely to blame for the failed performance of his composition, as he does not know to conduct at all. It is not enough to indicate the right tempi, they also have to be kept stable, the individual beats have to be clearly marked and the entries of the singers and players have to be facilitated by looking at them or some other sign. The latter is not applicable to Mr *Schumann* at all, as he is so short-sighted that he can hardly look two steps away from his score].”¹⁸³

Signale für die musikalische Welt [Signals for the Musical World]

“[[...] We intentionally first talked about the choruses, as these are meant to be the main performance of the Singakademie musical society. It made not a small sacrifice for the composer by still performing

¹⁸² *Signale*, Vol. 5, No. 11 of 24th February 1847, p. 84.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 84–85 (emphasis in original).

his work, although, overall, there was not much room left for its choruses to shine. Nevertheless, we would have wished, for the sake of the composer, that a bit more of that brilliance of the orchestra and solo parts, which is where his creative power emerges most fully, be applied to the chorus parts as well. [...] Now, with regard to the solo parts, the composer did not separate sharply enough the reciting elements from the arioso ones. The long descriptive narratives of the tenor voice are, as a consequence, monotonous, and they would even be found *too long* if the orchestra did not lend them a special charm. [...] The orchestra part, in contrast, offers a wealth of outstanding beauty, sophistication and wit, but certainly also something highly difficult for the wind instruments, particularly the brass instruments (in the choice of keys, G-flat major, F-sharp major, B major, etc., which are partly, reasonably enough, transposed). [...] Concerning the performance, not long before the same, Miss *Burchardt* and Mr *Neumann* had, most willingly, taken the places of Miss *Tuczek* and Mr *Kraus* and taken on the parts of *Peri* and the narrating tenor, for which no one will refuse to pay them tribute. [...] The composer seemed a bit shy in front of the unknown audience. Finally, we would like to personally express our *highest respect* to Dr *Schumann* for this work which will certainly open the way for other creations by the same, which, for inexplicable reasons, are less known here!]¹⁸⁴

Berliner musikalische Zeitung [Berlin Musical Newspaper] No. 9 (1847)

“[Dear Sir,

Please be advised I would have really loved to return your valued visit yesterday as early as today but I feel so exhausted from yesterday's frightening performance that I will need to keep very calm today. I would have gladly told you more details about the hasty nature of the performance and also that I had been absolutely against such a performance and that I only accepted to conduct so as not to offend the much valued Society of the Academy. Unfortunately, I have to attribute, at least indirectly, a large part of the disturbances to Miss *Tuczek* and Mr

¹⁸⁴ *Berliner musikalische Zeitung*, Vol. 4, No. 9 of 27th February 1847, n. pag. (emphasis in original), article by Flodoard Geyer, URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10528072_00043.html [16.12.2017].

Kraus who had promised to take on the two main solo parts *until two days earlier* and who then cancelled all of a sudden. Miss Tuczek had even taken part in the rehearsals. This is how the main parts fell into very uncertain hands, although I readily appreciate the willingness of Miss Burchardt and Mr Neumann to help out. So, there was no way for mistakes not to happen and they did happen, indeed; you could see the struggle with the notes everywhere; any articulation, expression and confidence could not even be thought of. And this precisely for such a delicate and airy poem! I am so sorry. The only consolation for me is that the score has been printed and is available for viewing by actors. Dear Sir, you who followed my first attempts a few years ago, not always approvingly but still not without interest, should you have some time in the next few days to have a look at the work, I would be most pleased. In this way, I believe you will find the joys and sorrows of that lovely oriental fairy much more clear and emphatic than was the case yesterday.

Please accept my request to be allowed to meet you in person shortly and be assured of my everlasting respect.

Yours sincerely, R. Schumann].¹⁸⁵

Schumann to Rellstab, 18th February 1847

“[This was a *hasty* one; also, I had wanted to withdraw from conducting myself but, in the end, I still accepted so as not to cause even more confusion. Some of the choruses went perfectly, the orchestra kept up reasonably well – but the solo parts! namely Peri and the tenor! To offer the audience of such a town such appalling performances against (high) entrance fees! But the blame was with the whims of two theatre artists, Ms *Tuczek* and Mr *Kraus*, who had cancelled all of a sudden two days before the performance – perfidiously – so that the tenor and soprano parts had to be taken on by two amateurs. They hardly hit the notes all right – let alone anything else. So this was probably the effect of the composition on many individuals – its romantic and oriental character could not be easily destroyed; but, on the whole, it could not be understood in its overall effect.

¹⁸⁵ Schumann to Rellstab, letter of 18.2.1847, quoted after *Schumann-Briefedition* II.17 (see footnote 44), pp. 541–542 (emphasis in original). Enclosed with this letter, Schumann sent Rellstab the score of *Peri*.

You have now, as I understand, the opportunity to listen to *Peri* in Leipzig – and this why I would kindly ask you to pay particular attention to the lovely fairy. There is a lot of *passion* involved in this work. I would be happy if you could bear in mind two items it is charged with – the lack of recitatives and the continuous *juxtaposition* of pieces – which seem to me rather merits of this work and genuine formal progress. Rellstab, the philistine par excellence, made these (the charges), otherwise he found some parts quite good].”¹⁸⁶

Schumann to Brendel, 20th February 1847

Knowing about the surrounding circumstances of this performance might perhaps shed a different light on Schumann’s often criticised conducting. Schumann had not enjoyed any conductor training at a professional level, indeed, and only acquired some self-taught competencies relatively late from 1835 onwards by “[analysing and observing Mendelssohn at the stand of the Leipzig Gewandhaus Orchestra]”¹⁸⁷. Schumann was only able to gain his first practical experiences at the age of 33 at the premiere of *Peri* in Leipzig in 1843. Also, his personal qualifications, such as his soft speech, his introverted nature and his short-sightedness which made eye contact with the orchestra difficult, were no favourable conditions for energetic and alert conducting.¹⁸⁸ So, it is quite clear that successful conducting for Schumann, in particular, was dependent on external circumstances. At the Berlin performance, these were extremely unfavourable; and if the main leading roles cancel at short notice, no dress rehearsal takes place, the solo singers are insecure in their parts and Schumann’s suggestion, based on realistic (self-) assessment, to postpone the performance are not taken into consideration, even an experienced conductor would appear “shy”.

A second performance in Berlin with the singer Pauline Viardot-Garcia, as intended by Schumann, did not materialise due to her rejection, although she took part in the two concerts of Clara Schumann at the Singakademie concert hall.

¹⁸⁶ Schumann to Brendel, letter of 20.2.1847, quoted after *Wasielewski* (see footnote 97), pp. 374–375 (emphasis in original).

¹⁸⁷ *Edler* (see footnote 126), col. 300.

¹⁸⁸ Cf. *ibid.*

"[Monday 1st – in the morning still small rehearsal of the quintet at the Academy – at 1300 hrs matinée at the home of Countess Rossi – her masterly singing – outstanding scene conducted by Eckert – Princess Fanny Biron – Prince of Holstein – the Arnims – in the evening, beautiful concert by Clara at the Academy – Pauline Viardot – enthusiastic applause – then small dinner with Clara's mother and the children at our hotel -]"¹⁸⁹

Robert Schumann, Diary

On 1st March, the following works were included in the programme: Schumann's *Piano Quintet in E-flat major*, Op. 44, Pergolesi's *Siciliana*, Bach's *Prelude and Fugue in A minor*, Chopin's *Barcarolle*, Schumann's "The hidalgo" and two mazurkas by Chopin (sung by Viardot-Garcia), Mendelssohn's *Song without Words in C major* and "Spring Song", and a piano piece by Scarlatti.¹⁹⁰

"[One of the most enjoyable concerts of this winter was, in any case, that of Mrs *Clara Schumann*. In that same, we first heard a quintet by Robert Schumann, admirably performed by the host of the concert, royal concert master Mr *Ries*, and royal chamber musicians Messrs *Ronneburger*, *Richter* and *Griebel*. This composition features youthfulness of ideas, subtlety of modulation and very original forms; the second movement is particularly interesting with regard to the latter point. Very lively and sustained applause after each movement sufficiently proved to what extent the highly successful work appealed to the entire audience. – Ms *Viardot-Garcia* sang with her usual perfection a delightful siciliana by Pergolesi, and after that a song by Schumann, 'The hidalgo', and two mazurkas by Chopin. The hidalgo appeared to us a rather insignificant composition which, moreover, was not really suitable for the singer's voice. After one had heard the aforesaid quintet, it seemed hardly believable it would have been penned by the same person who brought up the wretched hidalgo. – In a performance by the host of the concert, we still heard a prelude and fugue by Bach, a barcarolle by Chopin, two Songs without Words by Mendelssohn, and a piano piece by Scarlatti. The superb pianist demonstrated she was

¹⁸⁹ *Tb II* (see footnote 15), p. 417.

¹⁹⁰ Cf. *Tb II* (see footnote 15), fn. 738.

perfectly at ease with all these highly varied genres of piano compositions; and we thank her with all our heart that she did *not* perform *one particular* genre, namely the virtuoso works, which can be heard every day, whereas a fugue by the old and eternally new Sebastian Bach cannot be heard every day, at least not with the perfection of Mrs *Schumann*. Her playing is thoroughly artistic and free from all the insipidity of our modern pianists. She perfectly combines spiritual comprehension and technical ability. – The hall was filled to capacity and proved that the celebrated *Clara Wieck* had not been forgotten here as easily as happened in other places].–”¹⁹¹

Signale für die musikalische Welt [Signals for the Musical World]

In Clara Schumann’s second concert at the Singakademie concert hall on 22nd March, the following were performed: Schumann’s *Piano Quintet in E-flat major*, Op. 44, Handel’s “Tutta raccolta ancor” from *Ezio* and “Ask if yon damask rose be sweet” from *Susanna* (sung by Viardot-Garcia), Beethoven’s *Sonata in F minor*, Op. 57, Pergolesi’s *Siciliana*, Mendelssohn’s *Capriccio in E major*, and Liszt’s *Spanish Songs* (Viardot-Garcia) and *Reminiscences* from Donizetti’s opera *Lucia di Lammermoor*.¹⁹²

“[Monday 22nd - at 11 o’clock, going to see Viardot – at 12 o’clock, rehearsal of the quintet – in the evening, Clara’s second concert, very brilliant – after that with the relatives]”¹⁹³

Robert Schumann, Diary

“[On 22nd of the month, *Clara Schumann*, née *Wieck*, gave her second and last concert which was very well attended. We heard again the Quintet by her husband *Robert Schumann* for pianoforte, 2 violins, viola, and violoncello, performed by the host of the concert, concert master Mr *Ries* and chamber musicians *Ronneburger*, *Richter* and *Griebel*. Even if the performance this time was not as much of a success as at the first concert, we still highly enjoyed the spiritual and imaginative features which the work offers and which puts the same in the first row of compositions in this genre. In addition, the host of the concert played

¹⁹¹ *Signale*, Vol. 5, No. 13 of 10th March 1847, p. 101 (emphasis in original).

¹⁹² Cf. *Tb II* (see footnote 15), fn. 751.

¹⁹³ *Tb II* (see footnote 15), p. 420.

Beethoven's Grand Sonata in F minor by heart with power, passion and talent. She demonstrated the same skill in a Capriccio by *Mendelssohn* and the Reminiscences from Lucia by *Liszt*. Her healthy playing, completely free from all morbid flavours, aroused general applause which we gladly join all the more so as the artist distances herself from the virtuoso aspirations of the present day. Still, a slightly more delicate colouring along with transparency and solidity now and then would have been desirable. [...]"¹⁹⁴

Neue musikalische Zeitung von Berlin [New Musical Newspaper of Berlin] No. 12 (1847)

"[The second concert of *Clara Schumann* provided truly artistic, albeit almost overwhelmingly rich enjoyment, where the superb artist also performed, inter alia, Beethoven's Grand Sonata in F minor. In any case, this dignified item of performance was the culmination of her playing ... [...]. The courage of the host of the concert to present such serious classical music at public concerts cannot be overstated ... [...] Mendelssohn's Capriccio in E major is more leaning towards the genre of virtuoso compositions, and Liszt's "Réminiscences de Lucia" are completely part of that; for this very reason, the host of the concert was less at ease with these two pieces, who is most in her element when performing *purely musical* compositions; yet this statement is far less meant to represent blame than praise for her. The repetition of the beautiful Quintet by *Schumann*, already heard at the previous concert, was less successful than in its previous performance. Numerous impurities, rough and unaesthetic entries of the viola, and discrepancies in matters of beat affected the overall impression by this piece of music]." ¹⁹⁵

Signale für die musikalische Welt [Signals for the Musical World]

Besides the concerts at the Singakademie concert hall, Clara Schumann also appeared at a number of soirées which, due to the semi-public nature of these events, are very difficult to reconstruct, particularly with regard to programmes and (number of) attendees. For instance, on 4th

¹⁹⁴ *Neue musikalische Zeitung von Berlin*, Vol 1, No. 12 of 24th March 1847, pp. 105-106. (= *Neue Berliner Musikzeitung*), URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527468_001115.html [16.12.2017] (emphasis in original).

¹⁹⁵ *Signale*, Vol. 5, No. 17 of 31th March 1847, p. 133 (emphasis in original).

March, the Schumanns were invited, inter alia, to a soirée at the home of Fanny and Wilhelm Hensel at Leipzig Street 3 where the “[elegant world of Berlin – Prince Radziwill – Countess Rossi]”¹⁹⁶ were present, but where there was “[little musical life on the whole]” and one went “[home at 2400 hrs]” to the respective town house.¹⁹⁷ The concerts, including the Sunday music sessions, which Fanny held at Leipzig Street 3, took place on the basis of private invitations but really had the effect of “[social]” events and could occasionally gather as many as 150-200 invited guests.¹⁹⁸

“[On 4th March, we had a brilliant company with the Radziwills, the Rossi lady, the Westmorlands, the Decker lady was coughing and as silent as the Rossi lady, the Schumann lady, Melitta Behrend and I did the honours of the music, and Melitta was in charge of the honours of the evening overall. [...] I see the Schumann lady very often, she comes to see me almost daily and I have come to really like her].”¹⁸⁸

Fanny Hensel, Diary

Whether Clara Schumann went to see Fanny Hensel “[almost daily]” does not clearly show in Robert Schumann’s diary entries, but she was quite certainly a frequent guest there, for instance, to try out Fanny’s grand Härtel piano which Fanny provided for her concert on 1st March²⁰⁰, or to visit Fanny together with her mother, Mariane Bargiel, and then on 15th March, Wilhelm Hensel made a portrait drawing of Clara, presumably over several sessions. The friendly contact between Clara Schumann and Fanny Hensel which had begun to emerge had also strengthened her “[gradual decision to move to Berlin]”²⁰¹ during this sojourn in Berlin, but this decision was finally abandoned due to the untimely and sudden death of Fanny Hensel on 14th May. Together with Fanny vanished also the friendly reference to and the special musi-

¹⁹⁶ *Tb II* (see footnote 15), p. 417.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Cf. Hans-Günther Klein, „... mit obligater Nachtigallen- und Fliederblütenbegleitung“. *Fanny Hensels Sonntagsmusiken*. Wiesbaden 2005, p. 23.

¹⁹⁹ Fanny Hensel, diary entry of 20.3.1847, quoted after Hans-Günter Klein and Rudolf Evers (eds.), *Fanny Hensel. Tagebücher*. Wiesbaden 2002, p. 274.

²⁰⁰ Cf. Schumann to Fanny Hensel, letter of 28.2.1847, quoted in: *Schumann-Briefedition* II.1 (see footnote 92), p. 314.

²⁰¹ *Tb II* (see footnote 15), p. 419.

cal contacts with Berlin²⁰², as Clara described at the end of 1847: “[For me, Berlin (apart from mother) has now totally lost its attraction].”²⁰³

On 8th March, the Schumanns themselves organised a *matinée* at Hôtel du Nord, Unter den Linden boulevard 35. There, the following were performed: Robert Schumann’s *Piano Quartet in E-flat major*, Op. 47, songs by Fanny Hensel and Schumann (“Dedication”), and Clara Schumann’s *Piano Trio in G minor*, Op. 17.²⁰⁴

“[Monday 8th – at 1200 hrs, grand *matinée* at our hotel (Rossi, Decker, Duprez, Dreyschock, et al.) – Ms Behrend of Danzig – everything quite nice –]”²⁰⁵

Robert Schumann, Diary

“[On 8th of the month, Dr *Robert Schumann* organised a *matinée* at Hôtel du Nord before a small but knowledgeable audience. First, we heard a quartet for piano, violin, viola and violoncello by *Schumann*, performed by Mrs *Schumann* and Messrs *Eckert*, *Würst* and Dr *Bruns*. In the performance of this artistic and melodious work, equally successfully executed by all parts, the manifold beauties of the same emerged in their most favourable light and delighted those present. – Two songs, unknown to us but superbly performed by an amateur, formed a kind of transition between the aforesaid quartet and a trio by Mrs *Schumann* which, although it cannot really compete with the former either from an artistic or a technical point of view, was rich in naturally pleasing melodies and in interesting modulating phrases, and by all means deserves to be called a most significant creation of this artist].”²⁰⁶

Signale für die musikalische Welt [Signals for the Musical World]

²⁰² Cf. *Litzmann II* (see footnote 86), pp. 160-161.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 174-175. Cf. also Mariane Bargiel’s letter to her son Woldemar Bargiel of 1.4.1847, quoted in: *Schmiedel/Draheim* (see footnote 49), p. 75: „[...] It was such a good time when the children were here, you cannot believe how much sympathy Clara aroused throughout; everyone came to like her; wherever people see me, they will just talk about her! – Everyone encouraged them to move here; I deliberately did not say anything on that subject myself; but if ever it happens, it will be really lucky for all of us ...].”

²⁰⁴ Cf. *Tb II* (see footnote 15), fn. 742.

²⁰⁵ *Tb II* (see footnote 15), p. 418.

²⁰⁶ *Signale*, Vol. 5, No. 15 of 17th March 1847, p. 116 (emphasis in original).

On 14th March, the Schumanns were invited to a “[grand soirée]” of Count Friedrich Wilhelm von Redern, General Director of Court Music. The Count’s noble and representative palace was located at Paris Square at the site of present-day Hotel Adlon, and had been designed by Schinkel “[in the style of *Florentine* architecture of the time of the *Medici*].”²⁰⁷ In his house, besides a dance and dining hall decorated with white stucco marble, Count Redern also had a private picture collection with about 70 pictures.²⁰⁸ Schumann noted: “[magnificent rooms – the Arnim daughters – the King, et al. – brilliant gathering – Humboldt].”²⁰⁹

“[On 14th of the month, a soirée musicale took place at the Palace of His Excellency Count von Redern which was attended by His Majesty the King and by the Prince and the Princesses of the Royal House. Unfortunately, Madame *Viardot-Garcia* had been unwell²¹⁰ and unable to contribute; for this reason, the current prima donna of the Royal Opera had been engaged for the soirée as a replacement; the first tenor and the baritone of the Italian Theatre contributed also. The greatest attention was attracted by the performances of Mr *Dreyschock* and Mrs *Clara Schumann*; *Dreyschock’s* Capriccio on ‘God save the Queen’ for the left hand was really amazing. Compositions by *Rossini*, *Mendelssohn*, *Donizetti*, *Mercadante*, *Verdi* and *Dreyschock* were heard].”²¹¹ *Neue musikalische Zeitung von Berlin* [*New Musical Newspaper of Berlin*]

“[The most distinguished society was there, up to the King, the Princess of Prussia, the Duke of Mecklenburg, et al. [...] I saw the young Arnim ladies and tried to stay with them, as I did not feel very comfortable among all this nobility, nor did I want to join the artists who were gathered in the adjoining room, waiting for their turn, which I found outrageous, both for themselves and for Count Redern who must have

²⁰⁷ *Spiker* (see footnote 63), p. 83 (emphasis in original).

²⁰⁸ Cf. *ibid.*, pp. 83–84.

²⁰⁹ *Tb II* (see footnote 15), p. 418.

²¹⁰ Pauline Viardot-Garcia had been hoarse for a few days and was unable to perform, cf. above, footnote 169.

²¹¹ *Neue musikalische Zeitung von Berlin*, Vol. 1, No. 12 of 24th March 1847, pp. 106–107 (= *Neue Berliner Musikzeitung*), URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527468_00116.html [19.12.2017] (emphasis in original).

made these arrangements. I played but then went back to the other groups where Robert was. Dreyschock played a piece by himself, called “Inquiétude”, for which he deserved to be slapped! it was incredibly bad. A lot of bad stuff was sung ... So, we left rather early, even before the music had finished].”²¹²

Clara Schumann, Diary

On the return journey from Berlin to Dresden by “steam train”, the Schumanns made a stopover in Leipzig where Schumann was to see Felix Mendelssohn for the last time: “[The last time I saw him was in his flat on the return journey from Berlin to Dresden, in the morning of 25th March 1847. I noticed something striking in his appearance].”²¹³

During his next stay in Berlin in 1850, Schumann would visit the grave of Felix Mendelssohn in front of Halle Gate. After the funeral service in Leipzig on 7th November 1847 which Schumann attended, Mendelssohn’s body was transferred by special train at night to Berlin where the burial took place the next morning.²¹⁴

VI 1850 – Schumann’s last visit to Berlin

Schumann visited this town for the last time between 25th and 29th March 1850. In March 1850, Robert and Clara Schumann were on a concert tour in Bremen and Hamburg – it was during that period that the well-known daguerreotypes of Schumann sitting with his arms folded, another one with his head resting on his arm, and of Clara and Robert together at a piano, were created.²¹⁵ In the morning of 25th March, Robert and Clara Schumann travelled from Altona back to Dresden via Berlin where they arrived in the afternoon at four o’clock. The same as in 1847, they took a room at Hôtel du Nord, Unter den Linden boulevard 35.²¹⁶

²¹² *Litzmann II* (see footnote 86), pp. 160–161.

²¹³ Robert Schumann, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*. Edited by Gerd Nauhaus and Ingrid Bodsch. Textediting and comments by Kristin R. M. Krahe and Armin Koch, Bonn 2011 (2012), p. 40.

²¹⁴ Cf. Robert Schumann. *Tagebücher. Bd. III: Haushaltsbücher Part 2: 1847–1856*. Ed. by Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, fn. 610. Quoted thereafter: *Tb III* (2).

²¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 521 and fn. 747.

²¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 522.

In the morning of 26th March, they visited together the grave of Felix Mendelssohn at the Trinity Cemetery (cf. above, page 207, figures 14-15) in front of Halle Gate “[where Robert took a leaf from a laurel wreath on the gravesite as a memento].”²¹⁷

In 1850, this cemetery, which holds several family graves of the Mendelssohn family, was located directly in front of Halle Gate, that is, still outside the Customs Wall, to the south of Berlin.²¹⁸ Although the gravesite of Felix Mendelssohn, a simple white cross, is still in its original place at the cemetery, Schumann must have had another impression of the grave. Schumann saw the graves of Felix and Fanny; today, there are also the gravesites of Wilhelm Hensel (1794-1861), Mendelssohn’s youngest son, Felix (1843-1851), Mendelssohn’s niece, Pauline (1844-1863), and Fanny’s son, Sebastian Hensel (1830-1898). Furthermore, in 2005, on the occasion of the 200th anniversary of Fanny Hensel’s birth, the gravesites of Felix and Fanny were restored in line with accepted conservation practice, when, inter alia, the original sandstone bases were replaced by granite bases and the planting was changed²¹⁹, whilst around 1850, there were probably lilac and rose bushes adorning the grave.²²⁰

“[Today, I was at the churchyard where everything is in full bloom. If only you could see in what peaceful, quiet and beautiful place my husband’s grave is located. Everything is blue with lilac and there are buds

²¹⁷ *Litzmann II* (see footnote 86), p. 213.

²¹⁸ From the 18th century, upon a decision of King Frederick William I, churchyards within the town were increasingly dissolved and burials made only outside the town wall, cf. Peter Bloch/ Ludwig Scherhag, *Grabmäler in Berlin III. Exempel: Die Kirchhöfe des 18. Jahrhunderts vor dem Halleschen Tor*. Berlin 1980, p. 5.

²¹⁹ Cf. Jörg Haspel and Klaus-Henning von Krosigk, *Landesdenkmalamt Berlin* (eds.), *Gartendenkmale in Berlin - Friedhöfe* (= Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin, Vol. 27), Petersberg 2008, p. 81. I should like to thank Ms Gesine Sturm of the Berlin State Monument Office (Department of Historic Garden Conservation and Archaeology) for her kind information.

²²⁰ The Mendelssohn Society of Berlin conducts regular tours of the cemeteries in front of Halle Gate, cf. <http://www.mendelssohn-gesellschaft.de/veranstaltungen.php?lang=1>.

on the rose bushes already. Surrounded by his favourite flowers, he rests near his parents, next to his sister, in his fatherland].”²²¹

Cécile Mendelssohn to Sophy Horsley, 18th May 1849

On 26th March, Robert and Clara Schumann also went to see Mendelssohn’s widow, Cécile Mendelssohn, née Jeanrenaud, who in 1850 lived at Leipzig Street 3 with her five children. Over the next few days, until their departure for Dresden, Robert and Clara were often invited to meals at the home of Madame Mendelssohn. They were moved by her great kindness but also affected by grief and wistfulness: “[I had to play a lot of Mendelssohn: the Trio in C minor, Variations sérieuses, etc. Madame Mendelssohn [was] kind and friendly but it filled you with wistfulness to see those beautiful children who had lost such a father and so early – both of us found it really difficult to cope with this mood].”²²² [*Clara Schumann, Diary*]

Cécile Mendelssohn was still listed in the Berlin address book until 1851²²³, but after her youngest son Felix had died in 1851, she moved to Frankfurt to live with her family and to spend her final years until her death in 1853.²²⁴

On 27th March, when the Schumanns had probably been invited to dinner at the home of Madame Mendelssohn, the painter Eduard Magnus, who lived in Berlin, presented Clara Schumann with a daguerreo-

²²¹ Cécile Sophie Charlotte Mendelssohn Bartholdy to Sophy Horsley, quoted in: Brigitte Richter (ed.), *Frauen um Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 2014, p. 49.

²²² *Litzmann II* (see footnote 86), p. 213.

²²³ *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1851): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1851/319/LOG_0035/ („Mendelssohn-Bartholdy, C., geb Jeanrenaud, Rentiere, Leipzigerstr. 3“) [23.06.2017].

²²⁴ Cf. Christian Lambour: „Erinnerungen an Cécile und Felix Mendelssohn Bartholdy von Eduard Souchay de la Duboisière.“ In: *Mendelssohn-Studien*, Vol. 16, published for the Mendelssohn Society by Hans-Günter Klein and Christoph Schulte, Hannover 2009, pp. 211–222, here p. S. 219. fn. 28. After the youngest son, Felix, had died in 1851, the other two sons, Carl and Paul, grew up in the family of Paul Mendelssohn (a brother of Felix Mendelssohn Bartholdy); after the death of their mother at the latest, the daughters, Marie and Lili, went to live with their grandmother, Elisabeth Jeanrenaud, in Frankfurt am Main, cf. Richter (see footnote 221, p. 49).

type made after his portrait painting of Felix Mendelssohn. Clara Schumann was very pleased with this gift and wrote in her diary “[I think it is the most similar of all pictures].”²²⁵

The same as during the other stays in Berlin in the 1840s, the days were filled with numerous visits. On 26th March, the Schumanns had a meal together with the Bargiel family at Hôtel du Nord. Clara’s mother was very pleased by this visit, as she “[had] to discuss so many important things with them”²²⁶ where one of the topics was certainly the upcoming move from Dresden to Düsseldorf, although this had not yet been decided at that point in time. Schumann was in doubt whether he should accept the position of Director of Music in Düsseldorf procured by Ferdinand Hiller, as he was hoping to be offered a position as conductor in Dresden or that he would still be able to find a position nearby.²²⁷

“[[...] The Schumanns had been here for four days and only for me, as they had told me immediately, which really pleased me! – Both of them were healthy and fresh, cheerful and with great vitality! [...] While they were here, nothing definite had been decided about Düsseldorf yet but I received a letter from Clara a few days ago where she wrote Robert had now firmly accepted! [...] Clara ... whom I heard playing only once during her stay, at the home of Mendelssohn’s widow, and this in a highly strange manner, in his [Mendelssohn’s] room where he had lived here, in the midst of his closest relatives, with his strikingly similar picture above the grand piano, namely his Second Trio [Op. 66], with his brother [Paul] playing the cello, and Variations sérieuses [Op. 54], so masterly! – Everybody was delighted, the Mendelssohn lady [Cécile] and his sister [Rebecka] kissed her hands, they were so beside themselves ... [...].”²²⁸

Mariane Bargiel to Woldemar Bargiel, 7th April 1850

²²⁵ *Litzmann II* (see footnote 86), p. 213.

²²⁶ Mariane Bargiel to Woldemar Bargiel, letter of 7.3.1850, quoted after *Schmiedel/Draheim* (see footnote 49), p. 102.

²²⁷ Cf. *Litzmann II* (see footnote 86), p. 213; cf. also Schumann’s letter to Hiller, undated, presumably of January 1850, quoted in: *Jansen* (see footnote 127), p. 278, URL: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/dpage/2402082> [27.12.2017].

²²⁸ *Schmiedel/Draheim* (see footnote 49), pp. 102–103.

The Schumanns also came across music during a visit to the theatre, probably the Royal Opera at Unter den Linden boulevard, where they saw Wilhelm Taubert's opera *The Church Festival* and the ballet *The Peri or An Oriental Dream* with music by Friedrich Burgmüller.²²⁹

On 27th March, Schumann visited the New Museum whose construction had been begun in 1841 after designs by Chief Privy Building Councillor Stüler, a student of Schinkel, and whose completion including of the inner rooms lasted until 1855.²³⁰ It was only in 1855 that the different art and sculpture collections and the copper plate gallery could be viewed; in 1850, the Egyptian Museum, which before had been housed in the garden halls of Monbijou Palace, was, however, already opened at the New Museum.²³¹ As in 1839, Schumann visited a new construction; the Royal Museum at Lustgarten park was to be called "Old Museum" from then on. The New Museum "[is connected to the old one by a columned hall. Yet we have to enter the *porch* from the street, opposite the Stock Exchange, through quite an inconvenient side entrance that is still obstructed by fences, scaffolding and the like ... [...]. Surrounded by Greek structures on the *frieze of the Temple of Phigalia* which covers the inner side of the stairway balustrade, we climb up on the most magnificent marble monoliths imaginable into the architecturally superb building of the *stair hall* whose roof is crowned by the structure of the modern metal style and shimmers with gold and colours. [...] The hall itself is not completed yet and we can view only one of the wall paintings, the '*Tower of Babel*', which *Kaulbach's* genius is to immortalise here]."²³²

²²⁹ Cf. *Tb III* (2) (see footnote 214), p. 522, fn 751.

²³⁰ Cf. *Die Königlichen Museen in Berlin. Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschätze der Malerei, Sculptur und Architektur der norddeutschen Metropole, dargestellt in einer Reihe der ausgezeichnetsten Stahlstiche mit erläuterndem Texte*, Leipzig and Dresden 1855, pp. 217-218, URL: <https://archive.org/stream/diekniglichenm00knuoft#page/216/mode/2up> [26.12.2017].

²³¹ Cf. *Der Fremde in Berlin und Potsdam. Neuester und zuverlässigster Wegweiser beim Besuche dieser Hauptstädte und ihrer Umgebungen, mit Angabe aller Sehenswürdigkeiten, Zeit der Besichtigung etc. von J. Löwenberg*, Berlin 1850, pp. 63-64 and pp. 118-119, URL: https://books.google.de/books?id=MQABAAAACAAJ&pg=PR6&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [26.12.2017]; cf. also *J. D. F. Rumpf's neuester Fremdenführer* (1839), p. 3, URL: <https://digital.zlb.de/viewer/image/15466866/17/> [26.12.2017].

²³² *Ibid.*, pp 118-119 (emphasis in original).

Schumann was impressed by the “[great splendour]”²³³ and the wall paintings by Wilhelm von Kaulbach. On the staircase of the New Museum, the latter created a fresco cycle of 6 principal and 16 minor pictures of world history which he painted from 1847 and completed in 1865. In 1850, Schumann admired the wall painting “[The Tower of Babel]” which Kaulbach had completed in 1847/48.²³⁴ In the Second World War, the New Museum was destroyed by air raids and the staircase including Kaulbach’s wall paintings burnt out. It was only in 2009, following comprehensive restoration and reconstruction of the building, that the New Museum could be reopened.

Unfortunately, it is not possible to reconstruct in detail all the numerous visits during his stay in Berlin. Besides a visit to Heinrich Dorn, the former composition teacher of Robert and Clara in Leipzig, who in 1848/49, together with Taubert, had been appointed Royal Conductor of the Royal Opera at Unter den Linden boulevard²³⁵, there was also a meeting with the soprano Louise Köster-Schlegel. She sang, inter alia, at the Royal Opera of Berlin, was married to the writer Hans Köster, and in 1850 lived in an upper-class area near Paris Square at Wilhelm Street 70b.²³⁶ Also, there was an encounter between Robert and Keudell whom Schumann had met in 1847 through Fanny Hensel and of whom Schumann noted at the time: “[musically very well versed person – talked a lot with him]”²³⁷. In 1850, Keudell was a Court Assessor (and a Government Assessor in 1851) in Potsdam but also emerged as a pianist and composer. Keudell was very interested

²³³ *Tb III* (2) (see footnote 214), p. 522.

²³⁴ Cf. *Tb III* (2) (see footnote 214), p. 522, fn. 752. For a detailed description of Kaulbach’s cycle, see *Die Königlichen Museen in Berlin* (1855), p. 246 et seq. URL: <https://archive.org/stream/diekniglichenm00knuoft#page/246/mode/2up> [26.12.2017].

²³⁵ Cf. Matthias Wendt: „Dorn, Heinrich“, in: Ludwig Finscher (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Index of names, Vol. 5, Kassel et al., 2001, col. 1318. Dorn presumably lived at Taubenstr. 12/13, cf. *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1851): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1851/94/ („Dorn, H., Königl. Kapellmeister, Taubenstr. 12. 13. Nachm. 3-4 [Afternoon 1500-1600 hrs]“) [27.12.2017]. In 1850 Dorn was not listed in the adress book.

²³⁶ Cf. *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1850): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1850/266/ („Rittergutsbesitzer [landowner], Wilhelmstr. 70 b“) [27.12.2017]; cf. also *Tb III* (2) (see footnote 214), p. 878.

²³⁷ *Tb II* (see footnote 15), p. 416.

in Schumann's artistic work and had also visited him in Dresden in February and August 1849, and now Schumann paid him a return visit in 1850.²³⁸ Finally, on 28th March, he met the music publisher of Schlesinger's book and music shop at Unter den Linden boulevard 34, Heinrich Schlesinger, and the painter Eduard Bendemann and his wife Lida of Dresden whom he was friends with and who at that time were presumably on a visit in Berlin, too; Bendemann's parents then lived at Oberwall Street 3.²³⁹ In the afternoon of 29th March, the Schumanns returned to Dresden where they arrived in the evening and "[the children were all found well]"²⁴⁰. "[On Sunday, *Robert Schumann* and his wife returned from here to Dresden without leaving any message]."²⁴¹

VII Summary, mementoes ...

A look back at this short journey through time suggests that the place of Berlin, though not a centre of Schumann's life like, for instance, Leipzig, was still a place that held many hopes, encounters and cultural experiences for Schumann. After his first visit to Berlin, he wrote to Clara: "[Would you fancy moving to Berlin? I myself really liked it there. Think about it]."²⁴² At the end of 1839, thought was even given to a wedding in Berlin: "[We have indeed forgotten how to kiss and to look at each other properly; to start with, ask your mother *before you* leave what we would have to do to get married in Berlin ...]."²⁴³ In 1839, Schumann obtained from Clara's mother in Berlin the written consent to the marriage, which was so important for the proceed-

²³⁸ Cf. *Schumann-Briefedition* II.1 (see footnote 92), pp. 309-310.

²³⁹ Cf. *Allgemeiner Wohnungsanzeiger* (1850): https://digital.zlb.de/viewer/image/11940441_1850/57/ („Bendemann – A. H., sen., Geh. Commerzienrath [Privy Commercial Councillor], Oberwallstr. 3“) [27.12.2017]. Oberwallstreet runs parallel to *Hinter der katholischen Kirche* street (cf. fig. 4).

²⁴⁰ *Tb III* (2) (see footnote 214), p. 522.

²⁴¹ *Neue Berliner Musikzeitung*, Vol. 4, No. 14 of 27th March 1850, p. 109. Cf. http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527471_00121.html [24.12.2017] (emphasis in original).

²⁴² Robert to Clara, letter of 7.8.1839, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 217 et seq., here p. 219, cf. also Robert to Clara, letter of 5.9.1839 in: *Ibid.*, pp. 261-262, here p. 262.

²⁴³ Robert to Clara, letter of 30.12.1839, quoted after *Briefwechsel III* (see footnote 23), p. 474 et seq., here p. 475 (emphasis in original).

ings; in 1847, the couple still considered moving to Berlin; in 1854, Schumann hoped to be able to move from Düsseldorf to Berlin by swapping positions with Stern – for Schumann, Berlin was perhaps a place of hope, but at any rate a town which he liked: with so many theatres and concert halls, museums, art collections, newspaper centres, the architecture (above of all, most likely, the buildings of the 1820s/30s, erected after Schinkel's designs) and not least the beautiful strolls through "[magnificent new streets]"²⁴⁴, Tiergarten park, Kreuzberg hill or Stralau and Treptow. Schumann was connected with Berlin through many personal relationships and correspondences, most notably the Bargiel and Mendelssohn families but also a myriad of contacts with artist friends, publishers and music commentators.

What mementoes are there, which places did Schumann like, in particular? Which ones are still preserved in the original and which ones have vanished "without a trace"? Schumann knew a Berlin which no longer exists today in this form. Many views and places familiar to him, such as the residential homes of the Bargiels or the hotels in which he stayed overnight, Potsdam Railway Station, the town gates or the frescoes at the Old Museum have indeed vanished "without a trace". But even if many buildings no longer exist in their original structure and design, it is still possible to walk in Schumann's footsteps: the historic centre of Berlin with Lustgarten park, the Old and New Museums which impressed Schumann so much, the Singakademie concert hall, the Opera and Unter den Linden boulevard are certainly places Schumann often visited. The original monument on Kreuzberg hill is preserved, although it was slightly turned and raised and a waterfall was built at the of the 19th century²⁴⁵, the grave of Felix Mendelssohn at the Trinity Cemetery is also where Schumann stepped or one can retrace his excursions to Tiergarten park, to Charlottenburg, Stralau, and Potsdam which he apparently liked very much – but, nevertheless, one will always find that the places and "mementoes" from Schumann's days can only be visited in one's imagination, through the lens of historical sources.

²⁴⁴ *Tb II* (see footnote 15), p. 419.

²⁴⁵ Michael Nungesser, *Das Denkmal auf dem Kreuzberg von Karl Friedrich Schinkel*, published by Bezirksamt Kreuzberg [District office] on the occasion of an exhibition of the same name between 25.4. and 7.6.1987, p. 67 et seq.

ROBERT SCHUMANN

Siehe auch Homepage SCHOTT MUSIC GmbH & Co.KG /
Quod vide home page of SCHOTT MUSIC GmbH & Co.KG:

<https://de.schott-music.com/ga-robert-schumann>

NEUE ROBERT-SCHUMANN-GESAMTAUSGABE
NEW EDITION OF THE COMPLETE WORKS

Serie I: Orchesterwerke

1. Werkgruppe: Sinfonien

Band 3: Sinfonie Nr. 3, op. 97

Herausgegeben von Linda Correll Roesner

Mainz: Schott Music, 1995, RSA 1003

Band 4: Sinfonie Nr. 4, op. 120

Herausgegeben von Ute Scholz

Mainz: Schott Music, 2015, RSA 1004

Band 5: *Ouverture, Scherzo und Finale* op. 52

Herausgegeben von Sonja Gerlach

Mainz: Schott Music, 2000, RSA 1005

Band 6: *Symphonie g-Moll* Anhang A3, Symphoniefragmente c-Moll

1840 Anhang A5, c-Moll 1841 Anhang A6, F-Dur Anhang A7

Herausgegeben von Matthias Wendt

Mainz: Schott Music, 2014, RSA 1006

2. Werkgruppe: Konzerte

Band 1: Klavierkonzert a-Moll op. 54

Herausgegeben von Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Music, 2003, RSA 1007-10

Band 2: Konzertstück für Klavier op. 92 – Konzert-Allegro für Klavier op. 134. Herausgegeben von Ute Bär

Konzertsatz d-Moll, Anh. B5. Herausgegeben von Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Music, 2007, RSA 1007-20

3. Werkgruppe: Ouvertüren

Band 1: *Ouverture zur Braut von Messina* von Fr. v. Schiller op. 100, *Fest-Ouverture mit Gesang über das Rheinweinielied* op. 123, *Ouverture zu Shakespeare's Julius Cäsar* op. 128, *Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea* op. 136

Herausgegeben von Armin Koch

Mainz: Schott Music, 2013, RSA 1010

Serie II: Kammermusik

1. Werkgruppe: Werke für Streicher

Band 1: Streichquartette op. 41 – Streichquartett-Fragmente Anhang D 2
Herausgegeben von Hans Kohlhasse
Mainz: Schott Music, 2006, RSA 1011

2. Werkgruppe: Werke für Streicher und Klavier

Band 3: 1. Violinsonate op. 105 – 2. Violinsonate op. 121 – F.A.E.
Sonate – 3. Violinsonate (1853) WoO 2
Herausgegeben von Ute Bär
Mainz: Schott Music, 2001, RSA 1014

3. Werkgruppe: Werke für verschiedene Instrumente und Klavier

Andante con Variazioni op. 46 Anhang: *Adagio und Allegro* op. 70,
Fantasiestücke op. 73, *Drei Romanzen* op. 94, *Fünf Stücke im Volkston*
op. 102, *Märchenbilder* op. 113, *Märchenerzählungen* op. 132, *Fünf*
Romanzen Anhang E7 (vernichtet)
Herausgegeben von Michael Beiche, Tirza Cremer, Armin Koch,
Elisa Novara, Ute Scholz und Matthias Wendt
Mainz: Schott Music, 2015, RSA 1015

Serie III: Klavier- und Orgelmusik

1. Werkgruppe: Werke für Klavier zu zwei Händen

Band 3: Band 3: *XII Etudes symphoniques pour le Piano-Forte* op. 13
(Ausgabe 1837), *Etudes en forme de Variations pour le Pianoforte*
op. 13 (Ausgabe 1852) – Anhang: „Fantaisies et Finale“ (Frühfassung
von op. 13), *Concert sans Orchestre pour le Piano-Forte*
op. 14 (Ausgabe 1836), *Grande Sonate pour le Pianoforte* op. 14
(Ausgabe 1853) – Anhang: „Scherzo I“ op. 14 Anhang Nr. 1, Zwei
Variationen (aus „Quasi Variazioni“) op. 14 Anhang Nr. 2, „Finale“
(ursprüngliche Fassung; Fragment) op. 14 Anhang Nr. 3.
Herausgegeben von Damien Ehrhardt und Michael Beiche
Mainz: Schott Music, 2014, RSA 1018

Band 4: opp. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21

Herausgegeben von Michael Beiche, Roe-Min Kok und Sezi Sekir
Mainz: Schott Music, 2016, RSA 1019

Band 5: Klaviersonate Nr. 2 g-Moll op. 22, *Nachstücke* op. 23, *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, *Drei Romanzen* op. 28, *Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette* op. 32, *43 Clavierstücke für die Jugend* op. 68

Herausgegeben von Michael Beiche
Mainz: Schott Music, 2012, RSA 1020

2. Werkgruppe: Werke für Klavier zu vier Händen bzw. für zwei Klaviere

Band 1: *Bilder aus Osten* op. 66, *Zwölf Klavierstücke* op. 85, *Ball-Scenen* op. 109, *Kinderball* op. 130, *Acht Polonaisen* (1828) Anhang G 1, *Andante und Variationen für zwei Pianoforte* op. 46, Klaviersatz-Fragmente

Herausgegeben von Joachim Draheim und Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Music, 2001, RSA 1023

3. Werkgruppe: Werke für Pedalflügel oder Orgel

Band 1: *Studien für den Pedalflügel* op. 56, *Skizzen für den Pedal-Flügel* op. 58, *Sechs Fugen über den Namen Bach* op. 60

Herausgegeben von Arnfried Edler. Redaktion: Matthias Wendt
Mainz: Schott Music, 2012, RSA 1024

Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester

3. Werkgruppe: Geistliche Werke

Band 1/Teilbd. 1: *Le psaume cent cinquantième* (1822) Anhang I 10. *Verzweifelte nicht im Schmerzensthal* op. 93

Herausgegeben von Brigitte Kohnz und Matthias Wendt
Mainz: Schott Music, 2000, RSA 1032-10

Band 1/Teilbd. 2: *Adventlied* op. 71 und *Neujahrslied* op. 144

Herausgegeben von Ute Bär
Mainz: Schott Music, 2011, RSA 1032-20

Band 2: *Missa sacra* op. 147

Herausgegeben von Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Music, 1991, RSA 1033

Band 3: *Requiem* op. 148
Herausgegeben von Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Music, 1993, RSA 1034

Serie V: Chorwerke

2. Werkgruppe: Werke für Frauenchor

Band 1: *Romanzen* Heft 1, op. 69 und Heft 2, op. 91
Herausgegeben von Irmgard Knechtges-Obrecht
Mainz: Schott Music, 1991, RSA 1036

Serie VI: Lieder und Gesänge für Solostimmen

Band 2: *Zwölf Gedichte von Justinus Kerner. Eine Liederreihe* op. 35, hg. von Tirza Cremer und Amin Koch; *Sechs Gedichte aus dem Liederbuch eines Malers von Reinick* op. 36, hg. von Armin Koch; *Liederkreis von Joseph Freiherrn von Eichendorff* op. 39 Ausgabe 1842, Neue Ausgabe 1850, hg. von David Ferris und Armin Koch; *Fünf Lieder* op. 40: *Märzveilchen, Muttertraum, der Soldat, der Spielmann aus dem Dänischen von H. C. Andersen und verrathene Liebe aus dem Neugriechischen, übersetzt von A. v. Chamisso*, hg. von Tirza Cremer, Yvonne Wasserloos und Armin Koch, Mainz: Schott Music, 2017, RSA 1039

Band 6: *Lieder und Gesänge aus Goethe's „Wilhelm Meister“* op. 98a, 7 Lieder op. 104, 6 Gesänge op. 107, 4 Husarenlieder op. 117, 3 Gedichte op. 119, 5 heitere Gesänge op. 125, Lieder u. Gesänge op. 127, *Gedichte der Königin Maria Stuart* op. 135, 4 Gesänge op. 142, WoO 6, Anh. M 11; Deklamationen: *Schön Hedwig* op. 106, 2 Balladen op. 122
Herausgegeben von Kazuko Ozawa und Matthias Wendt
Mainz: Schott Music, 2009, RSA 1043

Serie VII: Klavierauszüge, Bearbeitungen, Studien und Skizzen

1. Werkgruppe: Klavierauszüge eigener Werke

Band 2: Ouvertüren

Ouverture zur Braut von Messina von Fr. v. Schiller op. 100, *Fest-Ouverture mit Gesang über das Rheinweinlied* op. 123, *Ouverture zu Shakespeare's Julius Cäsar* op. 128, *Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea* op. 136. Klavierauszüge zu zwei und vier Händen
Herausgegeben von Armin Koch
Mainz: Schott Music, 2014, RSA 1048

3. Werkgruppe: Studien und Skizzen

Band 1: *Studien- und Skizzebuch I und II*

Herausgegeben von Matthias Wendt
Mainz: Schott Music, 2010, RSA 1057

Band 2: *Studien- und Skizzebuch III*

Herausgegeben von Matthias Wendt unter Mitarbeit von Kazuko Ozawa
Mainz: Schott Music, 2016, RSA 1058

Band 3,2: *Brautbuch*, Anhang R 11

Herausgegeben von Bernhard R. Appel, Bonn, unter Mitarbeit von Susanna Kosmale, Zwickau
Mainz: Schott Music, 2011, RSA 1069

Band 4: *Dresdner Skizzenheft, Taschennotizbuch*

Herausgegeben von Bernhard R. Appel, Reinhold Dusella, Kazuko Ozawa-Müller und Matthias Wendt
Mainz: Schott Music, 1998, RSA 1060

Band 5: Studien zur Kontrapunktlehre

Herausgegeben von Hellmuth Federhofer und Gerd Nauhaus
Mainz: Schott Music, 2003, RSA 1061

Serie VIII: Supplemente

Band 1: Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten.

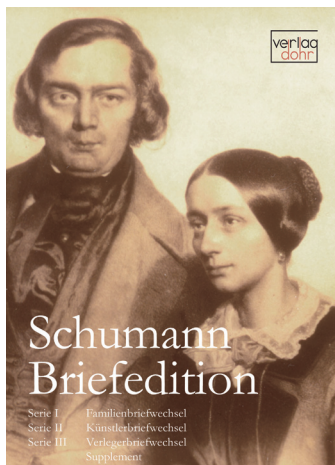
Unter Mitarbeit von Gerd Nauhaus und mit Unterstützung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau
Herausgegeben von Ernst Burger
Mainz: Schott Music, 1998, RSA 1062

Band 2: Literarische Vorlagen der ein- und mehrstimmigen Lieder, Gesänge und Deklamationen

Herausgegeben von Helmut Schanze unter Mitarbeit von Krischan Schulte
Mainz: Schott Music, 2002, RSA 1063

Band 6: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis

Herausgegeben von Margit L. McCorkle
Mainz: Schott Music, 2003, RSA 1065



SCHUMANN BRIEFEDITION EDITION OF SCHUMANN LETTERS

Herausgegeben vom Robert-Schumann-Haus Zwickau und dem Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden in Verbindung mit der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf.

Zur ersten wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Briefe von Clara und Robert Schumann, die im Verlag Dohr erscheint, vgl. www.dohr.de.

Zum Editionsplan, der auch die bereits erschienenen Bände genau verzeichnet bzw. auch aktuell die nächsten Neuerscheinungen ankündigt: www.schumann-briefe.de/editionsplan.html

For the Schumann-Briefedition, the first complete academic edition of Clara and Robert Schumann's letters, edited by the Robert-Schumann House in Zwickau and the Institute for Musicology at the Dresden Academy of Music Carl Maria von Weber in cooperation with the Düsseldorf Robert-Schumann-Research-Institute, published by Dohr, cf. www.dohr.de.

For an editorial schedule listing the volumes already published with full details and providing updates on forthcoming new publications, www.schumann-briefe.de/editionsplan.html

Im Berichtszeitraum ist erschienen / In the reporting time appeared:

Serie I. Familienbriefwechsel

Bd. 9: Briefwechsel von Clara und Eugenie Schumann

Bd. II: 1889 bis 1896

Hg. von Christina Siegfried, 652 Seiten, gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2017

ISBN 978-3-86846-011-7

2017/2018



4.3.2017, Heidelberg: „Das Lied“ – International Song Competition 2017

Samuel Hasselhorn, Gewinner des Wettbewerbs/
winner of the International Song Competition
2017, Foto/photo: www.samuelhasselhorn.com

Am Samstag, 4. März 2017, 20 Uhr, ging in Heidelberg nach aufregenden Vor-, Halbfinal- und Finalrunden – alle auch über livestream zugänglich – mit der Verkündung der Jury-Entscheidung

und des Publikumspreises der Wettbewerb „Das Lied“ zu Ende. Der Wettbewerb, bei dem auch viele schöne Schumann-Interpretationen zu hören waren, zeichnete sich durch eine ebenso tolle wie renommierte Jury, ein Super-Publikum und natürlich beeindruckende Künstler aus. Der Publikumspreis, von einem anonymen Spender mit € 5000 dotiert, ging an den Bariton Jóhann Kristinsson, der gleichzeitig Dritter des Wettbewerbs wurde. Wettbewerbszweite wurde die amerikanische Mezzosopranistin Clara Osowski, zum Sieger kürte die Jury den Bariton Samuel Hasselhorn.

Der Förderpreis des Wettbewerbs ging an André Baleiro, den Sieger des *Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs* 2016, und an Modestas Sedlevicius, beides Baritone. Victoria Guerrero & Anna Anstett wurden mit dem Preis für die beste Liedbegleitung ausgezeichnet. Angesichts der Tatsache, dass mit dem Wiener Staatsopernchef Dominique Meyer und John Gilhooly, Chef der Wigmore Hall, auch die Intendanten zweier sehr bedeutender Musiktempel in der Jury vertreten waren, bin ich sicher, dass sich die Preisträger auch über tolle künftige Auftrittsmöglichkeiten freuen dürfen. Vgl. <http://www.das-lied.com/wettbewerb/preistraeger-2017/>

* ausgewählt/selected von/by I. Bodsch

On the evening of Saturday, 4.3.2017, at 2000 hrs, a marvelous competition that included many beautiful Schumann interpretations, with a fantastic and renowned jury, a super audience and, of course, very impressive artists, came to end with the announcement of the jury's decision and the audience prize. The audience prize, endowed with € 5,000 by an anonymous donor, went to the baritone Jóhann Kristinsson who came also third in the competition. The American mezzo-soprano Clara Osowski came second in the competition, and the baritone Samuel Hasselhorn was chosen by the jury as the winner.

The sponsorship prize of the competition went to André Baleiro, the winner of the *International Robert Schumann Competition* in 2016, and to Modestas Sedlevicius, both baritones.

Victoria Guerrero and Anna Anstett were awarded the prize for the best song accompaniment. In view of the fact that with Dominique Meyer, Head of the Vienna State Opera, and John Gilhooly, Head of Wigmore Hall, the directors of two very significant temples of music were represented in the jury, I am sure the prize winners can also look forward to fantastic opportunities to perform in the future.

Cf. <http://www.das-lied.com/wettbewerb/preistraeger-2017/>

4.3.2017, Düsseldorf: Schumann Competition

Am Abend des 4.3.2017 wurden die Preisträger der erstmals von der Robert-Schumann-Hochschule für Musik in Düsseldorf durchgeführten *Schumann-Competition für Pianisten unter 20 Jahren* bekanntgegeben, wobei die Gewinner in den jeweiligen Altersgruppen A (bis 13 Jahre), B (bis 17 Jahre) und C (bis 20 Jahre) ermittelt wurden.

- Siegerin der Altersgruppe A: Eva Gevorgyan (geboren 2004)
- Sieger der Altersgruppe B: Shuan Hern Lee (geboren 2002)
- Siegerin der Altersgruppe C: Jae Yoon Lee (geboren 1997)

On the evening of 04.03.2017, the prize winners of the Schumann Competition for pianists under the age of twenty were announced; this was held for the first time by the Robert Schumann Conservatoire in Düsseldorf, with the winners being determined in the different age groups, that is, A (up to the age of 13), B (up to the age of 17), and C (up to the age of 20).

- winner of age group A: Eva Gevorgyan (born in 2004)
- winner of age group B: Shuan Hern Lee (born in 2002)
- winner of age group C: Jae Yoon Lee (born in 1997)



Zunyi, China: Zunyi Normal University School for Music and Dance, vor Wettbewerbsbeginn. In der Mitte unser *Schumann-Forum*-Mitglied Prof. Sabine Ritterbusch, Mitglied der Jury



Mein Jurorenausweis

April/Mai 2017. Zunyi „Schumann-Inspiration“

2017 wurde von der IMart in Frankfurt und der Zunyi Normal University School for Music and Dance ein neuer Musikwettbewerb für Klavier und Gesang ins Leben gerufen, konzipiert – in Kooperation mit der Projektleitung des Schumann-Netzwerks – als ein internationales Austausch-Projekt zwischen Deutschland und China mit Wettbewerbs-Charakter, der sowohl herausragende musikalische Talente entdecken als auch in einer Zeit, in der die multikulturelle Identität immer wichtiger wird, die interkulturelle Kommunikation und den Erfahrungsaustausch zwischen den Teilnehmern der verschiedenen Länder fördern soll.

Von Ende April bis Anfang Mai 2017 wurden in Zunyi am Musikdepartment der Universität Zunyi in China (Zunyi Normal University School for Music and Dance, Zunyi, China) – inkl. Schumann-Vortrag am 1. Mai und Workshops – die Auswahlrunden für die chinesischen Teilnehmer durchgeführt, das Finale fand am 10. August 2017 in Frankfurt/Main statt.



Schumann Inspiration at the Zunyi Normal University School for Music and Dance, awarding ceremony. Before me – as you can see on the photo – some of the young musical talents.

In 2017, IMart in Frankfurt and the Zunyi Normal University School for Music and Dance initiated under the name „Schumann-Inspiration“ a new music competition for piano and singing, designed – in co-operation with the project management of the Schumann Network – as an international exchange project between Germany and China with competitive features, which is both to discover outstanding musical talents and, at a time in which multicultural identities become increasingly

important, to promote intercultural communication and the exchange of experience between participants of different countries. Beginning at the end of April 2017, the selection rounds for the Chinese participants took place at the Music Department of the University of Zunyi, China, whilst the finale took place in Frankfurt am Main on 10th August 2017.



Schumann Inspiration at the Zunyi Normal University School for Music and Dance, shown in photo: the jury members, hosts and organisers.

20.5.2017

Bonn, Schumannhaus

Schumann-Forum-Gesprächskonzert/ Schumann Forum talk and concert. Unser neues *Schumann-Forum*-Mitglied Florian Glemser im Gespräch mit Dr. Bernhard Hartmann über Schumann und seine Debut-CD, vgl. vorne S. 29ff./Our new *Schumann Forum* member Florian Glemser in conversation with Bernhard Hartmann about Robert Schumann and his debut CD, cf. above, pp. 50-69.

Florian Glemser, der seine mit großer Aufmerksamkeit und sehr viel Beifall bedachte Debut-CD Schumann gewidmet hat, im Gespräch mit Dr. Bernhard Hartmann, Musikwissenschaftler und Feuilleton-Redakteur des General-Anzeiger Bonn, seit 2011 auch Mitglied der Jury des Preises der Deutschen Schallplattenkritik.



Eine Veranstaltung des

SCHUMANN Forum

neitzwerk

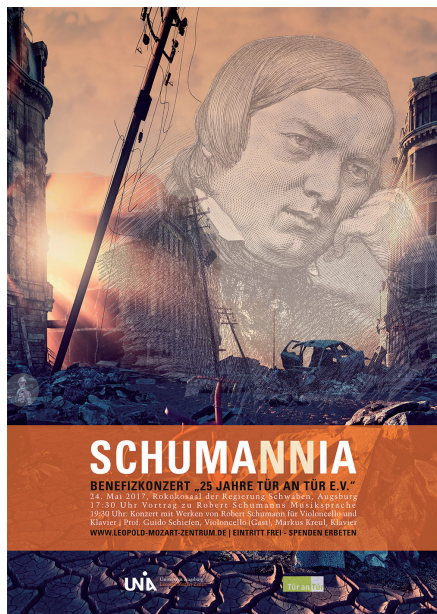
WWW.SCHUMANN-PORTAL.DE

in Kooperation mit dem StadtMuseum Bonn und dem Verein Schumannhaus Bonn e.V.

Mit freundlicher Unterstützung durch:

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

KULTUR. CULTURE. CULTURE. BONN.



SCHUMANNIA

BENEFIZKONZERT „25 JAHRE TÜR AN TÜR E.V.“

24. Mai 2017, Rokokosaal der Regierung von Schwaben, Augsburg
17.30 Uhr: Vortrag zu Robert Schumanns Musiksprache
19.30 Uhr: Konzert mit Werken von Robert Schumann für Violoncello und Klavier
Eintritt frei, Spenden erbeten
WWW.LEOPOLD-MOZART-ZENTRUM.DE | EINTRITT FREI - SPENDEN ERBETEN

UVA

24.5.2017, Augsburg, Rokokosaal der Regierung von Schwaben

Benefizkonzert „25 Jahre Tür an Tür e.V.“ mit Werken von Robert Schumann, präsentiert in Augsburg von unseren neuen *Schumann-Forum*-Mitgliedern Markus Kreul und Guido Schiefen. Zum mit ihnen am 23.11.2017 in Bonn geführten *Schumann-Forum-Gespräch* siehe oben, Seite 71ff./Charity concert with works by Robert Schumann for cello and piano, performed by our new *Schumann Forum* members Guido Schiefen and Markus Kreul. About their *Schumann Forum* Talk, held on 23.11.2017 in Bonn, cf. above, pp. 91-109.



1.-11.6.2017, Zwickau: Schumannfest Zwickau

Das Motto des bis zum 11. Juni präsentierten Schumannfests „Nord oder Süd“ bezog sich auf zwei musikalisch bedeutende Jubilare der Schumann-Zeit, den Italiener Gioachino Rossini (225. Geburtstag) und den Dänen Niels Wilhelm Gade (200. Geburtstag).“ Vgl. weiter unten „Zwickau – Rückblick 2017 und Ausblick 2018“ von Thomas Synofzik, S. 322-325).

The theme “North or South” of the Schumann Festival 2017 referred to two musically important anniversaries of the Schumann time, namely that of the Italian Gioachino Rossini (225th anniversary of his birth) and of the Dane Niels Wilhelm Gade (200th anniversary of his birth). Cf. below the annual report by Thomas Synofzik – review 2017 and outlook 2018, pp. 326-329.

2.6.2017, Frankfurt

Verleihung des Schumannpreises der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main e. V. an Tobias Henn in der Alten Oper

Am 2. Juni 2017 überreichte der Vorsitzende der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main e.V., Herr Prof. Dr. Hans-Jürgen Hellwig, zum dritten Mal den im Zweijahres-Turnus verliehenen Schumann-Preis der RSG Frankfurt für besondere musikerzieherische Leistungen. Preisträger 2017 ist Tobias Henn, Leiter des Programms „PEGASUS – Musik erleben!“ der Alten Oper Frankfurt.

„Die Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main würdigt damit die herausragenden Verdienste von Tobias Henn um die Vermittlung von Musik an Kinder und Jugendliche. Im Rahmen des von ihm entworfenen Projektes „Pegasus – Musik erleben“ organisiert er seit fünf



Preisträger Tobias Henn und Prof. Dr. Hans-Jürgen Hellwig/prize winner Tobias Henn and Professor Hans-Jürgen Hellwig, Foto: <http://www.robert-schumann-gesellschaft-frankfurt.de>

Jahren unter dem Dach der Alten Oper ein Kinder- und Jugendmusikprogramm, dessen Veranstaltungen in Inhalt und Moderation nach Altersgruppen (vom Babyalter bis 18 Jahre) differenziert sind. Die Konzerte wenden sich an Kinder und Schulklassen ebenso wie an Familien mit Kindern. Dieser differenzierte Ansatz ist der Grund für den außerordentlichen Erfolg dieser Konzerte, die jedes Jahr über 30.000 Besucher aufweisen“ (vgl. <http://www.robert-schumann-gesellschaft-frankfurt.de>). Die Verleihung des mit 10.000,00 Euro dotierten Preises durch Prof. Hellwig erfolgte im Mozart Saal der Alten Oper Frankfurt im Rahmen des Familienkonzertes „Die Verblecherbande – oder der meist knallende Bankraub aller Zeiten“ mit den österreichischen Musikern des Sonus Brass Ensembles.

On 2nd June 2017, the Chairman of the Robert Schumann Society in Frankfurt am Main, Professor Hans-Jürgen Hellwig, presented the Schumann Prize, awarded for special performances in the field of musical education every two years, for the third time. The prize winner 2017 was Tobias Henn, head of programme “PEGASUS – Musik erleben [PEGASUS – experiencing music]!” of the Old Opera in Frankfurt.

“[With this, the Robert Schumann Society in Frankfurt am Main appreciates the outstanding achievements of Tobias Henn in conveying

music to children and young people. Within project “Pegasus – experiencing music!”, designed by him, he has been organising for five years a music programme for children and young people under the umbrella of the Old Opera, whose events are differentiated by content and presentation in accordance with different age groups (from baby age to 18 years). The concerts are addressed to children and school classes and also to families with children. This differentiated approach is the reason for the exceptional success of these concerts which are attended by more than 30,000 visitors each year].” (Cf. <http://www.robert-schumann-gesellschaft-frankfurt.de>).

The presentation of the prize by Professor Hans-Jürgen Hellwig took place in the Mozart Hall of the Old Opera in Frankfurt within the framework of family concert “The brass gang [pun associated with criminal gang] – or the most banging bank robbery of all times” with the Austrian musicians of the Sonus Brass Ensemble.

6.-18.6. 2017, Bonn

20. Bonner Schumannfest/ 20th Schumann-Festival Bonn



8.6.2016, Bonn, Schumannhaus: Filippo Gorini, Gewinner der Beethoven Competition Bonn 2015 spielte für die erkrankte Sophie Pacini das Geburtskonzert für Robert Schumann/the first prize-winner of the Beethoven Competition Bonn 2015, Filippo Gorini, was – instead of Sophie Pacini – playing the birthday concerto for Robert Schumann. Vgl./ cf. www.bonner-schumannfest.de

AUF EINEN BLICK

DIENSTAG **ERÖFFNUNGSKONZERT**
6. JUNI **DEUTSCH-FRANZÖSISCHER**
20:00 UHR **LIEDERABEND**
MARIE-LAURE GARNIER (Sopran)
SAMANTHA GAUL (Sopran)
THEODORE BROWN (Tenor)
JEAN-CHRISTOPHE LANIÈCE (Bariton)
REBEKA STOJKOSKA (Klavier)
FLORE MERLIN (Klavier)
 Idee und Konzept:
ANNE LE BOZEC (Klavier) und
PAULIINA TUKIAINEN (Klavier)

Werke von Ravel, Debussy,
 Poulenc, Berlioz, Messiaen,
 Schumann, Wolf, Webern,
 Killmayer, Brahms und:
 Schuberts „Ode an die Freude“
SCHUMANNHAUS BONN,
SEBASTIANSTRASSE 182

MITTWOCH **DUO-ABEND**
7. JUNI **LAURA MOINIAN** (Cello)
20:00 UHR **JAMIE BERGIN** (Klavier)
 Schumann: Fantasiestücke
 Debussy: Cello-Sonate
 Schumann: Adagio & Allegro
 Dvorak: Waldesruhe
 Davidoff: Am Springbrunnen
 Mendelssohn: Cello-Sonate Nr. 2
SCHUMANNHAUS BONN,
SEBASTIANSTRASSE 182

DONNERSTAG **KLAVIERABEND**
8. JUNI **ZUM GEBURTSTAG VON**
20:00 UHR **ROBERT SCHUMANN**
SOPHIE PACINI
 Chopin: Nocturne op. 27/2
 Scherzo Nr. 2 op.31
 Schumann: Fantasiestücke op. 12
 Liszt: Consolations 1, 2 u. 3
 Réminiscences de
 Don Juan
SCHUMANNHAUS BONN,
SEBASTIANSTRASSE 182

20. Bonner Schumannfest/20th Schumann Festival Bonn
6.-18. 6.2017, Auszug aus dem Programmheft, S. 4/
extract from the program booklet, p. 4

WWW.SAECHSISCHES-VOCALENSEMBLE.DE

8. Robert-Schumann-Ehrung vom 5. bis 11. Juni 2017

„Die Künstlerfreundschaft zwischen Robert Schumann und
Felix Mendelssohn Bartholdy“

INFORMATIONEN ZUM KARTENVORVERKAUF
WWW.ROBERT-SCHUMANN-FEST.DE

Sächsisches Vocalensemble

5. Juni, 16.00 Uhr

Felix Mendelssohn Bartholdy – „Elias“

Festkonzert des Sächsischen Vocalensembles unter Leitung von Matthias Jung
Kreuzkirche Dresden

8. Juni, 19.30 Uhr

„Kommentare in Wort und Musik“

Gesprächskonzert im Piano-Salon des Coselpalais Dresden
mit Prof. Dr. Florian Uhlig, Dr. Armin Koch und Matthias Jung
Emanuel Roch, Svyatoslav Korolev (Klavier)

10. Juni, 17.00 Uhr

Clara und Robert Schumann-Gedenkweg

Enthüllung des 7. Medaillons
Waldgasthof Hirschbachmühle, Glashütte OT Hirschbach

11. Juni, 15.00 Uhr

Kammermusik auf Schloss Maxen

Florian Mayer, Beate Hofmann und Kerstin Loeper
spielen Schumann und Mendelssohn Bartholdy

gefördert durch die
Landeshauptstadt
Dresden



BAUHAUS
Hoch- und Tiefbau



DRESDNER
MUSIKFESTSPIELE



Leitung in Wort
und Musik: Matthias Jung



PIANO
SALON



SCHLOSS
MAXEN

5.-11.6.2017, Dresden

Robert-Schumann-Ehrung/Tribute to Robert Schumann

Vgl. Bericht von Anita Brückner, siehe weiter unten S. 330-335/
cf. report by Anita Brückner, see below, pp. 336-340.

Peter Härtling (+ 10.7.2017)

Am 10. Juli 2017, ist Peter Härtling, Autor von *Schumanns Schatten* und Ehrenmitglied der Robert-Schumann-Gesellschaften Düsseldorf und Frankfurt gestorben. Seine auf Schumann bezogene Dankesrede, die er 2015 aus Anlass der Ehrenmitgliedschaft in Frankfurt gehalten hat, durften wir in unserem Schumann-Journal 2016 abdrucken, vgl. *Schumann-Journal* 5/2016, S. 10ff. Vgl. auch Bernhard R. Appels Nachruf auf Peter Härtling in dieser Ausgabe, vorne, S. 13ff.

On 10th July 2017, Peter Härtling, the author of *Schumanns Schatten* [Schumann's Shadow] and honorary member of the Robert Schumann Societies in Düsseldorf and Frankfurt, has died. We were allowed to print his acceptance speech with reference to Schumann, which he gave on the occasion of his honorary membership 2015 in Frankfurt, in our Schumann Journal 2016, including in an English translation, cf. *Schumann Journal* 5/2016, pp. 16-21. Cf. also in this issue the obituary by Bernhard R. Appel on the death of Peter Härtling, above, pp. 21-28.



31.7.2017, Salzburg, Haus für Mozart:

Ein Fest für das Lied
bei den *Salzburger
Festspielen* 2017

A celebration of the
„Lied“ at the *Salz-
burg Festival* in 2017

Photo: © Marco Borelli,
Salzburger Festspiele

Christian Gerhahers und Gerold Hubers Schumann-Liederabend/ A Schumann song recital with Christian Gerhaher and Gerold Huber

Für Christian Wildhagen (NZZ) legen die Auftritte von Bernard Haitink mit den Wiener Philharmonikern (Mahlers 9. Sinfonie) und Christian Gerhaher/Gerold Hubers Schumann-Liederabend Zeugnis ab, „was «Festspiele» sein können.“ Zum Liederabend schreibt Wildhagen u.a.: „Doch die Sensibilität für den Klang jedes Worts, ja einzelner Silben und Vokale wird hier – im symbiotischen Zusammenwirken mit Huber – stets überlagert durch die ungemein treffende Charakterisierung des Liedes im Ganzen, mehr noch: seiner dramaturgischen Funktion innerhalb der jeweiligen Liedersammlung. Besonders stimmig gelingt dies im

Heine-Liederkreis op. 24, den Huber und Gerhaher in einer sinnfälligen Ligatur unmittelbar an die Romanzen und Balladen op. 49 anbinden. Aus poetisch vereinzelt Momenten werden auf diese Weise grosse Poeme, aus dem munteren Lieder-Spiel wird ein musikalisches Fest.“

For Christian Wildhagen (NZZ), the performances of Bernard Haitink with the Vienna Philharmonic Orchestra (Mahler's Symphony No. 9) and Christian Gerhaher's/Gerold Huber's Schumann song recital bore witness to "[what "festivals" should be like]". On the song recital, Wildhagen wrote, inter alia: "[Yet here, the sensitivity for the sound of each word, even individual syllables and vowels – in symbiotic cooperation with Huber – is always overlaid by the tremendously fitting characterisation of the song as a whole, even more: of its dramaturgical function within the respective collection of songs. This coherence was particularly noticeable in the Heine Song Cycle, Op. 24, which Huber and Gerhaher linked directly to the Romances and Ballads, Op. 49, with an obvious tie. In this way, poetically isolated moments turned into great poems, and the lively song play became a musical celebration]." Vgl./cf. <https://www.nzz.ch/feuilleton/salzbuerger-festspiele-2017-auch-gelassenheit-muss-man-koennen-ld.1308755> (2.8.2017)

August 2017, Frankfurt: Finalrunden der *Schumann Inspiration* 2017

Am 10.8.2017 ging in Frankfurt die im Frühjahr in Zunyi/China als Wettbewerb mit Vorträgen, Veranstaltungen und Workshops ausgetragene Schumann Inspiration 2017 in die Finalrunden. Austragungsort war das 1878 gegründete Dr. Hoch'sche Konservatorium, an dem Clara Schumann – als erste Frau in Deutschland überhaupt – offiziell als Dozentin an ein musikalisches Ausbildungsinstitut berufen wurde. Die berühmte Pianistin hatte das Privileg des ausschließlichen Unterrichts zu Hause bei ihr in der Myliusstrasse, wo sie bis 1892 besonders begabte Schülerinnen und Schüler unterrichtete, die nur wegen ihr ans Konservatorium gekommen waren.

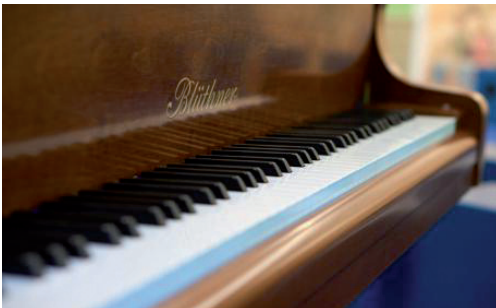
On 10.08.2017, Schumann Inspiration 2017, held as a competition with talks, events and workshops in spring in Zunyi/China, went to the final rounds in Frankfurt! The venue was Dr Hoch's Conservatoire, founded in 1878, where Clara Schumann – as the first woman ever in Germany – to be officially appointed as a professor by a musical training institute. The famous pianiste had the privilege of giving classes at her home on Mylius Street exclusively, where she taught particularly talented students, who had enrolled with the Conservatoire only because of her anyway, until 1892.

August/September 2017, Bonn & Zwickau, StadtMuseum Bonn & Robert-Schumann-Haus

Vortrag und Buchvorstellung von Paul Blackman/Talk and book presentation by Paul Blackman: *Christian Reimers – A Spirited Performer. The life of a cellist, artist and spiritualist*

Der australische Musiker und langjährige Personalleiter des Adelaide Symphony Orchestra, Paul Blackman, hat das aufregende Leben des Cellisten, Karikaturistin und Spiritisten Christian Reimers, der bis nach Australien gekommen ist und später auf hoher See gestorben ist, erforscht, aufgeschrieben und veröffentlicht. Das Buch ist in Europa für 20 € an den Museumskassen des StadtMuseum Bonn und des Robert-Schumann-Hauses Zwickau erhältlich und kann schriftlich im Büro des StadtMuseum Bonn bestellt werden. Vgl. auch Paul Blackmans Einführung zu seinem Buch in *Schumann-Journal* 6/2017, S. 107ff.

The Australian musician and long-standing Head of Personnel of Adelaide Symphony Orchestra, Paul Blackman, has investigated, written down and published the exciting life of the cellist, caricaturist and spiritualist Christian Reimers who had travelled up to Australia and died later on the high seas. The book is available in Europe for € 20 at the museum box offices of StadtMuseum Bonn [Town Museum of Bonn] and the Robert Schumann House in Zwickau and can be ordered in writing from the office of StadtMuseum Bonn. Cf. also Paul Blackman's essay about his journey of researching the life of Christian Reimers in: *Schumann Journal* 6/2017, pp. 100-105.



**9.-17.9.2017, Leipzig:
Schumann-Festwoche
Motto/themed:
Herrlich LIEDerlich**

Der große Blüthner-Flügel
im Leipziger Schumann-
haus/The Grand Blüthner
Piano at the Schumann
House Leipzig

Am 9. September 2017 begann im Schumannhaus Leipzig die Schumann-Festwoche 2017. Im Eröffnungskonzert (mit Sektempfang) spielte der italienische Pianist Cédric Pescia ein reines Schumann-Programm.



At the opening concert (9th September 2017, with champagne reception), the Italian pianist Cédric Pescia gave a recital with works only composed by Robert Schumann: Robert Schumann: *Gesänge der Frühe* op. 133; Robert Schumann / Clara Schumann: Lieder von Robert Schumann in Bearbeitung für Klavier von Clara Schumann; Robert Schumann: *Fantasie* op. 17. Vgl./cf. <http://www.schumann-verein.de/schumann-festwoche.html>

Vgl. weiter unten auch den Jahresrückblick 2017 für das Schumannhaus Leipzig von Gregor Nowak, S. 341f.; cf. also the annual review of 2017 for the Schumann House Leipzig by Gregor Nowak, see below pp. 343-344.



12.9.2017, Residenz-Verlag

Nikolaus Harnoncourt (+ 2016) gehörte zu den Gründungsmitgliedern des *Schumann-Forums*. Jetzt hat seine Frau Alice Harnoncourt ein wunderbares Buch mit seinen nachgelassenen Schriften zur Entstehung des 1957 von ihm gegründeten Concentus Musicus herausgegeben./Nikolaus Harnoncourt was one of the founding members of the *Schumann Forum*. His wife Alice Harnoncourt has now published a wonderful book with his unpublished writings on the formation of Concentus Musicus, founded in 1953.

Nikolaus Harnoncourt: *Wir sind eine Entdeckungsgemeinschaft. Aufzeichnungen zur Entstehung des Concentus Musicus*. Hg. von Alice Harnoncourt, Residenz Verlag, 2017.



20.9.2017, Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut der Stadt Düsseldorf
 Stiftung von 27 Briefen Clara Schumanns an Sara Seligmann an die
 Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf

Donation to the Robert Schumann Society in Düsseldorf of 27 letters
 by Clara Schumann to Sara Seligmann

Im Rahmen einer musikalischen Festveranstaltung am 20.9.2017 im Heinrich-Heine-Institut, dem künftigen Träger des geplanten Schumann-Museums im gegenüberliegenden Düsseldorfer Schumannhaus, wurde die Übergabe von 27 bisher in Privatbesitz aufbewahrter Briefe von Clara Schumann an Sara Seligmann durch Henni und Lutz Schultze-Rhonhof (Heidelberg) an die Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf gebührend gefeiert und gewürdigt. Das Stifterehepaar wird auf dem Foto von Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht, Stv. Vorsitzende des RSG Düsseldorf, und dem Kulturdezernenten der Stadt Düsseldorf, Hans-Georg Lohe, eingerahmt. Rechts spricht gerade die Direktorin des Heinrich-Heine-Instituts, Dr. Sabine Brenner-Wilczek. Links auf dem Foto zu sehen ist Dr. Albert Michael Tilmann, der neue Vorsitzende der RSG Düsseldorf.

As part of a musical celebration on 20.09.2017 at the Heinrich Heine Institute, the future home of the Schumann Museum, planned at the Schumann House in Düsseldorf just opposite, the handing over to the Robert Schumann Society in Düsseldorf of 27 letters by Clara Schumann to Sara Seligmann, privately held until now, by Henni and

Lutz Schultze-Rhonhof (Heidelberg), was duly celebrated and appreciated. The donating couple is framed on the photograph showing Dr Irmgard Knechtes-Obrecht, Deputy Chairwoman of the Robert Schumann Society in Düsseldorf, and Hans-Georg Lohe, the Head of Cultural Affairs of the city of Düsseldorf. On the right, the Director of the Heinrich Heine Institute, Dr Sabine Brenner-Wilczek, is giving a talk. Dr Albert Michael Tilmann, the new Chairman of the Robert Schumann Society in Düsseldorf, is seen on the left of the photograph.



© Berner Symphonieorchester (BSO), Foto/
photo: Neda Navae

21.10.2017, Bern

Kit Armstrong, der 25-jährige Ausnahmepianist aus Kalifornien, widmete sich in Bern Clara Schumanns Klavierkonzert: “Schon zu Beginn des rund 25-minütigen Stücks, im Allegro maestoso, verzichtet der gebürtige Amerikaner auf Effekthascherei. Sein Spiel

ist unaufdringlich, frei von Pathos und von sublimer Emotionalität. Armstrong versteht es meisterhaft, die Dynamik des frühromantischen Werks [von Clara Wieck als 15jährige komponiert und auch selbst ur-aufgeführt] auszuloten. Das zeigt sich auch im Mittelteil, einer Romanze im Andante non troppo, con grazia. In der Duettsequenz mit Cello in diesem Satz wirken die Musiker trotz einwandfreier Interaktion etwas isoliert. Im Finale, einem Allegro non troppo und Allegro molto, ist das Zusammenspiel fließend. Kit Armstrong gelingt mit dem Berner Symphonieorchester (BSO) unter Mario Venzago eine unprätentiöse Darbietung von Clara Schumanns Klavierkonzert und berührt nachhaltig.” Vgl. <https://www.bernerzeitung.ch/region/bern/klarheit-bei-schumann-intensitaet-bei-liszt/story/17882442>

Kit Armstrong, the 25-year-old exceptional pianist from California, dedicates himself in Bern to Clara Schumann’s piano concerto: “[Right from the beginning of the about 25-minute long piece, the Allegro maestoso, the US-born pianist did without any showmanship. His playing was unobtrusive, free of pathos, and of sublime emotionality. Armstrong was a master at sounding out the dynamics of the early romantic work [composed by Clara Wieck at the age of 15 and also premiered by herself]. This also showed in the middle part, a romance

to be played Andante non troppo, con grazia. In the duet sequence with cello in this movement, the musicians appeared slightly isolated, in spite of their flawless interaction. In the finale, Allegro non troppo and Allegro molto, the interplay was fluent. Kit Armstrong with the Bern Symphony Orchestra (BSO) under Mario Venzago presented an unpretentious interpretation of Clara Schumann's piano concerto with a lasting effect].” Cf. <https://www.bernerzeitung.ch/region/bern/klarheit-bei-schumann-intensitaet-bei-liszt/story/17882442>



3.10.2017, Berlin Staatsoper Unter den Linden

Wiedereröffnung nach abgeschlossener Sanierung mit Robert Schumanns *Szenen aus Goethe's ‚Faust‘*

Auf dem Foto abgebildet/shown at the photo: René Pape (Pater Profundus), Gyula Orendt (Pater Seraphicus), Stephan Rügamer (Pater Ecstaticus) & Kinderchor in „Szenen aus Goethe's Faust“. Staatsoper Berlin/Berlin State Opera 2017, Foto/photo: © Hermann und Clärchen Baus). Vgl./cf. <http://www.musik-heute.de/16669/berliner-staatsoper-wiedereroeffnet-steinmeier-ein-nationales-ereignis/>

Am 3. Oktober 2017 wurde die Staatsoper Unter den Linden feierlich wiedereröffnet – mit den ”Szenen aus Goethe's ‘Faust’” von Robert Schumann. Anschließend wurde das Haus ”bis zum Dezember erneut ... (geschlossen) für letzte Bauarbeiten und Vorbereitungen auf den regulären Spielbetrieb.”

On 3rd October 2017, the Berlin State Opera at Unter den Linden has been reopened with ”Scenes from Goethe's ‘Faust’” by Robert Schumann. Subsequently, the house was “[closed again ... for final construction work and preparations for normal opera life].”

Vgl./cf. <https://www.tagesspiegel.de/berlin/staatsoper-wieder-unverhuellt-preussisch-pink/20068094.html>



Sonntag, 05. November 2017, 11.00 Uhr

Heinrich-Heine-Institut, Bilker Str. 12-14, Lesesaal

AUS SCHUMANNNS LIEDERJAHR 1840

PRÄSENTATION EINES NEUEN BANDES
DER SCHUMANN-GESAMTAUSGABE

Dr. Armin Koch, Tirza Cremer et al. (Vortrag)
André Baleiro (Bariton), David Santos (Klavier)

Die Matinée vereint drei Werke Schumanns mit äußerst reizvollen, teils selten gehörten Liedern aus seinem sog. Liederjahr 1840, dessen Lieder teilweise in Gruppen entstanden, wie in diesem Fall meist nach einzelnen Dichtern: »12 Gedichte von Justinus Kerner« op. 35, »Sechs Gedichte aus dem Liederbuch eines Malers von Reinick« op. 36 sowie die »Fünf Lieder« op. 40 nach Gedichten Adelbert von Chamisso, die dieser nach Vorlagen von Hans Christian Andersen ins Deutsche übersetzt hatte.

Diese Lieder wurden jüngst in einem neuen Band der Robert-Schumann-Gesamtausgabe neu veröffentlicht. Die Edition brachte eine Reihe von Neuerkenntnissen vor allem zur Entstehung, Drucklegung und Rezeption. Tirza Cremer, M. A., und Dr. Armin Koch, zwei der Herausgeber, werden von ihrer detektivischen Arbeit berichten und einen Teil der Erkenntnisse vorstellen.

Die Preisträger des Internationalen Schumann-Wettbewerbs Zwickau 2016 André Baleiro und David Santos interpretieren die Lieder nach dem neu edierten Notentext.

Eintritt: 12,- € / erm. 10,- €



Zu allen Veranstaltungen der *Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf* e. V. und ihre Kooperation mit dem *Heinrich-Heine-Institut der Stadt Düsseldorf* im Jahr 2017 vgl. Irmgard Knechtges-Obrecht, in: *Correspondenz* Nr. 40/2018, S. 153ff. About all the events of 2017 connected to the *Robert Schumann Society Düsseldorf* and in cooperation with the *Heinrich Heine Institute Düsseldorf* in 2017, cf. Irmgard Knechtges-Obrecht in: *Correspondenz* No. 40/2018, pp. 153-171



10.-12.11.2017, Augsburg,
Leopold-Mozart-Zentrum
(LMZ)

“Kein Komponist von Liedern hat, vor ihm und nach ihm, mit seiner Musik in solch kongenialer Verschmelzung auch dem Wort gedient.” “[No composer of songs, before him and after him, has ever, with his music, also served the word in such a congenial fusion].” (Klaus Harpprecht über/on Robert Schumann, in DIE ZEIT, 7.12.2006)

Schumann Symposium I

“Ich möchte mich todt singen wie eine Nachtigall”

[I would like to kill myself while singing like a nightingale] (Robert Schumann)

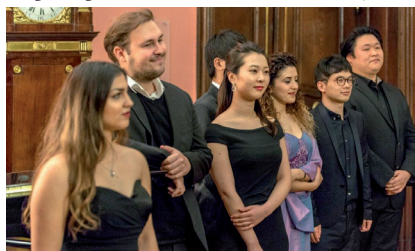
Am 12. November 2017, ca. 21.30 Uhr, ging im *Leopold-Mozart-Zentrum* (LMZ) der Universität Augsburg das erste (von geplanten drei) der Beziehung Schumanns zu bestimmten Dichtern gewidmete Symposium, konzipiert von den Hochschullehrern Markus Kreul und Prof. Dominik Wortig, zu Ende. Den Schlusspunkt des *Schumann-Symposiums I* setzte die Lesung des letzten Kapitels aus Peter Härtlings *Schumanns Schatten* – eindringlich und die Zuhörer in den Bann ziehend gelesen von Dominik Wortig, der auch die zwei vorherigen Symposiumstage mit einer Lesung aus dem Roman beschlossen hatte. Davor lagen zwei spannende und vielfältig anregende Tage mit einem Meisterkurs für Masterstudierende Gesang, geleitet von Prof. Dominik Wortig und Markus Kreul. Am Freitag stand Schumanns Eichendorff-*Liederkreis* op. 39, seine nach eigenen Worten “allerromantischsten” Vertonungen, im Mittelpunkt, am Samstag der Kerner-Zyklus (op. 35). Am Samstag-



Prof. Dominik Wortig bei der Begrüßung zum Abschlusskonzert des Meisterkurses im Speisesaal des Schaetzlerpalais/Professor Dominik Wortig at the welcome to the closing concert of the master class held in the dining hall of Schaezler Palace (Foto/photo: Pressestelle der Universität Augsburg/Press Office of the University of Augsburg)



Markus Kreul mit dem Bariton Dabo Liu/Markus Kreul with the baritone Dabo Liu (Foto/photo: Pressestelle der Universität Augsburg/Press Office of the University)



Einige der jungen Sängerinnen und Sänger beim Empfang des Applauses nach dem Abschlusskonzert/Some of the young singers receiving applause after the closing concert (Foto/photo: Pressestelle der Universität Augsburg/Press Office of the University)

Abend kamen die beiden Zyklen im bis auf den letzten Platz besetzten Speisesaal des *Schaetzlerpalais* mit einem jetzt an der Londoner *Guildhall school of music and drama* studierenden Alumnus des LMZ zur Aufführung: Am Sonntag wurden, ebenfalls im Palais, Schumanns *Liederkreis* nach Gedichten von Joseph von Eichendorff op. 39 und die *Zwölf Gedichte von Justinus Kerner* op. 35 nach dem Podiumsgespräch von Prof. Dominik Wortig, Markus Kreul und Dr. Ingrid Bodsch zum Thema "Schumann und die Dichter" unter animierter Beteiligung der Studierenden im alle freudig stimmenden Abschlusskonzert der Meisterkursteilnehmer mit Markus Kreul am Klavier präsentiert. Die zwei weiteren für das Sommersemester 2018 und das Wintersemester 2018/19 vorgesehenen Schumann Symposien II und III, alle in Kooperation mit dem Schumann-Netzwerk und der Projektleitung, werden Schumanns Tondichtungen nach Heinrich Heine und Elisabeth Kulmann bzw. Rückert und Lenau zum Inhalt haben.

On Sunday, 12.11.2017, at about 21.30 hrs, the first of three symposia dedicated to Schumann's relation to certain poets, held at the Leopold Mozart Centre (LMZ) of the University of Augsburg, came to an

end. The finale of Schumann Symposium I was a reading of the last chapter of Peter Härtling's *Schumanns Schatten* [Schumann's Shadow] – emphatically read to captivated listeners by Dominik Wortig who had also concluded the two previous symposium days with a reading from the novel. This was preceded by two exciting and diversely inspiring days of a master class led by Professor Dominik Wortig and Markus Kreul. On Friday, the focus was on Schumann's Eichendorff cycle (*Liederkreis*, Op. 39) which he called himself his “[most romantic of all]” settings, followed by the Kerner cycle (Op. 35) on Saturday. On Saturday evening, the two cycles were performed by an alumnus of the LMZ, now studying at the *Guildhall School of Music and Drama* in London, in the dining hall of *Schaezler Palace* which was filled to capacity, and on Sunday, again at the Palace, there was a presentation of the Eichendorff-song cycle and the Kerner songs, following a panel discussion (Prof. Dominik Wortig, Markus Kreul & Dr Ingrid Bodsch) on the subject of “Schumann and the Poets”, with the animated participation of the students in the closing concert of the master class participants with Markus Kreul at the piano, to the great joy of everybody. The two other Schumann symposia scheduled for the 2018 summer semester and the 2018/19 winter semester will focus on Schumann's tone poems after Heinrich Heine (*Liederkreis*, Op. 24) and Elisabeth Kulmann and then Rückert and Lenau.

20.11.2017, Ebersberg

Glückwunsch an unser *Schumann-Forum*-Mitglied Luisa Imorde/ Congratulations to our *Schumann Forum* member Luisa Imorde!

Ein vollends hingerissener Rezensent berichtet über das Schumann-Widmann-Konzert von Luisa Imorde am 20. November 2017 in Ebersberg: “Was am Spiel der Pianistin begeistert, ist ihr unverkrampfter Umgang mit Emotionalität. Sie verbindet eine ausgereifte Spieltechnik mit unbändiger Leidenschaft für Stück und Instrument zu einem Klang-erlebnis, das den Geist entzündet und das Herz entflammt.”

A completely enraptured reviewer reported about the concert of Luisa Imorde with music by Schumann in Ebersberg on 20th November 2017: “[What is so fascinating about the pianist's playing is her relaxed dealing with emotionality. She combines a mature playing technique and boundless passion for the piece and the instrument into a listening experience which ignites the spirit and inflames the heart].”

Vgl./cf. <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/ebersberg/ebersberg-wo-die-parallelen-sich-kreuzen-1.3757789>

23.11.2017, WDR Tonart – Gudio Schiefen & Markus Kreul live
 WDR 3 hört Robert Schumann/ WDR [West German Broadcasting]
 listening to Robert Schumann
 „Wer könnte uns schöner Robert Schumann vorspielen, als die offiziellen Schumann-Botschafter – Guido Schiefen (Cello) und Markus Kreul (Klavier)?!“ Livemusik mit Guido Schiefen und Markus Kreul – In diesem November wurden Cellist Guido Schiefen und Pianist Markus Kreul zu offiziellen Schumann-Botschaftern. Zur Feier des Tages spielen die Musiker bei WDR 3 live aus dem Programm ihrer aktuellen CD “Schumannia”/“Who could play Robert Schumann more beautifully than the official Schumann ambassadors – Guido Schiefen (cello) and Markus Kreul (piano)?!” Live music with Guido Schiefen and Markus Kreul – This November, the cellist Guido Schiefen and the pianist Markus Kreul became official Schumann ambassadors. To mark the occasion, the musicians play live from the programme of their current CD “Schumannia” at WDR 3. Vgl./cf. <https://www1.wdr.de/mediathek/av/video-livemusik-mit-guido-schiefen-und-markus-kreul-100.html> (abrufbar/available until 23.11.2018)

PROGRAMM

Begrüßung & Vorstellung Dr. Ingrid Bodsch
 Projektleiterin des
 Schumann-Netzwerks

Dr. Bernhard Hartmann, Musikwissenschaftler und
Feuilleton-Redakteur des General-Anzeiger Bonn,
seit 2011 auch Mitglied der Jury des Preises der
Deutschen Schallplattenkritik, im Gespräch mit
Markus Kreul und Guido Schiefen über ihre Liebe
zu Schumann und ihre erste gemeinsame CD
SCHUMANNIA, von der die beiden Künstler auch
musikalische Kostproben geben werden.

Der Eintritt ist frei.

Da das Gespräch als Videoaufzeichnung mitgeschnitten wird, wird das Einverständnis der Besucher vorausgesetzt, dass sie eventuell aufgenommen und bei der Wiedergabe der Veranstaltung im Internet unter www.schumannportal.de öffentlich gezeigt werden.

23.11.2017

Bonn, Schumannhaus

Schumann-Forum-Gesprächskonzert mit unseren zwei neuen Schumann-Forum-Mitgliedern Markus Kreul und Guido Schiefen/Schumann Forum talk and concert with our new Schumann Forum Members Markus Kreul and Guido Schiefen, vgl. oben, S. 71ff., cf. above, pp. 91-110.

26.11.2017, Dresden

Uraufführung der vom Pianisten Andreas Boyde geschaffenen Orchesterfassung von Robert Schumanns 1848 komponierten *Waldszenen* op. 82/
Premiere of the orchestral version by the pianist Andreas Boyde of Robert Schumann's "Forest Scenes", Op. 82, composed in 1848

Vgl./cf. <http://www.dnn.de/Nachrichten/Kultur/Regional/Pianist-Andreas-Boyde-im-Gespraech>



5.12.2017

**Nils Mönkemeyer – willkommen
im *Schumann-Forum*/Welcome
to the *Schumann Forum*!**

Der Bratscher Nils Mönkemeyer ist unser "neuestes" *Schumann-Forum*-Mitglied! Aller guten Dinge waren – 2017 – vier!

Nils Mönkemeyer
Foto/photo: © Irene Zandel

Nach Florian Glemser, Markus Kreul und Guido Schiefen habe ich 2017 auch Nils Mönkemeyer als neues *Schumann-Forum*-Mitglied gewinnen und in unser 2011 mit Christian Gerhaher aus der Taufe gehobenem und mit elf weiteren Gründungsmitgliedern, unter ihnen Dietrich Fischer-Dieskau (+), Nikolaus Harnoncourt (+), Stephen Isserlis, Heinz Holliger und Lars Vogt an den Start gehenden board of artists des Schumann-Netzwerks holen können.

The viola-player Nils Mönkemeyer is our "latest" *Schumann Forum* member! All good things – in 2017 – went by four! In 2017, after Florian Glemser, Markus Kreul and Guido Schiefen, I also managed to win Nils Mönkemeyer as a new *Schumann Forum* member and to call him into our Board of Artists of the Schumann Network, initiated in 2011 together with Christian Gerhaher and launched with eleven other founding members, such as Dietrich Fischer-Dieskau (+), Nikolaus Harnoncourt (+), Stephen Isserlis, Heinz Holliger, and Lars Vogt.

Vgl./cf. <http://www.forum.schumann-portal.de>

Clara Schumann wird 2019 eine Sonderbriefmarke schmücken!

In 2019, Clara Schumann will grace a special issue stamp

Vgl./cf. <http://www.bundesfinanzministerium.de/>



Dezember/December 2017

Neu als Partner des Schumann-Netzwerks/New partner of the Schumann-Network: *Musikwerkstatt Engelbert Humperdinck Siegburg*

8.12.2017, BR-Klassik

Sir John Eliot Gardiner im Interview mit BR-KLASSIK/John Eliot Gardiner in an interview with BR-KLASSIK, a classical radio station of Bavarian Broadcasting

“Schumanns Musik hat so viel Originalität” (Gardiner)

BR-KLASSIK: “Da gibt es natürlich auch den Schumann’schen Ton, der einem so ans Herz geht. [schon für diesen Satz möchte man den Gesprächspartner Gardiners von BR-KLASSIK umarmen.]

Am Freitag, 8.12.2017, dirigierte Sir John Eliot Gardiner ein Schumann-Programm pur in München, vor sich ein Orchester erster Güte, das BR-Sinfonieorchester, als Solisten für das Schumannsche Cellokonzert Jean-Guihen Queyras, der das Konzert erst jüngst mit unserem Schumann-Forum-Mitglied, dem *Freiburger Barockorchester* aufgenommen hat – mit Originalinstrumenten. Vor dem Konzert gab Gardiner ein Interview, in dem er wie schon viele große Dirigenten vor ihm – allen voran Nikolaus Harnoncourt – mit der trotzdem leider immer wieder kolportierten unsinnigen Meinung aufräumt, Schumann hätte nicht instrumentieren können: “Ich denke, das ist ein großes Missverständnis. Schumann war exzellent, wenn er für Orchester schrieb. Man muss nur aufmerksam auf die Dynamik achten. Ich habe alle seine Symphonien auf historischem Instrumentarium aufgeführt; sie mit einem modernen Orchester wie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu interpretieren, stellt einen natürlich vor eine ganz andere Herausforderung. Es ist aber absolut möglich und lediglich eine Frage von Transparenz, Klarheit und Durchsichtigkeit.”

Vgl. <https://www.br-klassik.de/> (8.12.2017)

“[There is so much originality to Schumann’s music]” (Gardiner)

BR-KLASSIK: “[There is also, of course, Schumann’s tone which simply goes straight to the heart].” [one would just like to hug Gardiner’s interlocutor from BR-KLASSIK for this sentence alone!]

On Friday, 08.12.2017, Sir John Eliot Gardiner conducted a Schumann programme in Munich with a first-quality orchestra at his disposal, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, and, as the soloist of Schumann’s cello concerto, Jean-Guihen Queyras, who had recorded the concerto only recently with our Schumann Forum Member, the *Freiburg Baroque Orchestra* on original instruments. Before the concert, Gardiner had given an interview in which, like many other great conductors before him – above all, Nikolaus Harnoncourt – he did away with the absurd view, regrettably circulated again and again, that Schumann did not know how to properly orchestrate: “[I think this is just a big misunderstanding. Schumann was excellent when writing for the orchestra. You only have to pay careful attention to the dynamics. I have performed all of his symphonies on historical instruments; interpreting them with a modern orchestra, such as the Bavarian Radio Symphony Orchestra, will, naturally, present you with a very different challenge. Still, it is absolutely possible and merely a question of transparency and clarity].”

Cf. <https://www.br-klassik.de/> (8.12.2017)

8.12.2017, Eichstätt – Düstere Balladen/gloomy ballads

Ein schönes Projekt bei bewusst schummrigen Licht: “Düstere Balladen zu später Stunde” mit einer offenbar die Zuhörer besonders in den Bann ziehenden Darbietung von SCHUMANNS “Der Wassermann” nach Kerner: “Klavierbegleitung und Chor harmonierten in einer besonderen Art und Weise. Vor allem ‚Der Wassermann‘, ein Gedicht von Justinus Kerner, ließ die Zuhörer bei den immer höher werdenden Hilferufen eines jungen Mädchens zittern. Komponiert wurde die Musik zur Geschichte vom Wassermann, der bei einem Dorftanz ein junges, hübsches Mädchen auswählt und sie in die unbekannte Wasserwelt entführt, vom deutschen Komponisten Robert Schumann. Durch die herausragenden Stimmen schien es so, als schwappe die Kälte der Wassers am Ende der Darbietung regelrecht über den Zuschauern im Saal zusammen. Die kühle Atmosphäre war bis in die hintersten Reihen zu spüren und die Worte “Ade, Ade” hallten noch lange im Saal nach. Weiterhin zeigte der Kammerchor mit ‘Vom verschwundenen Knaben’, ebenfalls vertont von Robert Schumann, sein Können. Die Ballade ‘Der tote Knabe’ von Johannes Brahms war mit seinen fünf Strophen ein würdiger Abschluss

des gelungenen, gruseligen Abends. Schwermut und Traurigkeit legten sich über die Zuhörer, allerdings nur wegen der Schaurigkeit der Thematik, die mit viel Emotionalität umgesetzt wurde.“ Vgl. <https://www.donaukurier.de/lokales/eichstaett/Eichstaett-Duestere-Balladen-zu-spaeter-Stunde;art575,3617186>

A fine project in deliberately dimmed light: “[Dark ballads at a late hour]” with a presentation of SCHUMANN’S ‘The waterman’ after Kerner, which obviously cast a particular spell on the audience: “[The piano accompaniment and chorus harmonised in a very special way. Above all, ‘The waterman’, a poem by Justinus Kerner, had the audience trembling at the ever rising calls for help of a young girl. The music to the story of the waterman, who chooses a pretty young girl at a village dance and abducts her into the unknown water world, was by the German composer Robert Schumann. At the end of the performance, the outstanding voices made it appear as if the cold of the water virtually washed over the audience in the hall. The cool atmosphere could be felt through to the back rows and the words “Adieu, Adieu” echoed in the hall for a long time. Furthermore, the chamber choir demonstrated its ability with ‘Of a wounded boy’, again set to music by Robert Schumann. The ballad ‘The dead boy’ by Johannes Brahms with its five verses was a worthy conclusion of the successful and spooky evening. Melancholy and sadness had enveloped the audience, however, only due to the scary theme which had been interpreted with so much emotionality].” Cf. <https://www.donaukurier.de/lokales/eichstaett/Eichstaett-Duestere-Balladen-zu-spaeter-Stunde;art575,3617186>

21.12.2017 – Carolin Widmann und Schumanns Violinkonzert

Unser *Schumann-Forum*-Mitglied Carolin Widmann im Gespräch mit www.concerti.de, in dem sie auch ihre Liebe zu SCHUMANN’S Violinkonzert offenbart: “Schumanns Violinkonzert ist kein Konzert, das einen von vornherein begeistert. Es ist ein echtes Spätwerk, er hat es drei Jahre vor seinem Tod geschrieben. Aus ganzem Herzen kann ich sagen: Ich habe nicht nur den Zugang dazu gefunden, ich liebe dieses Konzert einfach unglaublich. Ich denke, wenn man von dieser Musik enttäuscht ist, dann liegt das an der Erwartungshaltung, die einem suggeriert, dass alle romantischen Violinkonzerte brillant, strahlend und virtuos sind. Genau das trifft hier nicht zu. Wolfgang Rihm hat sich auch immer gegen Behauptungen gewehrt, dass dieses Stück so sperrig wäre. Dabei ist es nur das erste Violinkonzert für tiefe Geige – das ganze Register ist schon mal tiefer. Aber dies birgt natürlich auch unglaubliche Chan-

cen. Ich habe zum Beispiel beim zweiten Satz immer das Gefühl, dass er als Musik komponiert wurde, die nicht notwendigerweise Zuhörer braucht. Dies musste Schumann nur für sich allein schreiben, um sich in dieser Zeit für ein paar Momente Trost zu geben. Für mich haben die Klänge den Zauber einer inneren Musik, gleich einer inneren Stimme.” Vgl. <https://www.concerti.de/interviews/violinistin-carolin-widmann-im-interview/> (21.12.2017)

Our *Schumann Forum* member Carolin Widmann in a talk with www.concerti.de in which she also revealed her love for SCHUMANN’S violin concerto: “[Schumann’s violin concerto is not a concerto that will delight you from the outset. It is a true late work which he wrote three years before his death. I can say with all my heart: I not only found access to it but it is really incredible how much I love this concerto. I think if you are disappointed by this music, this is due to your expectations which suggest that romantic violin concertos are supposed to be brilliant, radiant and virtuoso. Here, this simply does not apply. Wolfgang Rihm has always fought back against claims that this piece was too cumbersome. After all, it is only the first violin concerto for deep violin – the whole register is definitely quite deep. But this, of course, also holds incredible opportunities. In the second movement, for instance, I always have the feeling that it was composed as a music which does not necessarily need listeners. Schumann had to write this just for himself to find solace in that time, albeit only for a few moments. For me, these sounds have the magic of an inner music, like an inner voice].”

Cf. <https://www.concerti.de/interviews/violinistin-carolin-widmann-im-interview/> (21.12.2017)

2.1.2018 – Markus Kreul als Schumann-Botschafter!

Bei der Vorstellung der 12. Auflage des von ihm gegründeten Europäischen Musikworkshops Altomünster (EUMWA) wurde der aus Bonn stammende und seit über 12 Jahren in Altomünster lebende Pianist Markus Kreul, seit 2017 Mitglied im *Schumann-Forum*, dem Board of artists des Schumann-Netzwerk, nicht nur nachdrücklich für sein großartiges Engagement gelobt, sondern insbesondere auch als Schumann-Botschafter gewürdigt! Auch bei der Auftaktveranstaltung zum EUMWA 2018 (31.3.-7.4.2018) am 26. Januar 2018 im Barocksaal des Indendorfer Klosters wird die Musik von Robert Schumann im Mittelpunkt stehen. Vgl. <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/dachau/klassik-der-schumann-botschafter-1.3810608> (Der Schumann-Botschafter, 2.1.2018)

At the presentation of the 12th run of the European Music Workshop in Altomünster (EUMWA), its creator, the pianist Markus Kreul, a native of Bonn and resident in Altomünster for more than 12 years, since 2017 a member of the *Schumann Forum*, the Board of Artists of the Schumann Network, was emphatically praised for his outstanding commitment and, above all, appreciated as a Schumann ambassador! Of course, at the opening concert of EUMWA 2018 (31st March to 7th April 2018) in the baroque hall of Indendorf Monastery on 26th January 2018, Robert Schumann's music will again take centre stage. Cf. <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/dachau/klassik-der-schumann-botschafter-1.3810608> (Der Schumann Botschafter, 2.1.2018)

14.1.2018, Robert-Schumann-Haus Zwickau

“Taschenbücher und mehr: Der Zwickauer Verlag Gebr. Schumann”

Vom 14.1. bis zum 1. 4.2018 zeigt das Schumannhaus eine Ausstellung über Robert Schumanns Vater August Schumann. Seinen “Namen kennen heute wohl nur noch Experten, dabei hat er der Nachwelt nicht nur einen großen Sohn hinterlassen: Die Rede ist von August Schumann, dem Vater des Komponisten Robert. Die neue Sonderausstellung im Zwickauer Robert-Schumann-Haus am Hauptmarkt 5 befasst sich mit seinem Lebenswerk. “Taschenbücher und mehr: Der Zwickauer Verlag Gebr. Schumann” lautet der Titel der Schau, die laut Stadtsprecher Mathias Merz vom 14. Januar bis 1. April zu sehen ist.”

Vgl. <https://www.freiepresse.de/LOKALES/ZWICKAU/ZWICKAU/Erfinder-des-Taschenbuchs-artikel10094435.php>

Between 14th January and 1st April 2018, the Schumann House will hold an exhibition on Robert Schumann's father, August Schumann: “[Paperbacks and more: Publishing house Schumann Bros. in Zwickau]”. August Schumann's “[name is today probably only known to experts, although he did not just leave a great son to posterity: We are talking about August Schumann, the father of composer Robert. The new special exhibition at the Robert Schumann House in Zwickau at Hauptmarkt 5 [Main Market] deals with his life's work. “Paperbacks and more: Publishing house Schumann Bros. in Zwickau” is the title of the exhibition which, according to Mathias Merz, the town's spokesperson, will be held between 14th January and 1st April].”

Cf. <https://www.freiepresse.de/LOKALES/ZWICKAU/ZWICKAU/Erfinder-des-Taschenbuchs-artikel10094435.php>

15.1.2018, Konzerthaus Freiburg – Sol Gabetta

Schumann-Forum-Mitglied Sol Gabetta und Bertrand Chamayou am Montag, 15.1. mit Schumann, Chopin und Britten im Konzerthaus Freiburg/*Schumann Forum* member Sol Gabetta and Bertrand Chamayou with Schumann, Chopin and Britten at Konzerthaus concert hall in Freiburg on Monday 15th January

Sol Gabetta: “Die *Fünf Stücke im Volkston* von Robert Schumann werden relativ selten gespielt, obwohl sie eigentlich für das Publikum eingängig und leicht klingen. Der Cellopart ist allerdings sehr anspruchsvoll und delikat. Jedes Stück trägt einen ganz speziellen Charakter. Es ist nicht immer einfach, die thematischen Verbindungen zu entdecken. Diesen roten Faden müssen wir finden. In der Klavierstimme besteht ein gewisser Minimalismus, der es für Bertrand aber nicht leichter macht, weil die Stücke trotzdem sehr komplex sind. Die Britten-Sonate, die man auch nicht häufig hört, ist ein sensationelles Stück. Sehr klassisch, aber auch ungemein effektiv. Die Sonate von Chopin schließlich ist nicht so leicht zu verstehen. In ihren verstrickten Strukturen besteht sicherlich eine Verbindung zu Schumann. [...] Es ist nicht einfach, Kammermusik in einem großen Saal zu spielen. [...]. Schumann ist heikel. Deshalb fangen wir mit Schumann an, damit die Zuhörer die Ohren spitzen. Und wenn wir hier eine ganz konzentrierte Stimmung im Publikum schaffen können, dann kann das für jeden Einzelnen ein besonderer Abend werden.” Vgl. <http://www.badische-zeitung.de/klassik-2/sol-gabetta-ueber-ihre-musik-und-die-beziehung-zu-freiburg--148181076.html> (15.1.2018)

Sol Gabetta: “[The *Five Pieces in Folk Style* by Robert Schumann are rather seldom played, although they actually sound catchy and light to the audience. The cello part, on the other hand, is very demanding and delicate. Each piece has its own and very distinct character. There, it is not always easy to discover the thematic connections. It is this thread which we have to find. There is a certain minimalism in the piano part but this does not make it much easier for Bertrand because the pieces are still very complex. Then, Britten’s sonata, which again is not often heard, is a sensational piece. Very classical but also tremendously effective. Finally, Chopin’s sonata is not so easy to understand. But with its entangled structures, there is certainly a connection to Schumann. [...] It is not easy to play chamber music in a large hall. [...]. Schumann is very delicate. This is why we start with Schumann, in a way for the audience to prick up its ears. And if we manage to create a very focused

atmosphere among the audience, this can become a special evening for everyone present]” Cf. <http://www.badische-zeitung.de/klassik-2/sol-gabetta-ueber-ihre-musik-und-die-beziehung-zu-freiburg--148181076.html> (15.1.2018)

26.1.2018, Indersdorf, Auftaktkonzert EUMWA 2018/opening concert of EUMWA [European Music Workshop in Altomünster]



*... als hätt der Himmel
die Erde still geküsst ...*





LIEDERABEND JUNGER SÄNGER
Markus Kreul, Klavier

26. Januar 2018
BAROCKSAAL INDERSDORF

In Kooperation mit:



Robert Schumann

Myrthen op. 25
Widmung
Die Lotusblume
Du bist wie eine Blume
u.a.

Liederkreis nach Eichendorff op. 39

Liederreihe nach Kerner op. 35

Studierende
des Leopold Mozart Zentrums
der Universität Augsburg

Markus Kreul, Klavier und Moderation

Mit freundlicher Unterstützung von
Markt Altomünster | Landkreis Dachau | Bezirk Oberbayern |
Jugend musiziert | Tonkünstlerverband Bayern e.V. |
Leopold Mozart Zentrum der Universität Augsburg | Sparkasse Dachau

Als **Schumann-Botschafter** tritt Markus Kreul mit Auftritten, Einspielungen und Interpretationen an die Öffentlichkeit, die Robert Schumann in den Mittelpunkt rücken. Das Auftaktkonzert des 12. EUMWA ist ganz dessen **Liedkunst** gewidmet: Sie verbindet Dichtung und die Sprache der Komposition und lässt andere Welten lebendig werden. Ebenso vielseitig sind die Interpretationen der jungen Sängerinnen und Sänger des **Leopold-Mozart-Zentrums**. Ohne Kostüm und Maske, direkt und unmittelbar vor dem Publikum – so verströmt das Lied seine unmittelbare **Faszination**.

„Schumann in their mind“
“So lange der Abend auch währte, hätte man doch von allen gerne mehr als nur eine Kostprobe gehört.“ Kann es ein schöneres Lob

geben? Nur Begeisterung schlug den jungen Sängerinnen und Sängern des Leopold-Mozart-Zentrums (LMZ) an der Universität Augsburg und ihren den Abend moderierenden Lehrern, Prof. Dominik Wortig und Markus Kreul, der auch am Klavier “seinen Eleven einen sicheren Pfad durch die teilweise enorm schwierigen Stücke” vorgab, bei ihrem Schumann-Liederabend im Barocksaal des Klosters Indersdorf als Auftaktkonzert des EUMWA 2018 entgegen. “Schumann wird offenbar überall verehrt”, konstatierte hinterher beglückt einer der Zuhörer. “Dass in diesen dissonanten Zeiten die Deutsche Romantik musik-begeisterte Menschen aus der ganzen Welt verbindet, stimmt doch hoffnungsvoll.” Vgl. <http://www.aichacher-zeitung.de/v.../altomuenster/art20,145643> “Furious” urteilt die *Süddeutsche Zeitung* begeistert über das Schumann-Liedern gewidmete Auftaktkonzert zum EUMWA 2018 mit *Schumann-Forum*-Mitglied Markus Kreul und würdigt namentlich die Leistung und das Schumann-Verständnis jedes einzelnen der aus vielen Ländern kommenden Solisten, und schliesst die Rezension mit einem umfassenden Lob: “Markus Kreul am Flügel ist mehr als nur ‘Kommentator am Klavier’, wie er in seiner Moderation sagte. Es meistert eine Doppelaufgabe: Er ist der ‘Gesprächspartner’ seiner Solisten, stellt mit ausdrucksstarkem Spiel Fragen und gibt Antworten. Und, er unterrichtet das Sänger-Dutzend, hat ein Ohr für jede Nuance ihres Auftritts. Dieser Respekt vor der Persönlichkeit jedes Künstlers machen Lust auf mehr.” Vgl. <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/dachau/konzert-gesangskunst-im-zwoelferpack-1.3844700>

Schumann in their mind

“[However long the evening, one would have liked to hear more than just a sample from all of them].” Could there be a better praise than this? The young singers of the Leopold Mozart Centre (LMZ) of the University of Augsburg and their teachers who moderated the evening, Professor Dominik Wortig and Markus Kreul, the latter providing “[his students with a sure path through the partly enormously difficult pieces]” including on the piano, were met by nothing than enthusiasm at their Schumann song recital in the baroque hall of Indersdorf Monastery, the opening concert of EUMWA 2018. “[Schumann is obviously adored everywhere]”, one of the delighted listeners stated after the event. “[The fact that in these dissonant times German romanticism can unite music enthusiasts from all over the world is definitely encouraging].” Cf. <http://www.aichacher-zeitung.de/v.../altomuenster/art20,145643> “[Furious]” was the enthusiastic judgement of daily newspaper *Süddeutsche Zeitung* about the opening concert of EUMWA 2018 with

Schumann Forum member Markus Kreul, dedicated to Schumann songs, and it further appreciated, in particular, the performance and understanding of Schumann of every one of the soloists from numerous countries, closing the review with extensive praise: “[Markus Kreul at the piano is more than just a ‘commentator at the piano’, as he said in his presentation. This is mastering a double task: He is the ‘interlocutor’ of his soloists and asks questions and gives answers through his expressive playing. And, moreover, he teaches the dozen singers and has an ear for every nuance of their appearance. Such respect for the personality of each artist creates an appetite for more].” Cf. <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/dachau/konzert-gesangskunst-im-zwoelferpack-1.3844700>

Kurzer Ausblick /short preview



Manfred Hill, Leiter des Musikvereins seit 14 Jahren/responsible for the Musikverein since more than 14 years, © J. Michaelis

200 Jahre Städtischer Musikverein Düsseldorf, 1818-2018

2018 feiert der Städtische Musikverein Düsseldorf, Gründungsmitglied des *Schumann-Netzwerks*, seinen 200. Geburtstag.

Das erste große Fest zu seinem 200. Geburtstag wird der Chor des Städtischen Musikvereins Düsseldorf



am 20. April 2018 in der Tonhalle Düsseldorf begehen: mit der Aufführung von Felix Mendelssohn Bartholdys *Paulus*, bei dessen Uraufführung im Rahmen des Niederrheinischen Musikfestes 1836 unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy der Chor schon mitgewirkt hat. Der 200. Geburtstag des Musikvereins ist also gleichzeitig die 182. Wiederkehr der Uraufführung des *Paulus*, übrigens gedruckt und verlegt bei Simrock in Bonn!

2018 the Municipal Music Society of Düsseldorf is celebrating the 200th anniversary! The choir of the Municipal Music Society in Düsseldorf will hold the first major celebration on the occasion of its 200th

anniversary at Tonhalle concert hall in Düsseldorf on 20th April 2018, with a performance of Mendelssohn's *Paulus* at whose premiere the choir had taken part in the Lower Rhenish Music Festival in 1836 under the direction of Felix Mendelssohn. The 200th anniversary of the Music Society thus coincides with the 182nd recurrence of the premiere of *Paulus* which, by the way, was printed and published by Simrock in Bonn!



2. 3. 2018, Halle, Puschkinhaus: Uraufführung Theater Halle

„CLARA – EIN SPIEL FÜR RAGNA SCHIRMER & PUPPEN“

Inszenierung von Christoph Werner, am Klavier *Schumann-Forum*-Mitglied Ragna Schirmer. Ausnahmepuppenspielerin Ines Heinrich-Frank als Clara Schumann bei ihrem letzten Konzert.

“Clara – A Play for Ragna Schirmer & Dolls”. The title of the premiere already indicates that in the production of Christoph Werner, besides *Schumann Forum* member Ragna

Schirmer at the piano, the exceptional puppeteer Ines Heinrich-Frank will play an important role as Clara Schumann at her last concert.

25.-27. 5. 2018, Augsburg, Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg: Schumann-Symposium II

Auf den von *Schumann-Forum* Mitglied Markus Kreul 2017 als Schumann-Symposium I initiierten und gemeinsam mit Prof. Dominik Wortig durchgeführten dreitägigen Meisterkurs für Masterstudierende Gesang am Leopold-Mozart-Zentrum, der sich in Kooperation mit der Projektleitung des Schumann-Netzwerks Schumanns Vertonungen von Gedichten Eichendorffs und Kerners widmete, folgt 2018 das Schumann-Symposium II mit Schumanns *Liederkreis* op. 24 nach Gedichten von Heinrich Heine und Schumanns Vertonungen von Gedichten Elisabeth Kulmanns.

The three-day master classes for master students in singing held at the Leopold Mozart Centre of the University of Augsburg, initiated by our

Schumann Forum member Markus Kreul, started in 2017 as Schumann Symposium I, which are dedicated intensively to Schumann's song creations based on poems by Eichendorff and Kerner, organized and realized together with Prof Dominik Wortig and in collaboration with the projectmanagement of the Schumann Network, will be continued. The Schumann Symposium II will be devoted to Schumann's *Liederkreis*, Op. 24 (after poems by Heine) and Schumann's musical settings based on poems by Elisabeth Kulmann.

31. 5.- 10. 6. 2018, Zwickau

Schumannfest "Geliebte Heimat", Schumann Festival "Beloved homeland", vgl. unten, S. 325, cf. below, p. 329

3.-16. 6. 2018, Bonn

Schumannfest "Amerika", Schumann Festival "America"

7.-10.6. 2018, Dresden

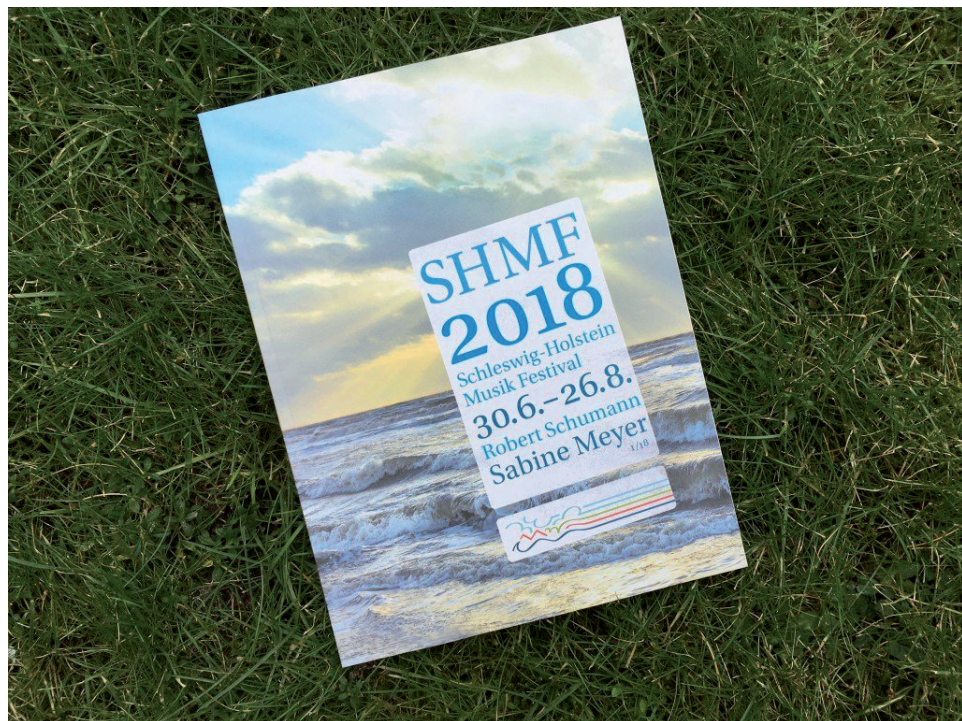
Robert-Schumann-Ehrung Dresden: "Robert Schumann und der Kontrapunkt"/Robert Schumann Tribute: "Robert Schumann and the counterpoint"

22.-24. 6. 2018, Kreischa



8.-16. 9. 2018, Leipzig

Schumann-Festwoche: "Für Clara"/Schumann Festival Week: "For Clara", vgl. unten, S. 342, cf. p. 344.



30. 6. - 26.8. 2018, Schleswig-Holstein Musik Festival (SHMF)

Mit Robert Schumann als Komponistenschwerpunkt hat das Schleswig-Holstein Musik Festival 2018 rund 87 auf Robert Schumann bezogenen Veranstaltungen im Programm, unter Beteiligung vieler großartiger Künstler, darunter einiger unserer *Schumann-Forum*-Mitglieder wie Sol Gabetta, Sir Andras Schiff, Andreas Staier, Julian Prégardien, Steven Isserlis, Nils Mönkemeyer und Boris Giltburg.

With this year's composer focus (Robert Schumann) at the Schleswig-Holstein Music Festival 2018 the Festival will include about 87 events related to Robert Schumann, with the participation of many great artists, some of whom are our *Schumann Forum* members, such as Sol Gabetta, Sir Andras Schiff, Andreas Staier, Julian Prégardien, Steven Isserlis, Nils Mönkemeyer and Boris Giltburg.

ZWICKAU – JAHRESRÜCKBLICK 2017 UND AUSBLICK AUF 2018

Von Thomas Synofzik, Direktor des Robert-Schumann-Hauses

Mit weit über fünfzig Veranstaltungen stand Robert Schumann auch 2017 in Zwickau kulturell im Mittelpunkt. Im Januar 2017 wurde der Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau an Heinz Holliger verliehen. In einem Konzert trug der schweizerische Oboist nicht nur Robert Schumanns *Romanzen* op. 94 und Trio-Bearbeitungen aus dessen Studien op. 56 vor, sondern es erklangen auch die von Holliger im Gedenken an die von Clara Schumann nach Schumanns Tod vernichteten Cello-Romanzen komponierten *Romancendres*.

Auch andere renommierte Gäste beehrten das Robert-Schumann-Haus mit ihrem Besuch, so zum Beispiel der Dirigent Christian Thielemann und der Bariton Olaf Bär. Der letztere gab im Februar gemeinsam mit der Pianistin Ulrike Siedel und dem Musikwissenschaftler Prof. Dr. Michael Heine-
mann einen Liedkurs über Robert Schumanns *Dichterliebe* (mit allen 20 Gesängen der Urfassung) in Zwickau. Aus Paris kam der Pianist

Yves Henry zu einem Festkonzert aus Anlass des 70-jährigen Jubiläums der Zwickauer Robert-Schumann-Gesellschaft.

Die erste Sonderausstellung im Robert-Schumann-Haus galt dem viel-diskutierten Thema „Schumann und das Metronom“ und erzielte eine weite Öffentlichkeitswirkung. Aus Anlass des Reformations-Jubiläums, das für Zwickau als der nach Wittenberg zweiten Stadt weltweit, wo sich die Lehre Luthers etablierte, eine besondere Bedeutung hat, zeigte das Robert-Schumann-Haus eine Ausstellung über Schumann und Luther. Und zum Jahresauftakt erklang Musik der Reformationszeit aus parodistischen Flugblattendrucken der Zwickauer Ratsschulbibliothek mit dem



Heinz Holliger & Dr. Pia Findeis, Oberbürgermeisterin der Stadt Zwickau



Yves Henry musste nach seinem umjubelten Auftritt am 18. März 2017 mehrere Zugaben geben, Foto: © Olaf Meyer

Tenor Andreas Fischer und dem Flötenvirtuosen Dominik Schneider. Ein ganz andersartiges Neujahrsprogramm bot das Klavierduo Eckerle, das unter dem Motto „Vier Hände im Dreivierteltakt“ neben der von Schumann autorisierten vierhändigen Klavierfassung seiner Rheinischen Sinfonie bunte Walzer-Folgen nach Wiener Modell zu Gehör brachte. In den übrigen sieben Sonntags-Konzerten der Reihe Schumann-Plus gastierten ehemalige Preisträger der Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbe wie die Altistin Henriette Gödde und der italienische Pianist Luca Buratto. Aus Italien kamen auch der Kontrabassist Orazio Ferrari und sein Pianist Marco Sanna, aus Tschechien das Josef-Suk-Klavier-Quartett und der Oboist Jan Adamus, aus Österreich die Geigerin Klara Flieder mit dem Pianisten Patrick Leung und aus Spanien der Gitarrist Rafael Aguirre, der die 140 Besucher im ausverkauften Saal durch höchste Virtuosität und atemberaubende Klangeffekte fesselte. Ungewöhnlich groß besetzt war ein Schumann-Plus-Programm, bei dem Mitglieder des MDR-Rundfunkchores unter Leitung von Heiko Reintzsch eine komplette Aufführung von Schumanns musikalischem Märchen *Der Rose Pilgerfahrt* darboten.

Das zehntägige Schumann-Fest unternahm mit insgesamt 20 Veranstaltungen eine musikalische Reise durch Nord- und Südeuropa. Das Motto war dem Chorlied „Nord oder Süd“ Robert Schumanns entlehnt, im Mittelpunkt standen Schumanns Beziehungen nach Nord- und Südeuropa. Anlass waren der 225. Geburtstag des Italieners Gioachino Rossini sowie der 200. Geburtstag des Dänen Niels Wilhelm Gade, ein Duzfreund Robert Schumanns. Nicht nur wurden dabei zahlreiche Werke der beiden Geburtstagskinder aufgeführt, von Klaviermusik, Violinsonate, Klaviertrio und Sinfonik bis hin zu Vokal- und Kirchenmusik, sondern das Motto spiegelte sich auch in der Auswahl der Künstler, die vielfach aus südlichen und nördlichen Gefilden Europas anreisten. So konzertierte z.B. der 2013 mit dem Schumann-Preis der Stadt Zwickau ausgezeichnete schwedische Geiger Ulf Wallin oder der aus Portugal stammende Bariton André Baleiro, der 2016 Sieger des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs war. Zwischen gestandenen Künstlerpersönlichkeiten wie dem italienischen Pianisten Fabrizio Soprano oder dem Trio Vivente erhielt auch der Nachwuchs ein Podium. So faszinierte die 17-jährige koreanische Geigerin Sueye Park in einem Mittagskonzert im Museum des Robert-Schumann-Hauses mit ihren atemberaubenden Interpretationen der Solo-Capricen von Paganini. In einem Konzert mit Schülern der Klavierklassen des Robert Schumann Konservatoriums kamen nicht nur zwei Niels Wilhelm Gade gewidme-



8. Juni 2017: Schumann-Geburtstag am Schumann-Denkmal. Oberbürgermeisterin Dr. Pia Findeiß ließ die Ballons steigen, der Flügel wartete auf Thomas Synofzik. Foto: Stadt Zwickau, © Helge Gerische



Romantisches Lichterfest am Schwanenteich, Zwickau 2017, Foto: <https://www.radiozwickau.de/beitrag/schumann-fest-2017-ist-geschichte-450935/>, © Ralph Köhler

te Stücke Robert Schumanns zur Aufführung, sondern auch Werke anderer skandinavischer Komponisten. Auch die Besucher kamen zum Teil von weit her, es gab z. B. Gäste aus den USA, Chile, Taiwan, der Schweiz und den Niederlanden.

Eröffnet wurde das Fest von der spanischen Cellistin Beatriz Blanco, die im Sinfoniekonzert im Konzert- und Ballhaus „Neue Welt“ das Publikum mit ihrer Darbietung des Violoncellokonzerts von Robert Schumann begeisterte. Nach dem Schlusstück des Programms, der ersten Sinfonie von Niels Wilhelm Gade gab es Standing Ovationen für den scheidenden Generalmusikdirektor Lutz de Veer im dicht gefüllten Jugendstil-Terrassensaal der ‚Neuen Welt‘. Breit war das künstlerisch-musikalische Spektrum. Ob im Konzert von Kitty Hoff und ihrer Band Schumanns *Träumerei* open air auf Zither und sin-

gender Säge erklang oder italienische Musik des 18. und 19. Jahrhunderts im Schloss Osterstein auf Originalinstrumenten, ob Chöre mit a-cappella-Musik begeisterten oder geistliche Musik in den geschichtsträchtigen Kirchenbauten zur Aufführung kam, ob Werke von Schumann und seinen Freunden gespielt oder auch zeitgenössischere Töne angeschlagen wurden – stets war das Publikum begeistert.

Besonderer Beliebtheit erfreuten sich auch die beiden großen Freiluftveranstaltungen in diesem Jahr: der Schumann-Geburtstag am 8. Juni und das Romantische Lichterfest. Bei sommerlichen Temperaturen

lockten Cornelia Birke-Wölker (Violine) und Thomas Synofzik (Klavier) mit Wiener Kaffeehaus-Musik am Schumann-Denkmal zahlreiche Besucher an. Tags darauf bevölkerten Tausende Menschen den Schwanenteichpark und genossen die einzigartige Atmosphäre der romantisch illuminierten Abendstimmung mit vielfältigen Musikdarbietungen auf fünf verschiedenen Bühnen.

Einen krönenden Abschluss bildete die Aufführung der *Petite Messe Solennelle* von Gioachino Rossini in der Zwickauer Katharinenkirche, die seit 2014 das europäische Kulturerbe Siegel „Stätte der Reformation“ trägt. Auf von Clara Schumanns Cousin Wilhelm Wieck gebauten Originalinstrumenten musizierten die italienische Pianistin Andrea Marie Baiocchi und die tschechische Harmonium-Spezialistin Lenka Fehl-Gajdošová mit der Berliner Cappella und einem hochkarätigen Solistenquartett unter Leitung von Kerstin Behnke.

2018, im Jahr des 900-jährigen Jubiläums der Stadt Zwickau, wird das Schumann-Fest unter dem Motto „Geliebte Heimat“ vom 31. Mai bis zum 10. Juni 2018 besonders Schumanns Frühwerk sowie Werke mit Zwickau-Bezug ins Zentrum des Programms stellen. Schumann blieb seinem „theuren Zwickau“ stets tief verbunden. Im Eröffnungskonzert gastieren die Dortmunder Philharmoniker mit dem Pianisten Andreas Boyde unter Leitung von Leo McFall. Als ehemalige Preisträger der Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbe gastieren die rumänisch-französische Pianistin Dana Ciocarlie, die soeben eine Gesamteinspielung der Klavierwerke Robert Schumanns vorgelegt hat, und der Bariton Henryk Böhm. Die Schumann-Urururenkin Heike Angela Moser reist mit ihrem italienischen Klavierduopartner Davide Osellame an. In Verbindung mit dem Schumann-Fest findet der 8. Internationale Robert-Schumann-Chorwettbewerb statt; Chöre aus der ganzen Welt werden in die Geburtsstadt Robert Schumanns kommen und zu seinen Ehren die Besten unter sich küren.

ZWICKAU – REVIEW 2017 AND OUTLOOK

By Thomas Synofzik, Director of the Robert-Schumann-House*

With well over 50 events, Robert Schumann was again a cultural focus in 2017. In January, the Robert Schumann Prize of the town of Zwickau was awarded to Heinz Holliger. In a concert, the Swiss oboist performed Robert Schumann's Romances, Op. 94, and a trio arrangement from his Studies, Op. 56, but there was also a presentation of *Romancendres*, composed by Holliger in remembrance of the cello romances destroyed by Clara Schumann after Robert Schumann's death.

Other renowned guests also honoured the Robert Schumann House with their presence, such as the conductor Christian Thielemann and the baritone Olaf Bär. In February, the latter held a song course in Zwickau about Robert Schumann's *A Poet's Love* (with all 20 songs of the original version) together with the pianist Ulrike Siedel and the musicologist Professor Michael Heinemann. The pianist Yves Henry had arrived from Paris to attend a gala concert on the occasion of the 70th anniversary of the Robert Schumann Society in Zwickau.

The first special exhibition at the Robert Schumann House was dedicated to the much-discussed issue of "Schumann and the metronome", which had a deep effect on the public. On the occasion of the anniversary of the Reformation, which is of particular importance to Zwickau as the second town after Wittenberg worldwide where the teachings of Luthers had been established, the Robert Schumann House held an exhibition on Schumann and Luther. At the beginning of the year, there was a performance of music from the era of the Reformation after parodic flyers printed by the Zwickau Public Academic Library, with the tenor Andreas Fischer and the flute virtuoso Dominik Schneider. A completely different New Year programme was presented by piano duo Eckerle which, under the motto of "Four hands in three-four time", performed Schumann's authorised four-hand piano version of his Rhenish Symphony but also a colourful sequence of waltzes in the Viennese style. At the other seven Sunday concerts of series Schumann Plus, there were guest performances by former prize winners of the International Robert Schumann Competition, such as the alto Henriette Gödde and the Italian pianist Luca Burretti. The double-bass player Orazio Ferrari and his pianist Marco Sanna

* Translation by Thomas Henninger



Luca Buratto signs after the concert his recently released first Schumann CD after his concert (Photograph: Olaf Meyer)

were from Italy also, the Josef Suk Piano Quartet and the oboist Jan Adamus were from the Czech Republic, the violinist Klara Flieder with the pianist Patrick Leung from Austria, and from Spain the guitarist Rafael Aguirre who captivated the 140 attendees in the sold-out hall with highest virtuosity and breathtaking sound effects. One of the Schumann Plus programmes had an unusually large lineup when members of the Choir of MDR [Central German Broadcasting] under the baton of Heiko Reintsch presented a complete performance of Schumann's musical fairy tale *Der Rose Pilgerfahrt* [*The Pilgrimage of the Rose*].

The Schumann Festival went on a journey through northern and southern Europe over ten days with as many as 20 events. The theme was borrowed from Robert Schumann's choral song "North or South", and focus was on Schumann's relations to northern and southern Europe. Occasions were the 225th anniversary of the birth of the Italian Gioachino Rossini and the 200th anniversary of the birth of the Dane Niels Wilhelm Gade, a good friend of Robert Schumann. There, numerous works of the two birthday boys were performed, from piano music, violin sonatas, piano trios and symphonic works up to vocal and sacred music but the theme was also reflected in the choice of the artists many of whom had travelled from southern and northern European regions. Concerts were given by, for instance, the Swedish violinist Ulf Wallin, who had been awarded the Schumann Prize of the town of Zwickau in 2013, or the baritone André Baleiro, originally from Portugal, who had been the winner of the International Robert Schumann Competition in 2016. Between mature artists, such as the Italian pianist Fabrizio Soprano or Trio Vivente, young talents were given a platform also. Among these,



Trio Vivente at the Robert-Schumann-House, Photo: Stadt Zwickau

the 17-year-old Korean violinist Sueye Park fascinated the audience with her breathtaking interpretations of Paganini's Caprices for Solo Violin at a lunch concert held in the museum of the Robert Schumann House. At a concert with piano class students of the Robert Schumann Conservatoire, two pieces by Robert Schumann

dedicated to Gade were performed, and also works by other Scandinavian composers. Even the visitors had partly come from far away, with guests from, for instance, the USA, Chile, Taiwan, Switzerland and the Netherlands. The Festival was opened by the Spanish cellist Beatriz Blanco who delighted the audience with her presentation of Robert Schumann's Cello Concerto in a symphony concert at concert hall and ballroom "Neue Welt [New World]". After the final piece of the programme, Gade's First Symphony, there were standing ovations for the outgoing Director of Music Lutz de Veer in the packed art nouveau terrace hall of "Neue Welt". The artistic and musical spectrum was very broad. Whether this was an open-air performance of Schumann's Dreaming on the zither and the musical saw at the concert of Kitty Hoff and her band, or a presentation of Italian music of the 18th and 19th centuries played on original instruments at Osterstein Castle, whether choirs delighted with a cappella music or sacred music was performed in history-laden church buildings, whether works by Schumann and his friends were played or more contemporary tones were struck, the audience was always enthusiastic.

There were also two large open-air events last year which were particularly popular: the anniversary of Schumann's birth on 8th June and the Romantic Light Festival. In summer temperatures, Cornelia Birke-Wölker (violin) and Thomas Synofzik (piano) attracted a great number of listeners with Viennese coffee house music at the Schumann monument. The day after, thousands of people swarmed Schwanenteichpark [Swan Lake Park] and enjoyed the unique atmosphere of the romantically illu-



minated evening
 ambiance with a
 great variety of
 musical presenta-
 tions on five dif-
 ferent stages.

*Petite Messe Solen-
 nelle* by G. Rossini,
 performed at *Katha-
 rinenkirche*, Photo:
 Stadt Zwickau

A culmination was the performance of *Petite Messe Solennelle* by Gioachino Rossini at Zwickau's St Catherine's Church which has borne the European Heritage Label of "Site of the Reformation" since 2014. The Italian pianist Andrea Marie Baiocchi and the Czech harmonium specialist Lenka Fehl-Gajdošová played on original instruments built by Clara Schumann's cousin Wilhelm Wieck together with the Berlin Cap-pella and a top-class soloist quartet under the baton of Kerstin Behnke.

In 2018, the year of the 900th anniversary of the town of Zwickau, the Schumann Festival will be held under the motto of "Beloved homeland" between 31st May and 10th June 2018 when Schumann's early work and works with a connection to Zwickau, in particular, will take centre stage in the programme. Schumann always remained deeply attached to his "dear Zwickau". At the opening concert, there will be a guest performance by the Dortmund Philharmonic Orchestra with the pianist Andreas Boyde under the baton of Leo McFall. More guest performances will be given by the Romanian-French pianist Dana Ciocarlie, who has just done a complete recording of Robert Schumann's piano works, and the baritone Henryk Böhm, both former prize winners of the International Robert Schumann Competition. Schumann's great-great-great granddaughter Heike Angela Moser will attend together with her Italian piano duo partner Davide Osellame. Also, the Eighth International Robert Schumann Choir Competition will take place within the frame-work of the Schumann Festival when choirs from all over the world will arrive in Robert Schumann's home town for the best among them to be chosen in his honour.

“DIE KÜNSTLERFREUNDSCHAFT ZWISCHEN ROBERT SCHUMANN UND FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY”

Sachbericht zur 8. Robert-Schumann-Ehrung in Dresden, 5.-11.6.2017

Von Anita Brückner, Vorstandsmitglied des *Sächsischen Vocalensembles*
und Projektleiterin der *Robert-Schumann-Ehrung*

Der 8. Jahrgang der *Robert-Schumann-Ehrung* des *Sächsischen Vocalensembles* e.V. 2017 stand ganz im Zeichen der außergewöhnlichen Künstlerfreundschaft zwischen Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy. Die beiden Komponisten begegneten sich 1834 in Leipzig und pflegten bis zum frühen Tod Mendelssohns im Jahr 1847 einen intensiven Austausch. Aus diesen Begegnungen in Leipzig der Jahre 1835 bis 1841 sind umfangreiche Zeugnisse Schumanns vorhanden, die von großer Bewunderung für Mendelssohn geprägt sind: „Sein Lob galt mir immer als das höchste – die höchste letzte Instanz war er“. Mendelssohn wiederum wird zum nachhaltigen Förderer des Künstlerpaares im Hinblick auf die Aufführung Schumannscher Werke in den Gewandhauskonzerten. Seinem Einsatz ist es zu verdanken, dass v.a. sinfonische Werke, wie die B-Dur-Sinfonie op. 38 und die C-Dur-Sinfonie op. 61 in den Jahren 1841/46, von der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden. Zudem war er ein großer Bewunderer von Clara Schumann, deren künstlerischen Werdegang er fördernd begleitete. Nicht zuletzt war sie eine wichtige künstlerische Partnerin des Gewandhauskapellmeisters. Mendelssohns Ableben, das Schumann zutiefst traf, wurde ihm Anlass, seine Erinnerungen an den Freund zusammenzutragen. Beide Komponisten – vielseitig und hoch begabt – prägten maßgeblich die nachklassische Ära mit sinfonischen und kammermusikalischen Werken, Liedern, Klavierkompositionen und Chorwerken. Einen Ausschnitt aus dem reichen Schaffen Schumanns und Mendelssohns haben wir in vier Veranstaltungen präsentieren können.

Nach den Darbietungen der Chorballaden und Romanzen, den Werken für Solostimmen, Chor und Orchester und A-cappella-Gesängen, der Aufführung des selten zu hörenden weltlichen Oratoriums *Das Paradies und die Peri* von Robert Schumann und des ebenfalls wenig bekannten Meisterwerks Schumanns, der *Missa Sacra* durch das *Sächsische Vocalensemble* widmete sich sein Künstlerischer Leiter Matthias Jung einem bedeutenden und beliebten Chorwerk des Künstlerfreundes: Im Festkonzert der diesjährigen *Robert-Schumann-Ehrung*, das in Kooperation mit den *Dresdner Musikfestspielen* stattfand, erklang am Pfingstmontag Oratorium *Elias* op. 70 von Felix Mendelssohn Bartholdy. In der



Aufführung des *Elias* von Felix Mendelssohn Bartholdy am Pfingstmontag 2017 in der Dresdner Kreuzkirche unter der Leitung von Matthias Jung

überaus gut besuchten Kreuzkirche hat das Publikum die Leistungen von Solisten und Ensembles geradezu gefeiert. Das *Sächsisches Vocalensemble* verstärkte Matthias Jung durch zwei weitere von ihm geleitete Chöre: den *dresdner motettenchor* und den *Knabenchor Dresden*. Mit ca. 70 Sängerinnen und Sängern sollte der oratorischen Klangfülle in der Mitte des 19. Jahrhunderts entsprochen werden. Den Orchesterpart übernahm das Leipziger Ensemble *camerata lipsiensis*, welches erstmalig an unserer Schumann-Ehrung mitwirkte. Die Zusammenarbeit erwies sich musikalisch außerordentlich interessant, ist doch die Pflege von Mendelssohns Musik in historisch angemessener Besetzung eines der Schwerpunkte dieses Orchesters. Mittlerweile beginnt sich die Einsicht durchzusetzen, dass die historisch informierte Aufführungspraxis nicht nur bei Alter Musik bis zur Klassik, sondern auch bei Werken der Romantik und Spätromantik sinnvoll sein kann, um ein Klangbild zu erzeugen, das der Entstehungszeit nahezukommen sucht. Ein Anliegen, das dem Künstlerischen Leiter seit Jahren am Herzen liegt. Als Solisten konnten die Schumann-Preisträger Henryk Böhm (Bariton) und Henriette Gödde (Alt) gewonnen werden. Die Tenor-Partie sang der Bach-Preisträger Patrick Grahl, während Maria Perlts als Sopranistin in Erscheinung trat. Weitere solistische Partien übernahmen Mitglieder des Sächsischen Vocalensembles. Auch dies ein Anspruch von Matthias Jung – Sängern und Sängerinnen seiner Chöre solistische Aufgaben zu übertragen.

Im Beitrag der *Dresdner Neuesten Nachrichten* unter dem Titel „Lichtvolle Aufführung“ wird von Wolfram Quellmalz hervorgehoben, dass das Robert-Schumann-Fest nicht nur in Dresden ‚verortet‘ ist, sondern aus der hiesigen Arbeit und Ausbildung schöpft. Schon die Chöre vereinigten sich in großer Geschmeidigkeit und waren auch in voller Besetzung wunderbar verständlich. Doch nicht nur die Chöre bis hin zum Doppelquartett und der Rolle des Knaben (Elisabeth Mücksch) kamen aus den eigenen Reihen, auch die Solisten wurden -- bis auf Patrik Grahl, welcher in Leipzig studierte -- an der Dresdner Musikhochschule ausgebildet. „Die Camerata Lipsiensis sorgte für eine luzide Untermalung und immer wieder für Akzente der Betonung wie in der Begleitung des Chores. So war dieser ‚Elias‘ von Lichtgedanken erfüllt und konnte weit über das bekannte Doppelquartett ‚Denn er hat seinen Engeln befohlen‘ hinaus begeistern.“ (DNN vom 7.6.2017)

Mit einem Gesprächskonzert im Piano-Salon des *Coselpalais* am 8. Juni, dem Geburtstag Robert Schumanns, wurde die schöpferische Verbindung beider Komponisten in „Wort und Musik“ kommentiert. Erneut haben wir Prof. Dr. Florian Uhlig, international gefeierter Pianist und Prorektor für Künstlerische Praxis der *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden*, für das Projekt gewinnen können. Schon im vergangenen Jahr hat sich Florian Uhlig im *Palais Großer Garten* mit einem fulminanten Programm in unser Musikfest eingebracht. Weiterer Gesprächspartner war Dr. Armin Koch, Editionsleiter der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf und exzellenter Kenner beider Komponisten. Als Mitwirkender bei der Herausgabe von Schumanns *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* führte er in die Thematik ein. Die Moderation übernahm Matthias Jung. Emanuel Roch und Svyatoslav Korolev, Studierende der Klavierklasse von Florian Uhlig, gestalteten den konzertanten Teil mit Werken, die ihnen eine hohe Virtuosität abverlangten. Mit Mendelssohns *Etüde a-Moll* op. 104 und den *Variations sérieuses* op. 54 konnte der 18-jährige Pianist Emanuel Roch seine schon reifen gestalterischen und technischen Fähigkeiten unter Beweis stellen, und mit Schumanns *Symphonischen Etüden* op. 13 brillierte der junge dänische Pianist Svyatoslav Korolev. Beide Protagonisten nahmen schon an zahlreichen Wettbewerben teil und sammelten künstlerische Erfahrungen auf Musikfestivals.

Es ist uns mit der Einbeziehung von Studierenden der *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden* nicht nur gelungen, die Kooperation mit dem Bildungsinstitut seit 2010 fortzusetzen, sondern wiederholt jungen Künstlern ein Konzertpodium im Rahmen der Robert-Schumann-Ehrung zu eröffnen.

Unsere Bestrebungen zielen ebenso darauf, Veranstaltungen an authentischen Schumann-Orten auszurichten. Dabei steht das *Coselpalais* für die – gemeinsam mit Ferdinand Hiller – initiierten „Musikalischen Matineen“ und Aufführungen des Vereins für Chorgesang in den Jahren 1846 bis 1850. Das von Robert Schumann gegründete Ensemble gab mehr als 20 Konzerte im *Coselpalais* und brachte seine neuesten Werke aus dem reichen Chorschaffen der Dresdner Jahre zu Gehör. Ein Medaillon am Palais erinnert hieran. Seit Beginn unseres Engagements haben wir den Festsaal des *Coselpalais*, dank der großartigen Unterstützung des Piano-Salons Kirsten, in das Programm einbeziehen können. Im Geiste dieses fruchtbaren Zusammenwirkens wurde dem historisch „aufgeladenen“ Konzertort der Name des Komponisten an seinem 208. Geburtstag verliehen. Der „Robert-Schumann-Saal“ wird sich auch für zukünftige Projekte und Konzerte unseres-Musikfestes öffnen, so die Zusicherung des Geschäftsführers Bert Kirsten.



Durch die jährliche Würdigung von Robert und Clara Schumann ist es über die Jahre gelungen, dass deren Wirken in Dresden und Umgebung in weitaus stärkerem Maße wahrgenommen wird. Auch der „Robert und Clara Schumann-Gedenkweg“, welcher an Lebens- und Wirkungsorte der Schumanns in Dresden und Umgebung führt, dient dem Ziel, den Spuren des Künstlerpaares folgend, sichtbare Zeichen zu setzen, die an das reiche Schaffen und das Alltagsleben in ihrer Dresdner Zeit von 1844 bis 1850 erinnern. Bislang wurden Medaillons

am *Palais Großer Garten*, *Coselpalais*, *Hotel de Saxe*, an Schloss Maxen, der Kirche zu Kreischa und im Park von Schloss Weesenstein angebracht. Das 7. Medaillon wurde in einem festlichen Rahmen am 10. Juni am Waldgasthof Hirschbachmühle, Glashütte OT Hirschbach, enthüllt. Ausgedehnte Wanderungen im „lieblichen Tal“ mit den Kindern gehörten zum Alltags der Schumanns und führten nicht selten an Orte der



KS Prof. Peter Schreier, Schirmherr der *Robert-Schumann-Ehrung*, und großzügiger Spender für die Realisierung des 7. Medaillons am Robert und Clara Schumann-Gedenkweg, im Gespräch mit Prof. Dr. Hans John



Anita Brückner, Mitglied im Vorstand des *Sächsischen Vocalensembles* e. V. und Projektleiterin der *Robert-Schumann-Ehrung*, dankt KS Prof. Peter Schreier für seine großzügige Spende.

Schreier, dem Schirmherrn der Robert-Schumann-Ehrung, und dem Kunst- und Kulturverein Kreischa, Ausrichter der „Schumanniadé“, realisiert werden. So sehen wir uns als *Sächsisches Vocalensemble* e.V. mit dem *Kunst- und Kulturverein „Robert Schumann“ Kreischa* in der schönen Geste vereint, die Erinnerung an das Künstlerpaar mit einem Musikfest, zum einen vor den Toren Dresdens und zum anderen an bedeutenden Wirkungsorten in Dresden hochzuhalten. In heiter-sommerlicher Atmosphäre versammelte sich das Publikum auf der Terrasse der Hirschbachmühle, um dem aufschlussreichen Gespräch zwischen Kammersänger Prof. Peter Schreier und dem Musikwissenschaftler Prof. Dr. Hans John zu lauschen. Themen der Interpretation und die Wirkung von Biografischem auf den kompositorischen Schaffensprozess kamen ebenso zur

Rast und Einkehr. Am 22. Mai 1849 gelangten sie zur Hirschbachmühle, die eine lange Tradition als beliebte Restauration aufweist. Im Haushaltsbuch, das Robert Schumann akribisch führte, hat er notiert: „*Nachmittag hübsche Parthie nach d. Hirschbachmühle – 19 Neugroschen.*“ Einhart Grotegut, Dresdner Architekt und Bildender Künstler, hat diesen Eintrag in reizvoller Gestaltung für das Medaillon übernommen. Die Herstellung und Anbringung des 7. Medaillons wurde, wie auch bei allen Medaillons bisher, ausschließlich über Spenden finanziert, initiiert vom Vorstand des *Sächsischen Vocalensembles* e.V., und unterstützt vom Förderverein *Palais Großer Garten*. Das Medaillon am Waldgasthof Hirschbachmühle konnte durch eine großzügige Spende von Prof. Peter



Schloß Maxen: Abschlußkonzert der *Robert-Schumann-Ehrung* 2017, Foto: Anita Brückner

Sprache wie die Betrachtung beider Komponisten im Kontext politischer Bedingungen und gesellschaftlicher Zusammenhänge sowie rezeptionsgeschichtliche Aspekte.

Das Abschlusskonzert der *Robert-Schumann-Ehrung* 2017 fand im sehr idyllischen Maxen, oberhalb

des Müglitztales auf Schloss Maxen statt. An diesem authentischen Ort, Refugium und Rückzugsort der Schumanns in ihrer Dresdner Zeit, war erneut Kammermusik zu erleben. Florian Mayer (Violine), Beate Hofmann (Violoncello) und Kerstin Loeper (Klavier) – alle Absolventen der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden – brachten zwei musikalische Kostbarkeiten der romantischen Trioliteratur zu Gehör: Felix Mendelssohn Bartholdys Trio c-Moll op. 66 (sein zweites aus dem Jahr 1845) und Robert Schumanns Trio g-Moll op. 110 (das letzte Trio aus seiner Feder von 1851, als er das Amt des Düsseldorfer Musikdirektor innehatte). Programm und Interpreten garantierten ein besonderes künstlerisches Erlebnis. Der Saal des Schlosses, in welchem auch Clara Schumann schon musizierte, war bis zum letzten Platz gefüllt. Familie Flache, Kooperationspartner seit 2010, war es erneut eine Herzensangelegenheit, uns bei der Verwirklichung des anspruchsvollen Gesamtprogramms nach Kräften zu unterstützen.

Ohne Kooperationspartner, Unterstützer und Förderer wäre die alljährliche Robert-Schumann-Ehrung nicht auf den Weg zu bringen und in hoher Qualität zu präsentieren. Hinzugekommen ist die Gemeinde der Kreuzkirche, welche uns die Möglichkeit eröffnete, in dem traditionsreichen Gotteshaus das Festkonzert mit der Aufführung des Oratoriums *Elias* auszurichten. In Dank sehen wir uns verbunden mit Prof. Dr. Florian Uhlig, Prorektor für Künstlerische Praxis der hiesigen Musikhochschule und Dr. Armin Koch, Editionsleiter der Düsseldorfer *Robert-Schumann-Forschungsstelle* e.V., dass sie unsere Bemühungen um die Pflege des Schumannschen Erbes so selbstverständlich unterstützten. Und wir danken erneut Frau Dr. Ingrid Bodsch, Projektleiterin des *Schumann-Netzwerks*, für die immer währende Begleitung und tätige Hilfe, „hörbare“ und „sichtbare“ Impulse einer steten Würdigung des Künstlerpaares in Dresden zu geben.

**“THE ARTISTIC FRIENDSHIP BETWEEN ROBERT SCHUMANN
AND FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY”**

Report on the 8th *Robert Schumann Tribute* Dresden, 5.-11.6.2016

By Anita Brückner, member of the *Saxon Vocal Ensemble*'s association's
board and Project Manager of the *Tributes to Robert Schumann*

The 8th *Robert Schumann Tribute* by the *Saxon Vocal Ensemble* in 2017 strongly featured the exceptional artistic friendship between Robert Schumann and Felix Mendelssohn Bartholdy. The two composers had met in Leipzig in 1834 and maintained an intensive exchange until the untimely death of Mendelssohn in 1847. There are extensive testimonies by Schumann about these meetings in Leipzig between 1835 and 1841, which all express great admiration for Mendelssohn: “For me, his praise was always the ultimate – the highest and final instance was him”. Mendelssohn, in turn, became a sustainable promoter of the artist couple with regard to the performance of works by Schumann in the repertoires of the Gewandhaus concert hall in Leipzig. It was thanks to Mendelssohn's commitment that especially symphonic works, such as the Symphony in B flat major, Op 38, and the Symphony in C major, Op. 61, composed in 1841/46, were taken note of by the public. In addition, he was a great admirer of Clara Schumann whose artistic career he accompanied in a supporting manner. Not least because she was an important artistic partner of the conductor of the Gewandhaus. Mendelssohn's passing away, which deeply affected Schumann, was an occasion for him to collect his memories of his friend. Both composers – versatile and highly talented as they were – decisively shaped the post-classical period with symphonic and chamber music works, art songs, piano compositions and choral works. We have presented excerpts from the prolific musical creations of Schumann and Mendelssohn in four events.

After presentations of the choral ballads and romances, works for solo parts, chorus and orchestra and of a cappella part songs, a performance of the seldom heard secular oratorio *Paradise and the Peri*” and of an equally little known masterpiece by Schumann, *Missa sacra*, by the *Saxon Vocal Ensemble*, its artistic director, Matthias Jung, devoted himself to a major and popular choral work by Schumann's artist friend: The oratorio *Elijah*”, Op. 70, by Felix Mendelssohn was performed on Whit Monday in a gala concert within this year's *Tribute to Schumann*, held in cooperation with the *Dresden Music Festival*. In the very well attended Church of the Holy Cross, the audience virtually celebrated the performance of the soloists and the ensemble.

Matthias Jung reinforced the *Saxon Vocal Ensemble* with two other choirs also under his baton: The *Dresden Motet Choir* and the *Dresden Boys' Choir*. The approximately 70 singers were to match the oratorical sonority of the middle of the 19th century. The orchestral part was performed by *Leipzig ensemble Camerata lipsiensis* which took part in our *Tribute to Schumann* for the first time. This cooperation proved to be extremely interesting from a musical point of view, given that the cultivation of Mendelssohn's music in historically adequate instrumentation is one of the priorities of this orchestra. Meanwhile, an idea is beginning to gain ground that historically informed performance makes sense not for early music up to the classical period but also for works of the romantic and late romantic periods, to create a sound as close to the time of origin as possible. A concern that has been shared by the artistic director for years. The Schumann Prize winners Henryk Böhm (baritone) and Henriette Gödde (alto) could be hired as soloists. The tenor part was sung by the Bach Prize winner Patrick Grahl, with Maria Perl appearing as the soprano. Other solo parts were performed by members of the *Saxon Vocal Ensemble*. This is another aspiration of Matthias Jung – to assign solo parts to singers of his choirs.

In a contribution to daily newspaper *Dresdner Neueste Nachrichten* under the heading “Lichtvolle Aufführung [Luminous performance]”, Wolfram Quellmalz pointed out that the Robert Schumann Festival was not only ‘located’ in Dresden but that it also drew on local labour and education. The choirs alone united with great smoothness and were perfectly understandable even in full numbers. Yet not only the choirs through to the double quartet and the role of the boy (Elisabeth Mücksch) came from within their own ranks, the soloists also – except for Patrik Grahl who had studied in Leipzig – had been trained at the Dresden Conservatoire. “Camerata lipsiensis provided a lucid musical background and kept accentuating emphases while accompanying the choir throughout. So that this ‘Elijah’ was full of ideas of light and was able to captivate far beyond the well-known double quartet ‘Denn er hat seinen Engeln befohlen [For he shall give his angels]’.” (*Dresdner Neueste Nachrichten* dated 07.06.2017)

With a lecture-concert, held in the piano salon of *Cosel Palace* on 8th June, the anniversary of Robert Schumann's birth, the creative relationship between the two composers was commented on in ‘words and music’. For this project, we were again able to hire Professor Florian Uhlig, an internationally acclaimed pianist and Prorector for Artistic Practice at the *Carl Maria von Weber Conservatoire in Dresden*. Florian Uhlig had

already taken part in our Festival last year with a brilliant programme at the *Great Garden Palace*. Another speaker was Dr Armin Koch, editor-in-chief of the Robert Schumann Research Centre in Düsseldorf and an outstanding expert on both composers. He introduced the subject in his capacity as a contributor to the publication of Schumann's *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* [*Memories of Felix Mendelssohn*]. The presentation was moderated by Matthias Jung. Emanuel Roch and Svjatoslav Korolev, students of Florian Uhlig's piano class, performed the concert part with works requiring a high degree of virtuosity of them. Mendelssohn's *Étude in A minor, Op. 104*, and *Variations sérieuses, Op. 54*, were an opportunity for the 18-year-old pianist Emanuel Roch to demonstrate his already mature artistic and technical abilities, and the young Danish pianist Svjatoslav Korolev excelled in Schumann's *Études Symphoniques, Op. 13*. Both protagonists had already taken part in numerous competitions and gained artistic experience at music festivals. By involving students of the *Carl Maria von Weber Conservatoire in Dresden*, we have not only managed to maintain cooperation with this educational institution since 2010 but to also repeatedly open concert stages for young artists within the framework of the *Tributes to Robert Schumann*.

Our endeavours are also aimed at hosting events in authentic Schumann places. In this context, *Cosel Palace* stands for the "musical morning performances" of the Association for Choral Music, initiated together with Ferdinand Hiller, between 1846 and 1850. This ensemble, founded by Robert Schumann, gave more than 20 concerts at *Cosel Palace* and also introduced to the public the latest works of the prolific choral compositions of the Dresden years. A medallion mounted at the Palace is a reminder of this. Since the beginning of our endeavours, we have been able to involve in the programme the festival hall of *Cosel Palace*, thanks to the fantastic support of master piano builder Kirsten. In the spirit of this fruitful cooperation, the name of the composer was conferred to the historically "charged" concert venue on the 208th anniversary of his birth. The "Robert Schumann Hall" will also be open to future projects and concerts of our music festival, as we have been assured by the Managing Director, Bert Kirsten.

By means of the annual appreciation of Robert and Clara Schumann, it has been possible over recent years to ensure their work is taken note of in Dresden and surroundings to a far greater extent. For instance, the "Robert and Clara Schumann commemorative path" leading to their places of residence and activity, while following in the footsteps of the

artist couple, serves the purpose of placing visible signs that would remind of the prolific work and everyday life during their time in Dresden between 1844 and 1850. So far, medallions have been mounted at the *Great Garden Palace*, *Cosel Palace*, *Hôtel de Saxe*, at Maxen Castle, the church in Kreischa, and in the park of Weesenstein Castle. The seventh medallion was unveiled at Hirschbachmühle Inn, town of Glashütte, district of Hirschbach, in a festive setting on 10th June. Extended walks in the “lovely valley” together with the children were part of the Schumanns’ everyday life and often led them to places of rest and refreshments. On 22nd May 1849, they reached Hirschbachmühle Inn which had a long tradition as a popular restaurant. On this occasion, the household diary, meticulously kept by Robert Schumann, mentioned: “[Afternoon, nice walk to Hirschbachmühle – 19 Neugroschen [Saxon coin]]”. Einhart Grotegut, a Dresden architect and visual artist, copied this entry on the medaillon in a charming design.

The manufacturing and mounting of the medallions was financed exclusively through a fundraising campaign, initiated by the management of the *Saxon Vocal Ensemble* and supported by the Association of Friends of the *Great Garden Palace*. The medallion at Hirschbachmühle Inn, fortunately enough, materialised through a generous donation by Professor Peter Schreier, patron of the *Tributes to Robert Schumann*, and by *Kreischa Art and Cultural Association*, organiser of the “Schumanniade [Schumann Festival]”. We, the *Saxon Vocal Ensemble*, are thus united with *Kreischa Art and Cultural Association “Robert Schumann”* in the beautiful gesture of upholding the memory of the artist couple with a music festival, on the one hand, outside Dresden, and, on the other hand, in meaningful places inside Dresden.

The public had gathered on the terrace of Hirschbachmühle Inn in a cheerful and summerly atmosphere to listen to the informative and reflective conversation between Professor Peter Schreiber, Chamber Singer [honorific title], and the musicologist Professor Hans John. The issues brought up concerned, inter alia, the interpretation of compositions by Schumann and Mendelssohn, the effect of biographical and social circumstances on the creative process, the assessment of both composers in the context of political constellations, as well as historical aspects of their reception.

The closing concert of the *Tribute to Robert Schumann* in 2017 took place in idyllic Maxen above the valley of the river Müglitz at Maxen Castle. In this authentic place, refuge and retreat of the Schumanns during their time in Dresden, chamber music could again be experienced.

WWW.SÄCHSISCHES-VOCALSEMBLE.DE

8. Robert-Schumann-Ehrung vom 5. bis 11. Juni 2017

„Die Künstlerfreundschaft zwischen Robert Schumann und
Felix Mendelssohn Bartholdy“



INFORMATIONEN ZUM KARTENVERKAUF:
WWW.ROBERT-SCHUMANN-FEST.DE

Sächsisches Vocalensemble

5. Juni, 16.00 Uhr
Felix Mendelssohn Bartholdy – „Elias“
Festkonzert des Sächsischen Vocalensembles unter Leitung von Matthias Jung
Kreuzkirche Dresden

8. Juni, 19.30 Uhr
„Kommentare in Wort und Musik“
Gesprächskonzert im „Piano-Salon des Coselpalais Dresden“
mit Prof. Dr. Florian Uhlig, Dr. Armin Koch und Matthias Jung
Emanuel Bach, Sojatoslav Korolev (Klavier)

10. Juni, 12.00 Uhr
Clara und Robert Schumann-Gedenkweg
Entfaltung des 2. Medallions
Waldgrotte Hirschbachmühle, Glashütte OT Hirschbach

11. Juni, 12.00 Uhr
Kammermusik auf Schloss Maxen
Florian Mayer, Beate Hofmann und Kerstin Loeper
spielen Schumann und Mendelssohn Bartholdy



Florian Mayer (violin), Beate Hofmann (cello) and Kerstin Loeper (piano) – all of them graduates from the *Carl Maria von Weber Conservatoire in Dresden* – performed two musical gems of the romantic trio literature: Felix Mendelssohn's Trio in C minor, Op. 66 (his second one from 1845) and Robert Schumann's Trio in G minor, Op. 110 (the last one penned by him in 1851 when he held the office of musical director in Düsseldorf). Both the programme and the interpreters ensured an extraordinary artistic experience. The hall of the castle where Clara Schumann had

played before, was filled to capacity. For the Flache family, cooperation partner since 2010, it was again a matter dear to their heart to support us in implementing the very demanding overall programme to the best of their ability.

Without cooperation partners, supporters and sponsors, it would not be possible for the annual *Tributes to Robert Schumann* to materialise and to be presented at such a high quality level. We were also joined by the congregation of the Church of the Holy Cross, which provided us the opportunity to host the gala concert in this church so rich in tradition with a performance of the oratorio *Elijah*. We extend our sincerest thanks to Professor Florian Uhlig, Prorector for Artistic Practice at the local Conservatoire, and Dr Armin Koch, editor-in-chief of the *Robert Schumann Research Centre in Düsseldorf*, for supporting as a matter of course our endeavours to cultivate Schumann's legacy. We should also like to thank again Dr Ingrid Bodsch, Project Manager of the *Schumann Network*, for her ever-present guidance and active help in securing “audible” and “visible” stimuli for constant appreciation of the artist couple in Dresden. (Translation: Th. Henninger)

„DAS SCHUMANN-HAUS FEIERT“

Leipzig – Jahresrückblick 2017 und Vorschau auf 2018/2019

Von Gregor Nowak*

Gleich drei Jubiläen gaben Grund zu Feierlichkeiten vom 1. bis 17. September 2017 im Schumann-Haus Leipzig: Vor 20 Jahren wurden mit der Fertigstellung der Fassade die ersten Schritte zur Rettung der Grundsubstanz des Schumann-Hauses sichtbar. Ebenfalls 1997 gründete sich die *Freie Grundschule Clara Schumann* mit künstlerischem Profil, die zwei Jahre später in das Schumann-Haus einzog. Die Gründung der Musik- und Kunstschule folgte 2007. Mit dem *Schumann-Verein Leipzig* e.V. und der *Rahn Education* entstand eine einzigartige Symbiose aus Museum, Veranstaltungsort und Ausbildungsstätte, die das einstige Wohnhaus von Clara und Robert Schumann in der Inselstraße 18 zu einer lebendigen Begegnungsstätte macht, welches eine Brücke vom 19. Jahrhundert in die heutige Zeit schlägt.

Am 1. September begannen die Feierlichkeiten mit einer Festveranstaltung, zu der Leipzigs Kulturbürgermeisterin Dr. Skadi Jennicke, Gottfried Dittrich (Geschäftsführer *Rahn Education*), Schulleiterin Sibylle Nowak, der Vorsitzende des Schumann-Vereins, Frank-Steffen Elster, und der Geschäftsführer des Schumann-Hauses, Gregor Nowak, einluden. Höhepunkt dieser Veranstaltung war zweifelsohne die Einweihung des neuen Chronik-Raums in der Beletage. Anschaulich gestaltet,



* Gregor Nowak ist Geschäftsführer des Vereins Schumann-Haus Leipzig e.V.

entstand durch Zeitungsartikel, kurze Texte, Videos und Bilder ein facettenreicher Blick auf die Aktivitäten im Schumann-Haus. Erstmals entstand für die Besucher des Schumann-Museums ein Ort, der die wechselvolle Geschichte des Hauses nach der Wiedervereinigung aufzeigt und das einzigartige Nutzungskonzept in der Inselstraße erfahrbar werden lässt.

Anschließend stand vom 9. bis 17. September das „Lied“ im Mittelpunkt der 16. *Schumann-Festwoche*. Unter dem Motto „Herrlich LIEDerlich“ wurden neben Liedern von Clara und Robert Schumann Kompositionen von Zeitgenossen beleuchtet, selten interpretierte Werke wie *Der Rose Pilgerfahrt* aufgeführt und die Einflüsse auf andere Musikgattungen hörbar gemacht. Mit aufgeräumtem Verstand und spitzer Zunge entzündete z.B. Sebastian Krämer ein „liederliches“ Feuerwerk. Er sowie Kitty Hoff zeigten in ihren Konzerten mit größtem musikalischem Vergnügen, wie sich das Chanson als Kunstlied des 21. Jahrhunderts entwickelt hat. Für kammermusikalische Höhepunkte sorgten international renommierte Interpreten wie der Cellist Peter Bruns, der Pianist Cédric Pescia, der Tenor Marcus Ullmann und das Signum Quartett.

Der 200. Geburtstag Clara Schumanns wirft bereits seine Schatten voraus. In Leipzig geboren und aufgewachsen, eroberte sie die Konzertpodien Europas, feierte im Leipziger Gewandhaus ihr 61(!) jähriges Bühnenjubiläum und steht heute aufgrund ihrer beispiellosen Karriere für eine in ihrer Zeit nicht gekannte Emanzipation. Grund genug, dieser bedeutendsten Künstlerin des 19. Jahrhunderts vorab die 17. Schumann-Festwoche im Jahr 2018 zu widmen.

Vom 8. September bis 16. September 2018 erklingen ihre eigenen Werke und Kompositionen ihres Mannes, die sie während ihrer unglaublichen Konzertkarriere berühmt gemacht hat. Ebenso kann sich der Zuhörer auf historische Konzertprogramme Clara Schumanns freuen, Kammermusik ihrer Zeitgenossen entdecken und bei experimentellen Musik-Versuchen dabei sein, sich dieser Künstlerin zu nähern. Und noch ein Aspekt trifft auf die *Schumann-Festwoche* 2018 zu. Am 13.9.2019 hat sich der Schumann-Verein Leipzig e.V. vorgenommen, ein komplett neugestaltetes Museum ganz im Sinne Clara Schumanns zu eröffnen. Zahlreiche renommierte Künstler wie die Bachpreisträgerin Ragna Schirmer, der Bariton Tobias Berndt, das Pantomimenduo Bodecker&Neander, das Rolston-String Quartet, die Konzertmeister des Gewandhauses Sebastian Breuninger und Christian Giger oder der Startenor Christoph Pregardien werden die Festwoche nutzen, um mit ihrem Konzert dieses ambitionierte Vorhaben zu unterstützen und für Clara Schumann zu werben.

“THE SCHUMANN HOUSE CELEBRATES”

Review of 2017 and preview of 2018/2019
for the Schumann House in Leipzig

By Gregor Nowak*

There were as many as three anniversaries to celebrate at the Schumann House in Leipzig between 1st and 17th September 2017: 20 years ago, with the completion of the façade, the results of the first steps to save the basic structure of the Schumann House became apparent. Again in 1997, *Clara Schumann Free Elementary School* with its artistic profile was founded, which then moved to the Schumann House two years later. In 2007, there followed the foundation of the Music and Arts School. In conjunction with the *Schumann Association of Leipzig* and *Rahn Education*, a unique symbiosis of museum, event venue and educational facility was created which converted the former residence of Clara and Robert Schumann at Insel Street 18 into a vivid meeting point bridging the 19th century to the present day.

On 1st September, the celebrations started with a festive event to which Leipzig's Cultural Mayor Dr Skadi Jennicke, Gotthard Dittrich (Director of Rahn Education), headmaster Sibylle Nowak, the Chairman of the Schumann Association Frank-Steffen Elster and the Director of the Schumann House Gregor Nowak had invited. Highlight of this event was undoubtedly the inauguration of the Chronicle Room on the first



* Gregor Nowak is the Managing Director of the association Schumann-Haus Leipzig e.V. The translation of the report from German into English was done by Thomas Henninger.

floor, the “bel étage”. It is clearly structured, and numerous newspaper articles, short texts, videos and images provide a multifaceted view of the activities at the Schumann House. For the first time, visitors to the Schumann museum can access a place which displays the eventful history of the House after reunification and lets them experience the unique utilisation concept at Insel Street.

Subsequently, the “art song” was the focus of the 16th week of the Schumann Festival between 9th and 17th September. Themed “Herrlich LIEDerlich [pun involving ‘wonderful’ and ‘SONG’, with the spelling reminding of ‘sloppy’]”, besides songs by Clara and Robert Schumann, compositions by their contemporaries were examined, rarely interpreted works such as *The Pilgrimage of the Rose* were performed and their influences on other music genres could be heard. Sebastian Krämer, for instance, ignited a “sloppy song” firework with cheerful wit and a loose tongue. He and Kitty Hoff demonstrated in their concerts with the greatest musical pleasure how the chanson had developed as the art song of the 21st century. Internationally renowned interpreters, such as the cellist Peter Bruns, the pianist Cédric Pescia, the tenor Marcus Ullmann and the Signum Quartet, presented highlights of chamber music.

The 200th anniversary of Clara Schumann’s birth already casts its shadow ahead. Born and raised in Leipzig, she conquered the European concert stages, celebrated her 61st (!) stage anniversary at the Leipzig Gewandhaus concert hall and nowadays, due to her unparalleled career, stands for an emancipation that in her day had never been known before. This is reason enough to dedicate in advance the 17th week of the Schumann Festival in 2018 to this most prominent artist of the 19th century.

Between 8th and 16th September 2018, her own works and compositions of her husband will be heard that made her famous during her incredible concert career. The audience can also look forward to enjoying historical concert programmes of Clara Schumann, discovering chamber music of her contemporaries, and attending experimental music trials to get even closer to this artist. There is yet another point that will be relevant to the *Schumann Festival Week* in 2018. The *Schumann Association of Leipzig* intends to open a completely refurbished Museum on 13.9.2019 wholly in the spirit of Clara Schumann. Numerous renowned artists, such as the Bach Prize Winner Ragna Schirmer, the baritone Tobias Berndt, the Pantomime Duo Bodecker & Neander, the Rolston String Quartet, the concert masters of the Gewandhaus Orchestra Sebastian Breuninger and Christian Giger, and the star tenor Christoph Prégardien will use the Festival Week to support this ambitious project and to promote Clara Schumann with their concert.

NEUE SCHUMANNIANA / **NEW SCHUMANNIANA***

CDs, DVDs

Ausgewählt/selected von/by
Ingrid Bodsch & Irmgard Knechtges-Obrecht



Schumann
Symphonies 1-4 . Overture to Manfred
London Symphony Orchestra
Yondani Butt, conductor
2 Audio CDs
Nimbus Records, Wyastone Estate Ltd.
Erscheinungsdatum/released: 7.7.2017

So erfreulich es zweifellos ist, dass Schumanns Sinfonien mittlerweile in unzähligen Einspielungen vorliegen, wobei der Umfang jedes Jahr noch durch Neuerscheinungen er-

weitert wird, so sehr fragt sich der Rezipient aber inzwischen manchmal auch, ob sich da für ihn wirklich jedes Mal noch neue Klangerlebnisse, Erfahrungen, Höreindrücke ergeben, und ob er überhaupt in der Lage sein wird, die Unterschiede zwischen den einzelnen Interpretationen zu bemerken. So hört man jede neu auf dem Markt erscheinende Einspielung mit durchaus kritischer Erwartungshaltung.

Das renommierte London Symphony Orchestra legt nun ein Doppelalbum mit Schumanns Sinfonien vor und stellt ihnen die Manfred-Ouverture op. 115 zur Seite. Das wird häufig so gemacht, weil es einfach gut passt. Nicht nur aus musikalischer Sicht, sondern wohl auch, weil man die zur Verfügung stehende Gesamtdauer einer CD ausnutzen möchte. Die Aufnahmen erfolgten bereits 2011 bzw. 2012 in den berühmten Abbey Road Studios in London und wurden zunächst einzeln veröffentlicht. Warum sie jetzt neu und im Doppelpack auf den Markt kommen, wird an keiner Stelle erklärt.

Das Orchester spielt unter Leitung des chinesischen Dirigenten Yondani Butt (1945–2014), der Schumanns Sinfonien hier einen recht eigenwilli-

* English translations by Florian Obrecht (F. O.) or Thomas Henninger (Th. H.)

gen interpretatorischen Stempel aufdrückt. Dass er sehr viel Gefühl investiert, sich bestimmt mit Schumanns Sinfonik auseinandergesetzt hat und das Orchester mit echter Emphase durch die auch noch so komplizierten musikalischen Strukturen führt, merkt man vom ersten Ton an. Aber leider merkt man ebenso vom ersten Ton gleich der 1. Sinfonie in B-Dur op. 38 an, dass Butt ein ungewöhnlich langsames Tempo wählt. Da wird er deren im Booklet erwähnten und ausführlich erklärten Beinamen „Spring“ nun gar nicht gerecht. Das zieht sich streckenweise wie Knetgummi und flattert nicht frühlingshaft leicht und fröhlich, sondern wirkt eher betulich.

Der in Schumanns Schaffenschronologie eigentlich an zweiter Stelle stehenden 4. Sinfonie in d-Moll op. 120, die wie meist in ihrer späteren sog. Düsseldorfer Fassung erklingt, kommen die Butt'schen Tempi schon eher entgegen, allerdings vermisst man hier doch die geheimnisvolle Spannkraft, die den Hörer normalerweise vom ersten bis zum letzten Ton trägt und an Schumanns ursprüngliche Idee der „Sinfonie in einem Satz“ erinnert. In permanenter rhythmischer Steigerung entwickelt sich die gewaltige doppelte Coda des grandiosen Finales. Schumann beschließt mit furiosen Akkordschlägen diese Sinfonie, die neben der Frühlingsinfonie zu seinen populärsten Orchesterwerken zählt, was sich in vorliegender Interpretation allenfalls erahnen lässt.

„In mir paukt und trompetet es seit einigen Tagen sehr ... ich weiß nicht, was daraus werden wird“, kündigt Schumann im Dezember 1845 seinem Freund und Kollegen Felix Mendelssohn Bartholdy die ersten Ansätze seiner später als Nr. 2 op. 61 gedruckten Sinfonie in C-Dur an. Und rückblickend äußert er: „Die Symphonie schrieb ich im Dezember 1845 noch halb krank; mir ist's, als müßte man ihr dies anhören“. Muss man das wirklich, auch heute noch und zwar im negativen Sinne? Eigentlich doch nicht, zumal die erstgenannten Pauken und Trompeten mit ihrem charakteristischen fanfarenartigen Motiv dabei stark an Lebendigkeit und Frische verlieren. Der quirilige Perpetuum mobile-Charakter im Scherzo klingt wie gebremst, ebenso im Finale das abschließende Paukensolo der grandiosen Stretta.

Viel zu behäbig, fast träge fließt der Rhein im 1. Satz von Schumanns 3. Sinfonie op. 97 mit dem charakterisierenden Beinamen, den der Komponist selbst durch entsprechende Äußerungen mit angeregt hat. Das eigenwillig hemiolisch rhythmisierte, in weiten Sprüngen explodierende markante Hauptthema büßt seinen Schwung ein, den Schumann ganz bewusst hier vorlegte. Der ländlerartigen Behaglichkeit im Scherzo, gepaart mit einem guten Schuss Humor, fehlt der rechte Antrieb, jene der Sinfonie nachgesagte „rheinländische“ Aura empfindet man gewöhnlich gerade hier am stärksten.

Der ursprünglich „Im Character der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ überschriebene, choralartig angelegte und sozusagen ‚überzählige‘ 4. Satz in es-Moll entfaltet unter Butts Dirigat seine volle Ernsthaftigkeit, der eigentümliche Religioso Charakter kommt überzeugend zur Geltung. Generell lassen sich die langsamen Sätze aller vier Sinfonien wesentlich besser anhören. Da schimmert viel Wärme und Innigkeit durch, was aber letztlich den Gesamteindruck nicht belebt. Häufige Tempowechsel, Stauungen und Dehnungen ebenso wie übertriebenes Rubato und Akzentuierungen wirken unvermittelt und oft unpassend, lassen kein interpretatorisches Konzept erahnen.

Die Ouvertüre zu *Manfred* nimmt viele Details des nachfolgenden Dramas vorweg, baut vor allem die unverwechselbare Atmosphäre im musikalischen Ausdruck auf. Ein trotziges Sich-Aufbäumen gegen das Schicksal wechselt mit starrer Resignation ab, zwei gegensätzliche Pole, die Schumann kompositorisch durch auffallend schroffe Kontraste umsetzt. Auch diese Musik hat man schon fesselnder gehört, als auf vorliegender CD. Was ist da passiert? Das Orchester spielt ausgezeichnet, der Gesamtklang ist rund, sauber und durchaus schön. Der Dirigent gibt sich viel Mühe. Vielleicht zuviel? Und bringt zu viel hinein in Schumanns Musik, die doch gar keinen Verstärker braucht, die einfach so für sich spricht. Weniger wäre sicher mehr gewesen!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

As welcome the constantly increasing number of recordings of Schumann's symphonies is, by now one has to wonder whether there truly are new listening experiences to be found each time, and if listeners would even be able to perceive any differences between the individual interpretations.

The renowned London Symphony Orchestra has now released a double album with Schumann's symphonies, accompanied by the Manfred overture op. 115. The recordings were made at the famous Abbey Road Studios in 2011 and 2012 respectively and were originally sold separately. No explanation is given as to why they are now re-released as a double CD set.

The orchestra, conducted by the Chinese conductor Yondani Butt (1945-2014), delivers a rather peculiar interpretation of Schumann's symphonies. The fact that he invested a great amount of sentiment, that he definitely contemplated Schumann's symphonic work and that he emphatically guides the orchestra through even the most complicated musical structures, is noticeable right from the start. It is however equally noticeable right from the start, that Butt opts for an unusually slow tempo. Many a passage drags on with glacial pace, leisurely and long-winded. Frequent changes in tempo, shortenings and lengthenings as well as excessive rubato and accentuations appear abruptly and often times inappropriately,

betraying a lack of overall concept. What happened there? The orchestra performs excellently, the overall sound is well-rounded, clean and beautiful throughout. The conductor is trying very hard. Too hard, perhaps? He adds too much to Schumann's music, which is not in any need of amplification since it simply speaks for itself. Surely, less would have been more. (Summary by I.K.-O., translated by F. O.)



Schumann Symphonies 1-4

San Francisco Symphony
Michael Tilson Thomas, conductor
2 Audio CDs
SFS Media
Aufgenommen/recorded. Davies Symphony Hall, 2015/16
Erscheinungsdatum/released: 19.1.2017

CD der Woche/CD of the week, rbb, 27.11.2017, vgl./cf. www.kulturradio.de



Schumann Symphonies 2 & 4

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Antonio Pappano, conductor
Audio CD
ICA Classics
Erscheinungsdatum/released: 26.8.2017

Vgl. /cf. Hartmut Hein, 2.4.2017: "Eine so lebhaft mitreißende, präzise und doch hochemotional musizierte Aufführung der C-Dur-Symphonie von Schumann wie hier mit Antonio Pappano und seinem bravourösen römischen Orchester findet man sicher selten." (<https://magazin.klassik.com/>)



Clara

Clara Schumann: Klavierkonzert
 Beethoven: Klavierkonzert Nr. 4 op. 58
 Ragna Schirmer, Klavier
 Staatskapelle Halle
 Leitung: Ariane Matiakh
 Audio CD, Berlin classics, 13.9.2017

Clara Schumann und Ludwig van Beethoven – hätten die beiden sich gut verstanden? Wir wissen es nicht. Sie sind sich schließlich nie begegnet. Auf der neuen CD der Pianistin

Ragna Schirmer tun sie es aber – zumindest in Form ihrer Werke. Dort trifft nämlich Clara Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 7 direkt auf Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58. Auf den ersten Eindruck vielleicht eine etwas merkwürdige Zusammenstellung: hier das Stück einer 15-jährigen Virtuosa am Beginn ihrer Karriere, dort das Werk eines mehr als doppelt so alten, reifen Komponisten der Wiener Klassik. Und doch verbindet beide Werke etwas: Clara Schumann hatte nämlich Beethovens 4. Klavierkonzert dauerhaft im Repertoire und dafür sogar zwei eigene Kadenzes verfasst. Und genau die sind auch der Ausgangspunkt von Ragna Schirmers Interpretation auf dieser CD. Schlicht „Clara“ – nicht etwa „Ludwig“ – heißt die. Ragna Schirmer beschäftigt sich schon seit Jahren mit der Musik und Persönlichkeit Clara Schumanns. Bereits ihre letzte CD kreiste um sie und die musikalischen Liebesbotschaften, die sie an ihren Mann Robert aussandte und von diesem erwidert bekam (und natürlich mischte auch Johannes Brahms bei diesem Spiel auf seine Weise mit). Ihre neueste Produktion beginnt nun mit dem einzigen erhaltenen Orchesterwerk aus Clara Schumanns Feder, dem a-Moll-Klavierkonzert. Die Komponistin schrieb das Werk als Teenager für den eigenen Bedarf. Dem entsprechend erwarteten die damaligen und erwartet vielleicht auch der heutige Hörer ein großes virtuosos Feuerwerk mit viel pianistischer Brillanz, aber eher moderatem musikalischem Inhalt. Nicht so hier.

Nach selbstbewusster Eröffnung durch die Staatskapelle Halle unter Leitung von Ariane Matiakh setzt das Klavier zunächst mit einer schwingvollen Geste ein. Schon bald aber verflüchtigt sich der anfängliche heroische Tonfall und weicht einem eher zarten, Fantasie-artigen Duktus. Pianistin Ragna Schirmer nimmt sich Zeit für jede Phrase, kostet die Musik behutsam bis in das letzte Detail aus. Eher nebensächliche Passagen gibt es bei ihr nicht: jede einzelne musikalische Geste formt sie mit großer Innigkeit und Empfindung. So werden auch die den Publikumserwartungen ent-

sprechenden Virtuositäten, die hier natürlich auch vorhanden sind, zum festen Bestandteil eines großen musikalischen Ganzen, das keinen Leerlauf kennt, sondern nur intensiv empfundene musikalische Äußerungen. Und die werden gegen Ende des ersten Satzes „Allegro maestoso“ zunehmend ruhiger und noch intimer: Eine graziöse Romanze steht an.

Nach einleitendem, aufgefächerten Klavierakkord entführt uns Ragna Schirmer gleich in eine ganz neue Welt, die des schlichten Gesangs. Ohne allzu große Sentimentalität und gerade deshalb besonders anmutig schlägt die Pianistin den Satz an. Und dann passiert etwas, das natürlich kein Zufall ist: Hans-Jörg Pohl beginnt ein großes, sehr lyrisches und mit vollem Ton gespieltes Violoncello-Solo. Sofort ordnet sich Ragna Schirmer dem unter, tupft ihre umspielenden Klavierfiguren mit besonderer Zärtlichkeit dazu. Das hat seinen guten Grund: die junge Clara hatte nämlich während der Komposition ihres Konzerts ein Auge auf den Cellisten August Theodor Müller, Mitglied des Müller-Quartetts, geworfen und ihrer pubertären Fantasie im langsamen Satz ihres Klavierkonzerts offenbar freien Lauf gelassen. Das Orchester holt die beiden musikalischen Turteltäubchen dann mit einer barschen Fanfare ziemlich direkt aus ihrem amourösen Duett in die konzertante Wirklichkeit zurück: das Finale des Klavierkonzerts. Dessen Thema klingt zwar beschwingt, auf der anderen Seite aber auch eine Spur nachdenklich und manchmal sogar ein wenig melancholisch. So zumindest spielt es Ragna Schirmer, die auch in diesem Satz die durchaus vorhandene pianistische Brillanz eher beiläufig, aber umso souveräner und selbstverständlicher meistert und den Schwerpunkt auf den emotionalen Gehalt der Musik legt. Die Staatskapelle Halle unter Ariane Matiakh folgt ihr dabei auf dem Punkt, lässt sich auch von den kleinen, feinen Rubati der Pianistin nicht aus der Ruhe bringen. Der Klang des Orchesters ist nie zu hart oder kantig: vielmehr verschmelzen Bläser- und Streicherfarben ganz organisch zu einem großen Ganzen. Soli, vor allem der Holzbläser, geraten dagegen manchmal etwas zu spitz artikuliert und hell in der Farbgebung. Clara Schumanns Musik ist für Ragna Schirmer eine Herzensangelegenheit. Das spürt man bei dieser Aufnahme ihres a-Moll-Klavierkonzertes auf Schritt und Tritt. Dass die Pianistin eine große Virtuosin ist, geht fast ein bisschen unter in ihrer eher auf die „Zwischentöne“ der Musik fokussierten Sichtweise. Damit erhebt sie das Stück, das nur gegen Ende des letzten Satzes ein paar kleinere Längen hat, deutlich über das typische Virtuosenkonzert des 19. Jahrhunderts hinaus und macht es zu einer sehr ausdrucksvollen und intimen Äußerung einer jungen Künstlerin, deren Schaffen immer noch mehr Aufmerksamkeit verdient hat, als ihr im Allgemeinen von Publikum und (vor allem männlichen) Interpreten entgegengebracht wird. Was ist aber nun mit Beethoven, dem grimmigen, stürmisch drängelnden musikalischen „Riesen“ (Brahms), ohne den die ganze romantische

Musik des 19. Jahrhunderts kaum denkbar wäre? Überraschung gleich zu Beginn: ebenso zart und anmutig wie Clara Schumanns Klavierkonzert beginnt auch Ragna Schirmers Beethoven, so als taste sich die Pianistin erst einmal vorsichtig an diese Musik heran, als wolle sie diesen eröffnenden Augenblick noch etwas auskosten. Und dann diese Ruhe: keine Spur von Nervosität, nur ein musikalischer Moment, ein paar Noten und Akkorde. Behutsam und mit warmem Ton gesellt sich die Staatskapelle Halle unter Ariane Matiakh dazu und das prägnante Hauptthema des Satzes gewinnt langsam an Kontur. Man spürt es bereits hier: Das ist kein bissiger, grüblerischer Beethoven, sondern ein erstaunlich zarter und empfindsamer. Ob Clara Schumann das Werk wirklich so aufgefasst und gespielt hat, bleibt natürlich Spekulation, aber diese eher ungewöhnliche Beethoven-Lesart hat großen Charme und verträgt sich vor allem bestens mit vorher auf der CD erklangenen Konzert. „Durch Ragnas intensive Auseinandersetzung mit Clara hatte ich zeitweise das Gefühl, sie selbst säße am Klavier“, so wird Dirigentin Ariane Matiakh im Vorwort des Booklets von Ragna Schirmer selbst zitiert. Das kann man natürlich als Schmeichelei an die Solistin verstehen, aber vielleicht ist an diesem Eindruck auch tatsächlich etwas dran. Jedenfalls macht Ragna Schirmer in der Rolle Claras durchweg eine sehr gute Figur.

Leichte musikalische Anspannung eröffnet den zweiten Satz von Beethovens viertem Klavierkonzert mit seiner geheimnisvollen Unisono-Geste des Orchesters und den dazwischen getupften, traurigen Klavierakkorden. Hier wirkt die Pianistin Ragna Schirmer ganz in sich und ihr Spiel versunken. Und auch die folgenden Orchester-Gesten der Staatskapelle Halle können sie kaum beim Fantasieren stören. Auch hier ist man wieder erstaunt, welch zärtliches Potential in diesem an sich kraftstrotzenden Konzert Beethovens verborgen liegt – wenn man es eben einmal durch eine andere Brille betrachtet. Das finale Rondo ist dann wieder so ein typischer, nach vorne drängender Beethoven, den Ragna Schirmer allerdings gleich zu Beginn in seiner Unbändigkeit in die Schranken weist: nicht auftrumpfend selbstbewusst, sondern ein wenig verhalten folgt sie der kurzen orchestralen Einleitung. Ihr Spiel nimmt dann natürlich noch einiges an Fahrt auf, aber auch hier lenkt sie den Blick weg von ihr selbst als Virtuosin hin zu den selten so deutlich hervorgekehrten emotionalen Qualitäten von Beethovens Musik.

Eine selbstlose, ganz der Musik und ihrer Schöpferin bzw. historischen Interpretin gewidmete Lesart von Clara Schumanns einzigem Klavierkonzert und Beethovens viertem. Ragna Schirmer hat mit ihrer neuesten Produktion wieder einmal eine Lanze für Clara Schumann gebrochen – diesmal sowohl für Komponistin wie auch die Interpretin. Eine Sichtweise, die historisch betrachtet auch ganz eng zusammen gehört: verstanden sich Mu-

sikerinnen und Musiker im 19. Jahrhundert doch fast immer gleichermaßen als Ausführende wie auch als Schaffende. Auch darüber nachzudenken lohnt sich – am besten während des Hörens dieser anregenden und sehr intensiv musizierten CD „Clara“.

(Jan Ritterstaedt)

Clara Schumann and Ludwig van Beethoven – a meeting of piano concertos by both composers on the new CD of the pianist Ragna Schirmer: one the one hand, Schumann's Piano Concerto in A minor, Op. 7, and, on the other hand, Beethoven's famous Piano Concerto No. 4 in G major, Op. 58. Schirmer approaches both works from the perspective of Clara Schumann, as Beethoven's concerto had demonstrably been part of her repertoire for a long time and she had even written her own cadenza for it. Ragna Schirmer plays Clara Schumann's concerto with great intimacy and sensitivity. In the process, she interweaves the virtuoso and brilliant aspects of the work with its many graceful and delicate moments in a perfectly natural manner. Again, in Beethoven's piano concerto, the soloist, together with the Halle Symphony Orchestra under the direction of Ariane Matiakh, highlights less the passionate and vigorous moments than the emotional and intimate ones of the music. This is a selfless presentation of Clara Schumann's only piano concerto and of Beethoven fourth piano concerto, which is entirely dedicated to the music and its creator or historical interpreter. Furthermore, this is a clear plea for Clara Schumann as a composer and also as a historical interpreter of Beethoven's music. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Schumann: Streichquartette op. 41

Quatuor Modigliani

Audio CD, Mirare

Erscheinungsdatum/released: 15.9.2017

Um etwas über die Interpreten einer neuen CD zu erfahren, bemüht man im Allgemeinen das beiliegende Booklet. Im Falle der neuesten Produktion des Quatuor Modigliani lohnt sich der Blick dort hinein gleich doppelt: statt der üblichen

Bleiwüste mit einer Auflistung von Meisterkursen, Preisen und Auftrittsorten der Musiker findet sich hier ein kleiner schwarz-weiß-Comic abgedruckt, der die Geschichte des Quartetts in Wort und Bild sehr unterhaltsam nachzeichnet. So erfährt man ganz nebenbei, dass die Gründung des Quatuor Modigliani im Jahr 2003 bei einem Glas gutem Wein stattgefunden hat. Eines der typischen lang gezogenen Gesichter des Pariser Ma-

lers Amadeo Modigliani gab dann den Anstoß zur Namensgebung. Um es gleich vorweg zu nehmen: lange Gesichter hinterlässt ihre Aufnahme der drei Quartette Opus 41 von Robert Schumann ganz sicher nicht.

Dafür gehen die vier Pariser Musiker viel zu temperamentvoll an dessen Musik heran. Nehmen wir beispielsweise die drei Scherzo-Sätze mit ihrer durchdringenden Motorik. Zunächst noch mit gebotener Vorsicht, beim zweiten Mal dann intensiver und schließlich beinahe unbändig preschen die Musiker des Quatuor Modigliani von dannen. Doch trotz dieses rasanten Tempos behalten sie dabei immer die Musik selbst im Auge, ordnen sich deren Spannungsbögen unter und zügeln ihr Temperament immer wieder so gekonnt, dass niemals die Präzision ihres Zusammenspiels darunter leidet. In dieser Art und Weise fliegt auch das Scherzo des zweiten Quartetts aus op. 41 am Hörer vorbei, wobei hier von der ersten Violine (Amaury Coeytaux) vor allem lupenrein intonierte und präzise formulierte Legato-Läufe gefordert sind. Richtig charmant und mit einer gehörigen Portion Humor gelingt dann allen vier Musikern der kontrastierende Mittelteil, bis wieder die ausgelassene Scherzo-Laune die Oberhand gewinnt.

Robert Schumann befand sich in einem echten Schaffensrausch, als er seine vier Streichquartette 1842 innerhalb weniger Wochen vollendete. Teilweise soll er schon am folgenden Quartett gearbeitet haben, während er das vorherige noch gar nicht fertig hatte. Diesen großen Drang zu komponieren hört man jedem der drei Werke deutlich an. Und das gilt selbst für die naturgemäß ruhigen und mitunter auch etwas verträumten langsamen Sätze. Z.B. im dritten Quartett, dem vielleicht besten der drei, wo Schumann ein besonders lyrisches und ausdrucksvolles „Adagio molto“ aus der Feder geflossen ist. Das könnte bei den Interpreten die Versuchung wecken, hier ganz besonders emotional und mit extra viel Vibrato die Phrasen auszusingen. Dem widerstehen die vier Streicher des Quatuor Modigliani allerdings von der ersten Note an. Erstaunlich schnell nehmen sie auch diesen Satz. Erst im weiteren Verlauf der Musik wird dann klar, warum sie sich für dieses moderate Tempo und bewusst auf Sentimentalitäten verzichtende Spiel entschieden haben: sie wollen die komplexe Struktur dieses Satzes offenlegen. In Schumanns drei Quartetten op. 41 wimmelt es nämlich nur so vor geschickten, kontrapunktischen und kanonischen Stimmführungen. Im Grunde beginnen die Musiker damit schon gleich im Kopfsatz des ersten Quartetts. Schon dessen langsame Einleitung beginnt mit einer Kanon-artig geführten Melodie, die schließlich durch alle vier Stimmen wandert und eine Art einsam klagende Grundstimmung verbreitet. Ein paar knackig gesetzte forte-Akkorde unterbrechen den Fluss, dann eine kurze rhetorische anmutende Geste und das quirlig-bewegte Hauptthema in der ersten Violine. Das alles spielen die Musiker des Quatuor Modigliani mit großer Klarheit und Transparenz. Nichts wird dabei durch allzu star-

ken Klangnebel verschleiert, jede Stimme bleibt klar nachvollziehbar und damit auch der strukturelle und formale Aufbau des Satzes. Schumanns komplexe Stimmführungen und Rhythmen bekommen so ein musikalisches Gesicht, werden zur tragenden Säule der Musik und damit auch dieser Interpretation. Vor allem den Rhythmen schenken die vier Musiker des Quatuor Modigliani besonders viel Aufmerksamkeit. Das wird vor allem in den drei Finalsätzen der Quartette op. 41 klar. Fast schon überdeutlich markieren die Streicher beispielsweise die Synkopen im „Presto“-Finale des ersten Quartetts. Dort scheuen sie sich auch nicht, die von Schumann im volkstümlichen Stil mit liegendem Bass eingefügten Passagen entsprechend derb und schroff zum Besten zu geben – um dann natürlich umso schneller wieder in den Modus „Kunstmusik“ zu wechseln. Überhaupt zeigt das Quatuor Modigliani ein sehr feines Gespür für die unterschiedlichen Charaktere – einmal der Sätze als Ganzes, aber auch deren Binnenstruktur. Nie werden kontrastierende Passagen von den Musikern in ihrer Schärfe abgemildert. Das macht diese Interpretation von Schumanns Streichquartetten äußerst abwechslungsreich und mitunter sogar kurzweilig im besten Sinne. Temperament, Witz, Spielfreude, rhythmische Präzision und eine Scheu vor Brüchen und Kontrasten – so lässt sich die Interpretation des Quatuor Modigliani vielleicht schlagwortartig zusammenfassen. Die vier Pariser Musiker zeigen mit ihrer neuen CD eindrucksvoll auf, welches großes Potenzial auch jenseits von Poesie und romantischer Empfindung in dieser Musik steckt. Manch einem Hörer mag vor allem in den langsamen Sätzen dann doch ein bisschen davon vermissen, aber unter dem Strich tut diese lebhaft und lebendige Sicht Schumanns Musik sicher sehr gut!

(Jan Ritterstaedt)

On their new CD, the four musicians of the Modigliani Quartet focus on Robert Schumann's three string quartets which he published under opus number 41. The Frenchmen generally take quite fast tempi and play together with a lot of temperament but also great precision. In their interpretation, they deliberately reveal the complex structure of Schumann's quartets by attaching great importance to transparency of the musical phrasing. All accents and contrasts are worked out very clearly and particular attention is paid, above all, to the rhythms of the music. The Modigliani Quartet never plays the slow movements of the three quartets in too sentimental a manner but rather focuses on clarity of expression. This, unfortunately, sometimes comes slightly at the expense of the poetic content of the music. Overall, however, the four Parisian musicians impressively demonstrate on their new CD the great potential that is hidden even beyond poetry and the romantic feeling in Schumann's music. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Schumann Romances

Robert Schumann: Drei Romanzen für Oboe & Klavier op. 94; 6 Stücke in kanonischer Form für Oboe, Cello & Klavier; Fünf Stücke im Volkston op. 102 Nr. 2-4, und einige Liedbearbeitungen
Clara Schumann: 3 Romanzen

Celine Moinet (Oboe), Florian Uhlig (Klavier), Norbert Aigner (Cello)

Audio CD, Berlin classics

Erscheinungsdatum/released: 13.10.2017

Zur Zeit der musikalischen Romantik hatte es die Oboe schwer: zwar war ein Paar davon fester Bestandteil jedes Sinfonieorchesters, aber Sololiteratur? Weitgehend Fehlanzeige! Das hatte offenbar auch Robert Schumann bemerkt. Im Dezember 1849 schuf er deshalb neben einer Reihe weiterer Kammermusikwerke für vernachlässigte Soloinstrumente auch die drei Romanzen op. 94 für Oboe und Klavier. Damit hatte er auch gleich ein schönes Weihnachtsgeschenk für seine Frau Clara zur Hand. Veröffentlicht wurde das Werk allerdings erst zwei Jahre später im Druck beim Bonner Verlag Simrock. Um den Absatz der Musik zu steigern, hatte der Verleger den Komponisten überredet, im Titel noch "ad libitum Clarinette oder Violine" zu ergänzen. Auf ihrer neuen CD spielt die Oboistin Céline Moinet zusammen mit Florian Uhlig am Klavier natürlich die originale Version. Kurz zögernd, dann aber mit kräftigem und warmem Ton beginnt Moinet die erste der drei Romanzen Robert Schumanns. Das Tempo ist gemäß den Vorschriften des Komponisten tatsächlich "Nicht schnell" gewählt, so dass genug Zeit zur feinen klanglichen Ausgestaltung der oft üppigen Melodiebögen bleibt. Im zweiten Satz "Einfach innig – Etwas lebhafter – Im Tempo" lässt sich die Solistin dann vom rhythmischen Fluss der Musik mitreißen. Ihr Tonfall wird gesanglicher, bleibt aber dennoch kraftvoll und nach wie vor sehr melodiebetont. Das einzige, was ihrer Interpretation der drei Romanzen ein bisschen fehlt, ist das Rhetorische, das "Sprechen" mit ihrem Instrument. Prädestiniert für diese Vortragsart wäre eigentlich die dritte Romanze mit ihrem rezitativischen Beginn gewesen. Hier vertraut sie allein auf ihren schönen Oboenton und das instrumentale Aussingen der Phrasen – ein bisschen zu wenig für Schumanns poetische Musik an dieser Stelle.

Robert Schumanns drei Romanzen op. 94 hatten es nach deren Veröffentlichung nicht leicht, auch einmal außerhalb privater Salons und häuslicher Kammermusikabende in den Konzertsälen des 19. Jahrhunderts zu erklingen. Der Oboist Emilius Lund (1830-1893) war hier ein Vorreiter und präsentierte die Stücke bei zwei Konzerten im Leipziger Gewandhaus am

24. Januar und 14. Februar 1863. Von ihm stammt auch die Einrichtung zweier Klavierstücke aus den berühmten "Kinderszenen" op. 15 für Oboe und Klavier. Gewissermaßen als Intermezzo zum nächsten, größeren Werk sind auf dieser neuen Romanzen-CD "Träumerei" und "Am Kamin" eingeschoben. Während ersterer Schumann-Hit eher die tiefe Lage der Oboe fordert und ein bisschen schwerfällig wirkt, macht sich "Am Kamin" als leichtes, leidenschaftliches Oboenstück eine gute Figur.

Auch beim nächsten Stück auf dieser CD hören wir eine Bearbeitung. Auf dem Programm stehen die *Studien für den Pedalflügel. Sechs Stücke in kanonischer Form* op. 56. Robert Schumann hatte 1845 ein Pedalregister für seinen Flügel gemietet – eine Einrichtung, die eigentlich zum heimischen Üben des Orgelspiels für Organisten gedacht war. Beide Schumanns müssen aber großen Spaß an den neuen Bässen zu ihren Füßen gehabt haben. Und da sich Robert gerade in der Phase seiner "Fugenpassion" befand, schrieb er gleich sechs kontrapunktische Stücke für sein derart "getunten" Instrument. Für heutige Interpreten sind sie ohne Pedal nur schwer ausführbar: Für die Orgel sind sie zu "pianistisch" gedacht und für das Klavier braucht man entweder mehrere Hände oder Instrumente. Der Schumann-Verehrer Theodor Kirchner hatte 1888 eine sehr gute Idee: Er arrangierte das Werk für Violine, Violoncello und Klavier. Mit nur geringfügigen Änderungen lässt sich die Violinstimme dann auch auf der Oboe spielen.

Eher trocken und sachlich, so wie man Bach noch vor einigen Jahrzehnten korrekt zu realisieren glaubte, gehen Oboistin Céline Moinet, Cellist Norbert Anger und Pianist Florian Uhlig an den ersten Satz aus Schumanns Pedalflügel-Studien heran. Das ist aber nur der bewusst so gesetzte Auftakt, denn spätestens im zweiten Satz "Mit innigem Ausdruck" verflüchtigen sich alle strengen Bach'schen Manieren und die Musik wird zu echtem Schumann. Mit wunderschön hellem Ton singt etwa der Cellist auf seinem Instrument, um dann gleich wieder von den eher dunklen Farben der Oboe von Céline Moinet abgelöst zu werden. Es entwickelt sich ein äußerst inniger Dialog zwischen den beiden, jederzeit völlig sicher und sehr sensibel gestützt von Florian Uhlig am Klavier. Besonders hübsch gelingt den Interpreten auch das "Scherzo", der fünfte Satz, mit der Spielanweisung "Nicht zu schnell". Mit kurzem, kurzweiligem Staccato und viel Witz und Charme läuft diese etwas volkstümliche angehauchte Musik am schmunzelnden Hörer vorbei. Und zum "Adagio"-Abschluss der *Studien* gibt es dann noch einmal innig empfunden Gesang und eine romantische Fuge zum Abschluss. Fest steht: dieses wunderschöne Arrangement von Theodor Kirchner hätte sicher einen festen Platz in den Konzertsälen verdient! *Drei Romanzen* für Oboe und Klavier? Das kann nicht nur Robert, sondern auch Clara Schumann! Unter der Opuszahl 22 hat die nämlich, vielleicht als Antwort auf ihr Weihnachtsgeschenk vom Dezember 1849,

ebenfalls drei solcher Stücke geschrieben. Sie waren allerdings für Violine und Klavier und damit für den damals noch jungen Geiger Joseph Joachim als Interpreten bestimmt. Da die Solostimme aber vor allem auf die kantablen Fähigkeiten des Instruments abzielt, lassen sich Clara Schumanns *Romanzen* auch nach vertretbaren Eingriffen auf der Oboe spielen. Mit ein paar behutsam angeschlagenen und aufgefächerten Akkorden beginnt Florian Uhlig am Klavier die erste „Andante molto“ überschriebene Romanze. Mit zartem Tonfall kommt kurz danach Oboistin Céline Moinet dazu. Während sie Robert Schumanns *Drei Romanzen* op. 94 noch so kraftvoll zelebriert hatte, schlägt sie bei Clara nun einen viel leichteren und differenzierteren Ton an. Und sie beginnt mit ihrem Instrument leidenschaftlich zu sprechen und zu gestikulieren. Besonders hübsch gelingt ihr die zweite Romanze „Allegro (Mit zartem Vortrage)“, wo sie immer wieder in die Rolle weiterer Vogelarten mit deren Lauten zu schlüpfen scheint. „Leidenschaftlich schnell“ – auch für diese Tempoangabe haben Céline Moinet und Florian Uhlig eine schöne Lösung mit langsam und immer intensiver nach vorne drängenden Linien gefunden.

Dem Gesang bleiben die beiden Interpreten natürlich auch in drei folgenden Liedbearbeitungen eng verbunden. Aus Robert Schumanns eher selten zu hörenden späten Liedern haben Moinet und Uhlig „Meine Rose“ (Lenau) aus op. 90 und „Mein schöner Stern“ (Rückert) aus op. 101 ausgewählt. Beides natürlich Kunstlieder, die wunderbar in die Kategorie der Romanzen passen. Hier kann auch Pianist und Schumann-Spezialist Florian Uhlig zeigen, dass er auch ein fantastischer Liedbegleiter ist. Mit großem Einfühlungsvermögen für den (Oboen-) Gesang gestaltet er seine immer äußerst sensibel angeschlagenen Klavierfiguren. Man verliert sich als Hörer nur allzu leicht in diesen romanzenhaften „Liedern ohne Worte“. Das gilt auch für Robert Schumanns berühmtes „Abendlied“ aus seinem Opus 85. Das Werk rangierte im 19. Jahrhundert noch vor der Träumerei in den Schumann-Charts und entwickelt natürlich auch in der Fassung für Oboe und Klavier voll und ganz seine magische, sehnsuchtsvolle Wirkung.

Drei Stücke aus den zusammen *Fünf Stücken im Volkston für Violoncello und Klavier* op. 102 beschließen dieses Programm. Warum Céline Moinet nicht alle fünf ihrem Kollegen Norbert Anger auf dem Cello anvertraut hat, verwundert ein bisschen. Das hätte dieser natürlich Oboen-dominierten CD noch einmal einen neuen Farbtupfer beschert. Auch ein Wechsel zwischen beiden Instrumenten jeweils zum folgenden Satz wäre denkbar gewesen. Wie auch immer: So jedenfalls begnügt sich die Oboistin mit den Stücken 2-4 und spielt sie komplett auf ihrem Instrument. Ausgangspunkt ist dabei eine Violinfassung derselben Stücke. Und natürlich funktioniert auch die Oboen-Version ganz hervorragend: mit schlichtem, unaufdringlichem, sehr gesanglichem Ton interpretiert sie das erste aus den *Fünf Stück-*

ken im Volkston. “Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen” – die Tempoangabe zum dritten Stück der Sammlung ist für Céline Moinet eigentlich eine Selbstverständlichkeit. Mit ihrem dunklen und vollen Timbre gestaltet sie auch die emotionalen Ausbrüche in der Mitte des Satzes mit angemessenem Feuer. “Nicht zu rasch” geht es dann in den Endspurt – nicht des Opus 102, sondern dieser CD. In diesem Satz darf Oboistin Moinet sogar ganz kurz einmal zeigen, dass sie auch das Virtuose an Schumanns Musik bestens beherrscht.

Auch wenn es auf dieser CD eigentlich nur ein Originalwerk zu hören gibt: in der Interpretation von Céline Moinet, Florian Uhlig und Norbert Anger klingen alle hier eingespielten Stücke so als wären sie nie für eine andere Besetzung geschrieben worden. Das macht einmal deutlich, wie gut schon die zeitgenössischen Arrangements dieser Musik gewesen und wie intensiv die Interpreten Céline Moinet, Florian Uhlig und Norbert Anger in die musikalische Welt der beiden Schumanns eingedrungen sind. Schumann auf der Oboe – da ist einiges möglich und da geht vielleicht auch noch mehr.

(Jan Ritterstaedt)

Chamber music for oboe from the romantic period is hard to find. So, it is all the more pleasing that there are three romances by Robert Schumann, written for oboe and piano, his Op. 94. Unfortunately, this is about it in the composer's catalogue of works. The oboist Céline Moinet, however, was not prepared to put up with this. On her new CD, she complemented the abovementioned romances with further, and partly contemporary, arrangements of works by Schumann for her instrument. The oboist plays the only original work on this disc with a strong and warm tone. In her interpretation, however, one slightly misses the “speaking” element of this music. In contrast, the version for oboe, violoncello and piano of *Studien für den Pedalfügel. Sechs Stücke in kanonischer Form*, Op. 56 is perfectly congenial. There, Céline Moinet, Florian Uhlig and the cellist Norbert Anger play together in a very sensitive and expressive manner. Clara Schumann's three romances (for violin and piano in the original), Op. 22, can also be played quite conveniently on the oboe with only minor alterations to the score. There again, Céline Moinet manages to bring out the softly speaking character of the music very successfully. The oboist concludes her new CD with four out of *Fünf Stücke im Volkston*, Op. 102, in a version for oboe instead of violoncello, in a singing manner and with a slightly lighter and cheerful tone. Schumann on the oboe – this is something which worked out perfectly on this CD with chamber music played very intimately even beyond the only original work! (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Schumann: Music for Clarinet

Robert Schumann: Trauer op. 85 Nr. 6; 3 Romanzen op. 94; Fantasiestücke op. 73; Abendlied op. 85 Nr. 12; Märchenerzählungen op. 132

Clara Schumann: 3 Romanzen op. 22

Patrick Messina (Klarinette), Fabrizio Chiovetta (Klavier); Pierre Lenert (Viola)

Audio CD, Aparté

Erscheinungsdatum/released: 2017

Robert Schumanns kammermusikalisches Schaffen für Klarinette

ist ziemlich überschaubar: im Grund sind da nur die drei *Fantasiestücke* op. 73 für Klarinette und Klavier und die *Märchenerzählungen* op. 132 für Klarinette, Bratsche und Klavier. Also sind Klarinettenisten bei reinen Schumann-Programmen dazu gezwungen, auf Bearbeitungen oder Alternativfassungen anderer Werke zurückzugreifen. Und letzteres tun auch der Klarinettenist Patrick Messina, der Bratschist Pierre Lenert und der Pianist Fabrizio Chiovetta auf ihrer neuen CD. Die trägt den eher wenig aussagekräftigen englischen Titel "Music for Clarinet". Dabei haben uns die drei musikalisch einiges zu sagen.

Dazu gehört beispielsweise, dass sich einige von Schumanns Liedschöpfungen auch ganz wunderbar auf der Klarinette spielen lassen. So beginnt diese CD auch gleich mit dem Lied "Trauer" aus Schumanns op. 85. Schon vom ersten Ton an wird man von Patrick Messinas Spiel in den Bann gezogen: im zartesten Piano, mit enormer Ausdruckskraft und ganz feiner Phrasierung "singt" der französische Klarinettenist dieses kurze Lied und macht damit den Weg frei für das erste größere Werk dieser CD: die Romanzen op. 94. Die sind von Schumann eigentlich für Oboe und Klavier geschrieben worden. Der Marketing-erprobte Verleger Simrock hatte den Komponisten allerdings dazu bewegt, auch alternative Besetzungen für dieses Werk beim Druck anzugeben. Und so gehört auch in moderne Notenausgabe stets der Hinweis, dass man dieses Werk auch auf der Violine oder die beiliegende Klarinettenstimme in B spielen kann.

Natürlich haben die Oboisten das Werk nach wie vor für sich reklamiert [s. Rezension der neuen CD von Céline Moinet in diesem Heft, S. 353ff], aber wenn man es in der Interpretation von Patrick Messina hört, dann fragt man sich schon ernsthaft, ob es nicht immer schon für die Klarinette gedacht worden ist. Der Solist spielt nämlich auch hier mit einem derart feinen und zarten Ton, dass man sich wünscht, dass die Stücke noch etwas länger wären als nur 3-4 Minuten. Sehr geschmeidig und mit feiner

dynamischer Bewegung gestaltet Messina seine Melodiebögen; im Grunde "singt" er auch bei diesen wunderbaren Schumann'schen Miniaturen eine Art Lied ohne Worte. Die *Drei Romanzen* op. 94 fordern vor allem die hohe und mittlere Lage der Klarinette. Bei manchen Instrumentalisten tendieren gerade die Höhen dazu, von der Farbe her eher scharf zu werden und so den zarten melodischen Fluss zu stören. Von solchen Problemen ist Messina jedoch weit entfernt: selbst das oberste Register seines Instruments klingt angenehm warm und rund.

Nach den etwas verträumten *Romanzen* op. 94 geht es auf der neuen CD weiter zu den bewegteren und diesmal im Original für Klarinette geschriebenen *Fantasiestücken* op. 73 von Robert Schumann. Hier hat der Komponist für etwas mehr Ausdrucksvielfalt gesorgt als bei den *Romanzen*. "Zart und mit Ausdruck", der erste Satz, stammt allerdings noch aus der ruhigen und gesanglichen Sphäre. Hier gelingen dem Solisten u.a. sehr schöne Wechselspiele mit dem Pianisten Fabrizio Chiovetta, der sich bei den *Romanzen* noch sehr stark im Hintergrund gehalten hatte. Bei den *Fantasiestücken* wagt er sich an entsprechenden Stellen etwas mehr aus der Rolle des Begleiters heraus und setzt auch mal eigene Akzente. Das gilt vor allem für das letzte der drei *Fantasiestücke*, das mit seiner Bezeichnung "Rasch und mit Feuer" etwa dem italienischen "Allegro con fuoco" entsprechen dürfte. Und der französische Klarinettist mit italienischen Wurzeln lässt sich das nicht zweimal sagen: emphatisch und sehr temperamentvoll steigt er in die Satz ein, um dann aber gleich wieder ein kleines bisschen zurückzurudern. Aus diesem Spannungsverhältnis zwischen Temperament und dessen Zügelung entwickelt er nun gemeinsam mit seinem Klavierpartner ein mitreißendes Stück musikalischer Charakterzeichnung. Einem beschwichtigenden Intermezzo gleich folgt nun Schumanns "Abendlied" aus op. 85 in einer wiederum sehr verträumten und anmutigen Version für Klarinette und Klavier. Was für ein Kontrast zu den Temperaments-Ausbrüchen der vorher gehörten *Fantasiestücke*!

Doch nun zu Clara Schumann: ihre *Drei Romanzen* op. 22 entstanden für den befreundeten Geiger Joseph Joachim und dessen Instrument. Man könnte diese Werk durchaus als eine Art musikalische Antwort auf Robert Schumanns *Romanzen* op. 94 verstehen, die dieser seiner Frau einst als Weihnachtsgeschenk gewidmet hatte. Mit ihren drei Sätzen entsprechen sie jedenfalls formal etwa dem Muster, das ihr Mann vorgelegt hatte. Inhaltlich dagegen setzt Clara etwas andere Akzente. Das "Gesangliche" scheint bei diesen Stücken etwas stärker im Vordergrund zu stehen als das "Sprechende" bei op. 94. Und so schreibt die Komponistin vor allem im zweiten Satz wunderschöne, lange Melodiebögen mit allerhand Vorschlägen und Trillern anreichert. Diese eigentlich der Violine anvertraute Stimme scheint jedoch auf der Klarinette etwas schwieriger zu realisieren zu sein.

Patrick Messinas Spiel wirkt hier das erste (und einzige) Mal auf dieser CD leicht nervös, versprüht nicht ganz die Eleganz wie bei den anderen Werken. Zudem bieten die langen Phrasen offenbar nur wenige Möglichkeiten zu atmen, so dass dies nicht immer an günstigen Stellen erfolgt bzw. sogar ganze Noten weggelassen werden müssen. Das wäre allerdings auch wirklich das einzige kleine Manko dieser CD. Im mit "Leidenschaftlich schnell" überschriebenen Satzsatz von Clara Schumanns Romanzen läuft dann wieder alles rund: die Klarinette singt mit intensivem Ausdruck über der stets soliden Klavierbegleitung des Pianisten Fabrizio Chiovetta.

Unter dem poetischen Titel *Märchenerzählungen* hatte Robert Schumann im Jahr 1853, also kurz vor seinem Umzug in die Nervenheilanstalt von Endenich, einen Zyklus von vier Stücken für die durchaus ungewöhnliche Besetzung Klarinette, Viola und Klavier veröffentlicht. Auf der neuen CD gesellt sich deshalb der Bratschist Pierre Lenert dazu. Recht zaghaft eröffnet er den ersten Satz "Lebhaft, nicht zu schnell" mit einer kurzen, flotten Figur, die sich dann bald als Begleitfloskel entpuppt und der Klarinette mit ihren breiten und kraftvollen Kantilenen Platz macht. Klarinettist Patrick Messina verabschiedet sich bei diesem Stück bewusst von den so beeindruckend samtig-weichen Klängen der *Drei Romanzen* oder der *Fantasiestücke*. Nach der beinahe sinfonischen Klangfülle des zweiten rückt der dritte Satz "Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck" wieder in die Nähe des Typus "Romanze", wobei hier auch die Viola mal ein paar mehr musikalische Worte mitzureden hat. Sehr schön und ausdrucksvoll vermag nämlich auch Bratschist Pierre Lenert auf seinem Instrument zu "sprechen". Selbstbewusst-auftrumpfend schließen die Märchenerzählungen mit einem jener dicht gewobenen Schumann'schen Sätze, bei denen auch mal der eine oder andere volkstümlich-schlicht anmutende Ton zum poetischen Inhalt gehört. Zum Abschluss der Scheibe gibt es dann noch das Lied "In der Nacht" op. 74 Nr. 4 für zwei Singstimmen, in diesem Fall mit Klarinette und Viola: ein sehr zarter und inniger Dialog und damit ein gelungener Abschluss dieser sehr hörenswerten CD.

Schumanns Werke für Klarinette – wer in dieses im Allgemeinen eher unterbelichtete Kapitel seines Oeuvres eintauchen möchte, dem sei diese mit viel Temperament und Herzblut musizierte CD wärmstens empfohlen. Aber auch für Kenner dieses Repertoires oder Fans der Klarinette ist diese Produktion garantiert eine Bereicherung in der Sammlung. Klarinettist Patrick Messina begeistert vor allem mit seinem wunderschön zarten und dennoch vollen Ton im Piano, womit er vor allem die poetischen Seiten von Robert und Clara Schumanns Musik auf höchstem spieltechnischen Niveau zum Erklingen bringt.

(Jan Ritterstaedt)

Robert Schumann's chamber music works for clarinet are quite straightforward: basically, there are only two original compositions for this instrument. Soloists wishing to record a CD purely focused on Schumann therefore have to resort to arrangements or look for alternative versions of other works. This is exactly what the French clarinetist Patrick Messina and his piano accompanist Fabrizio Chiovetta did. The soloist performs the calm movements, in particular, with a very fine and delicate tone. He "sings" on his instrument in all registers in a downright impressive manner not just in individual arrangements of Schumann songs. Even further, when listening to him, one almost gains the impression that a work such as Schumann's Romances for Oboe and Piano, Op. 94, had never been written for an instrument other than the clarinet. In *Märchenerzählungen* [Fairytale], Op. 132, the duo Messina/Chiovetta is complemented by the violist Pierre Lener who equally masters his part in a most lyrical and expressive manner. This is a CD recording demonstrating a great deal of commitment and temperament. Highly recommended! (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Heartfelt

Romantic Works for Horn

Johannes Brahms: Horntrio op. 40;
Robert Schumann: Adagio & Allegro
op. 70; Franz Schubert: Auf dem Strom
D 943; Karl Pilss: 3 Pezzi in Forma di
Sonata

Rob van de Laar, Karin Strobos, Thomas
Beijer, Mathieu van Bellen

Super Audio CD, Challenge classics

Erscheinungsdatum/released: 13.1.2017

„Heartfelt – Romantische Werke für Horn“ – so lautet der Titel des Debütalbums des niederländischen Hornisten Rob van de Laar (Jahrgang 1987). Das schreit natürlich förmlich schon nach einem bestimmten Repertoire-Kanon. Und den bedient der Hornist auch tatsächlich auf seiner neuen CD. Da wäre einmal das Horntrio op. 40 von Johannes Brahms - sicher eines der ganz wichtigen und gerne gespielten wie gehörten Beiträge zum Thema „Kammermusik mit Horn“. Da wäre aber auch die kammermusikalische „Allzweckwaffe“ *Adagio und Allegro* op. 70 von Robert Schumann. Der Komponist hat das Stück ursprünglich für Horn und Klavier geschrieben, aber gleichzeitig auch das Violoncello oder die Violine als

alternatives Soloinstrument freigegeben. Entsprechend häufig kann man dieses Werk in verschiedensten Besetzungen (auch über Schumanns Alternativvorschläge im Druck hinaus) auf Tonträger erleben. Hier hören wir es natürlich in seiner Originalgestalt. Dazu kommt die mit musikalischen Beethoven-Zitaten durchsetzte Rellstab-Vertonung „Auf dem Strom“ D 943 von Franz Schubert, sowie drei außerhalb von Hornisten-Kreisen kaum unbekannte Stücke des Wiener Spätromantikers Karl Pilss.

Mit einem ausgesprochen zarten Andante startet Johannes Brahms in sein Horntrio aus dem Jahr 1865. Das mag mit dem Tod seiner Mutter kurz zuvor zu tun haben und bedeutet damit für den Interpreten, dass er sich ganz behutsam dieser Musik nähern sollte. Rob van der Laar tut das auch grundsätzlich, bläst allerdings schon die ersten Takten eher kraftvoll und selbstbewusst als lyrisch und in sich gekehrt. Da ändert auch sein forcierter Einsatz des Vibratos als Stilmittel leider nicht viel. Es bleibt eine gewisse Kühle in seinem Spiel erhalten, die auch trotz des einfühlsamen Spiels seines Klavierpartners Thomas Beijer erhalten bleibt. Erst gegen Ende des Satzes scheint sich Rob van de Laar etwas besser in dessen melancholische Stimmung eingefunden zu haben. In dem folgenden kecken Scherzo fühlt er sich dann deutlich wohler: mit großer Energie, viel Witz und Freude auch an metallisch schmetternden Horntönen trifft er sehr schön den Nerv dieses quirligen Stückes. Allerdings tendiert er trotz des angemessen flott gewählten Tempos gerne mal zur Eile, was der Pianist allerdings stets gekonnt wieder gerade zu rücken weiß.

Beim *Adagio mesto*, dem bei Brahms' Horntrio an dritter Stelle stehenden langsamen Satz, treten dann ähnliche Befunde auf wie beim einleitenden Andante: eine gewisse Kühle des musikalischen Ausdrucks. Streng wie eine barocke Chaconne startet Pianist Thomas Beijer in die Musik. Geiger Mathieu van Bellen und Hornist Rob van de Laar stoßen mit ihrem unaufgeregten, aber dennoch selbstbewussten Spiel gemeinsam dazu und tauchen die Musik sofort in fahles Mondlicht. Während die Violine vibratolos und leise ihre Melodien spielt, klingt das Horn hell und strahlend. Durchsichtig wie Eiszapfen tupft das Klavier schließlich seine Akkorde dazu. Eine irgendwie beklemmende, fest in sich ruhende Stimmung entsteht, die man selten so in diesem Satz vernehmen kann. Erst der bewegtere Mittelteil bringt dann wieder etwas mehr Wärme mit ins Spiel, um gleich wieder in die starre Eislandschaft des Beginns einzutauchen. Das finale *Allegro con brio* wirkt dann wie eine Art Befreiungsschlag, bei dem das Horn munter seine Staccato-Töne tupfen und mit auftrumpfenden Gesten seine Schmetter-Qualitäten zum besten geben kann. Es fällt auf, dass sich Rob van de Laar bei solchen raschen Sätzen kaum zurückhält: munter und durchaus auch mal mit einem gewissen Risiko bläst er seine Töne an und hat auch keine Scheu vor leicht blechernem Schnattern seines Schalltrichters.

Von der äußeren Dramaturgie her ist Robert Schumanns *Adagio und Allegro* op. 70 ganz ähnlich aufgebaut wie viele zeitgenössische Bravour- und Virtuosenstücke: langsame Einleitung, in der der Solist seine lyrischen Qualitäten demonstrieren kann, und abschließendes, virtuoses Finale, um die technischen Fähigkeiten zur Schau zu stellen. Gleich zu Beginn startet Rob van de Laar mit feinem und sanften Ton durch, allerdings wirkt hier das Vibrato eher kontraproduktiv als Gestaltungsmittel, weil so der Eindruck eines nicht so ganz fest stehenden Tons vermittelt wird. Nach etwa zwei Minuten kommt es dann sogar zu einem Spitzenton, der leider etwas zu arg gepresst daher kommt. Hätte man diese Passage nicht noch einmal aufnehmen können? Auch in der Folge sich der Solist immer wieder kleine Unsicherheiten bei der Intonation. Spätestens mit dem Eintritt des Allegros sind die aber wieder verflogen oder fallen nicht mehr so sehr auf. Hier geht es temperamentvoll und mit großer Musizierfreude weiter. Man spürt aber auch in diesem Bravour-Teil des Stückes, dass sich Rob van de Laar in der Mittel- und tiefen Lage seines Instruments am wohlsten fühlt. Hohe Spitzentöne schleift manches Mal ein wenig an oder sie stehen erst nach kurzem Einschwingvorgang.

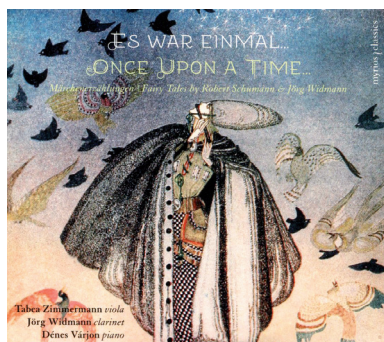
Franz Schubert hatte nur noch wenige Monate zu leben, als er am 26. März 1828 anlässlich des ersten Jahrestages des Todes von Ludwig van Beethoven ein Gedenkkonzert im Wiener Musikverein gestalten durfte. Für diesen Anlass schuf er das Lied „Auf dem Strom“ D 943 mit einem Text von Ludwig Rellstab, in dem es um den Abschied von der Geliebten über den Fluss in das Reich der Toten geht. Auf musikalischer Ebene hat Schubert Anklänge an den Trauermarsch von Beethovens *Eroica* einfließen lassen. Ein hoch emotionales Werk also, geschrieben für Sopran, Horn und Klavier, wobei das Horn hier den Schatten der Geliebten darstellen soll. Dank des hier etwas kontrollierter eingesetzten Vibratos klingt Rob van de Laars Horn bei diesem Stück sanfter und anmutiger als bei den langsamen Sätzen von Brahms und Schumann. Mezzosopranistin Karin Strobos scheint dagegen nur einen Ausdruck ihrer Stimme zu kennen: mit heftiger Portion Vibrato und mit weitgehend einheitlicher Lautstärke singt sie den ausdrucksvollen Rellstab-Text, von dem man allerdings nur wenig versteht. Das ist ein bisschen schade, denn sowohl Pianist Thomas Beijer als auch Hornist Rob van de Laar geben sich „im Hintergrund“ alle Mühe, dem Werk Ausdruckskraft zu geben.

Im Gegensatz zu Franz Schubert dürfte der Name des Komponisten Karl Pilss den meisten kaum bekannt sein. Selbst eine große Online-Enzyklopädie kennt ihn nur in ihrer englischen Version. Dort erfährt man dann, dass Pilss ein Schüler des etwas bekannteren österreichischen Komponisten Franz Schmidt gewesen ist und vor allem (aber nicht ausschließlich) Werke für Blechblasinstrumente geschrieben hat. Darunter sind auch *Tre*

pezzi in forma di Sonata, also „Drei Stücke in Sonatenform“. Offenbar in Anlehnung an neoklassizistische Traditionen sind die drei Sätze mit „Sinfonia“, „Intermezzo“ und „Rondo alla caccia“ überschrieben. Musikalisch bewegen sich die Stücke allerdings deutlich in spätromantischen Sphären. Die Sinfonia lebt vor allem von ihren Kontrasten: schnell gegen langsam, Horn gegen Klavier. Hornist Rob van de Laar darf hier am Beginn wieder kraftvoll zulangen und in der angenehmen Mittellage gegen das Klavier anschmettern. Pianist Thomas Beijer hat hier durchaus anspruchsvolle Aufgaben zu lösen, denn der Komponist Pilss lässt das Klavier gerne mal für längere Zeit alleine spielen - und das mit durchaus anspruchsvollen Klang-Kaskaden oder liedhaften, romantischen Fantasie-Passagen. Auch das Intermezzo lebt von verschiedenen Kontrastmomenten, allerdings in etwas zugespitzterer Form als in der Sinfonia. Vor allem deutet sich hier schon mit einigen markanten Rufen der Charakter des Schlusssatzes an, der ganz dem typischen Horn-Klischee gewidmet ist: dem Jagdcharakter des Instruments. „Rondo alla caccia“ – steht eine solche Bezeichnung über einem Satz für Horn und Klavier, dann gibt es für den Hornisten natürlich kein Halten mehr: kernig und lustvoll schmettert Rob van de Laar seine Quint-Motive heraus. Auch hier nimmt er kein Blatt vor den Mund und spielt durchaus mit Freude am Risiko, einen der berühmt-berüchtigten Horn-Kickser zu produzieren – zumindest wenn das eine Live-Aufführung wäre. So aber schleicht sich natürlich keiner der ungeliebten Zwischentöne in diese Aufnahme, aber das typische „da caccia“-Gefühl stellt sich sofort ein. Der Satz enthält dann noch ein kleines Fugato über das Jagdmotiv vom Beginn, das vom Klavier eingeleitet wird, und mündet dann in einer fast schon heroischen Geste, bei der das Horn sich nochmal als veritables Jagd- und Schmetterinstrument empfehlen kann. Trotz dieser Klischeehaftigkeit hat die Musik ihre Qualitäten, wenn Pilss auch natürlich nicht an seine großen Vorbilder wie etwa Richard Strauss oder Gustav Mahler herankommt – zumindest nicht mit diesem im besten Sinne unterhaltsamen und für die Interpreten auch anspruchsvollen Werk.

Hornist Rob van de Laar und seine Musikerkollegen haben hier ein solides, musikalisch reifes, aber auch in manchen Details vielleicht noch verbesserungswürdiges Debüt-Album vorgelegt. Gerade die viel gespielten Werke von Brahms und Schumann verlangen eigentlich nach einem besonders zarten und warmen Ton, den der Solist nicht immer erreicht. Man höre sich beispielsweise als Vergleich einmal die Einspielung mit dem ebenfalls noch relativ jungen Hornisten Felix Klierer dazu an. Andererseits macht das Zuhören der drei Sonatenstücke von Karl Pilss Laune und auch die Musik selbst verdient es durchaus, im Repertoire der Hornisten und im Konzert etwas öfter präsent zu sein. Eine empfehlenswerte CD also, aber auch kein Muss für alle Fans des romantischen Horns. (Jan Ritterstaedt)

There is hardly any other instrument more closely associated with musical romanticism than the horn. In full compliance with that, the Dutch hornist Rob van de Laar chose a thoroughly romantic repertoire for his debut CD. In addition to Johannes Brahms's well-known horn trio, the CD further includes Robert Schumann's *Adagio and Allegro* for Horn and Piano, Op. 70, Schubert's song "Auf dem Strom [On the river]" for soprano, horn and piano, D 943, and, lastly, *Tre pezzi in forma di sonata* [Three pieces in sonata form] by the Viennese late romantic Karl Pilss. Rob van de Laar prefers a rich, bright and powerful horn tone which allows him to shine in the fast movements, in particular. In contrast, in the slow movements, he could have played a bit more gently and produced the dark colours on his instrument in a more pronounced manner. He is completely in his element especially in the last piece of the CD, "Rondo alla caccia [Hunting rondo]", where the horn is able to fully display its qualities as a hunting instrument. Overall, this is definitely a successful debut, albeit with a few weaknesses, ironically in the most intimate and thus romantic passages. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



**Es war einmal... Once upon a time
Märchenerzählungen . Fairy tales von/
by Robert Schumann & Jörg Widmann**

Robert Schumann: Fantasiestücke op. 73, Märchenerzählungen op. 132, Märchenbilder op. 113; Jörg Widmann: 5 Stücke im Märchentone „Es war einmal“

Tabea Zimmermann, Viola; Jörg Widmann, Klarinette; Dénes Várjon, Klavier
Audio CD, Myrios

Erscheinungsdatum/released: 17.11.2017

„Es war einmal...“ – jeder von uns hat diese Floskel wahrscheinlich schon seit seinen Kindertagen oft gehört. Meist dient sie der Einleitung zu einem Volks- oder Kunstmärchen. Trägt eine ganze CD diesen Titel, dann handelt es sich meist um eine jener zahllosen Kinder-Märchen-Hörspiel-Scheiben, die auf dem Markt zu finden sind. Nicht so in diesem Fall: anspruchsvolle, märchenhafte Kunstmusik gibt es hier zu hören und zwar aus dem mittleren 19. und dem beginnenden 21. Jahrhundert. Mit dabei sind drei Kammermusikwerke Robert Schumanns: einmal die *Märchenerzählungen für Klarinette, Viola und Klavier* op. 132, die *Fantasiestücke* op. 73 für Klavier und Klarinette, sowie die *Märchenbilder* op. 113 für Klavier und Viola. Dazu gesellen sich „Es war einmal... Fünf Stücke im Märchentone für Klarinette, Viola und Klavier“ des Komponisten und Klarinettenisten Jörg Wid-

mann aus dem Jahr 2015. Der spielt natürlich selbst die Klarinette, während die Bratschistin Tabea Zimmermann den Viola-Part übernommen hat. Für die pianistischen Belange ist schließlich Dénes Várjon zuständig. Die drei musizieren regelmäßig miteinander. Das ist auch gut so, denn so kann man sich blind aufeinander verlassen und hat genug Energie übrig, um sich den vielen manchmal geradezu vertrackten Feinheiten der Musik zu widmen. Die beginnen gleich bei den *Märchenerzählungen* op. 132 von Robert Schumann. Schon nach den ersten paar Tönen von Klavier, dann Bratsche und schließlich Klarinette wird klar, dass sich Várjon, Zimmermann und Widmann auf einer Wellenlänge bewegen. Wie präzise und gleichermaßen verspielt wie kultiviert sich die Musiker ihre motivischen Bälle zuwerfen, ist einfach hinreißend. Im zweiten Satz „Lebhaft und sehr markiert“ wird dann der musikalische Kontrast zwischen aufbrausendem Temperament und zärtlicher Volkstümlichkeit immer wieder eindrucksvoll herausgearbeitet. Man hört es schon an dieser Stelle: Schumanns Märchenerzählungen stecken nicht nur voller Gegensätze, sondern sind auch von Grund auf doppelbödig angelegt. Beispielhaft dafür: der vierte Satz der Märchenerzählungen, der wiederum mit „Lebhaft, sehr markiert“ überschrieben ist. Während Klarinette und Viola im Mittelteil ein bewusst verhalten angestimmtes Volkslied singen, „stört“ das Klavier im Unterbau immer wieder die Idylle mit einer fast schon penetrant wirkenden Figur. Hier deutet sich schon der Abgrund an, der sich hinter so mancher märchenhafter Idylle verbirgt.

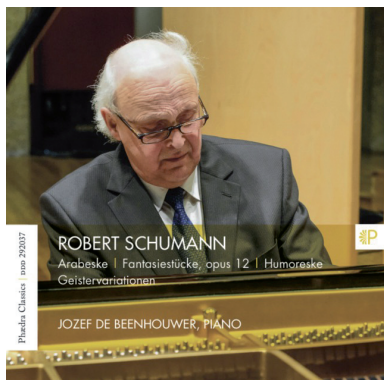
Ganz andere Welten tun sich in Schumanns *Fantasiestücken* op. 73 auf. Obwohl im Revolutionsjahr 1849 entstanden, riechen sie so gar nicht nach Pulverdampf und brennenden Barrikaden. Vielmehr hat sich der Komponist hier in eine heile Fantasiewelt geflüchtet, deren Vorbild er in E.T.A. Hoffmanns Erzählband „Fantasiestücke in Callot's Manier“ gefunden hatte. Klarinettist Jörg Widmann singt die schönen, manchmal eingängigen Melodien nicht nur auf seinem Instrument, sondern er erzählt damit eine Geschichte. Immer wieder dehnt und staucht er leicht das Tempo, um die einzelnen musikalischen Sprach-„Sätze“ zu ordnen, arbeitet intensiv mit unterschiedlichen dynamischen und klanglichen Schattierungen. So entsteht eine fesselnde musikalische Erzählung, die den Hörer sofort in ihren Bann zieht. Dabei kann die Stimmung immer wieder nach kurzem Anlauf von melancholisch bis zu emphatisch (dritter Satz „Rasch und mit Feuer“) umschlagen. Schumanns *Fantasiestücke* – in dieser Interpretation könnte man ihnen sicher ohne weiteres zumindest den Untertitel „Märchenerzählungen“ geben – wäre dieser Begriff nicht schon für op. 132 reserviert. Im Fall des dritten Schumann-Werkes auf dieser CD machen vor allem die Details den feinen Unterschied. Während bei den opp. 73 und 132 das „Erzählende“ im Vordergrund steht, sind es bei op. 113 die musika-

lischen Bilder. *Märchenbilder für Klavier und Viola* hat Robert Schumann sein Werk überschrieben. Hier sollen also offenbar nicht musikalisch gesprochen, sondern unterschiedliche emotionale Zustände dargestellt werden. Entsprechend weniger frei und dynamisch geht Bratschistin Tabea Zimmermann zusammen mit Pianist Dénes Várjon an dieses Werk heran. Man hört auch gleich einen aufnahmetechnischen Unterschied: diesmal sind beide Instrumente etwa gleich hoch gepegelt, während bei den Stücken mit Klarinette das Klavier stärker im Hintergrund abgebildet war. Das dürfte seinen Grund darin haben, dass hier vor allem konzertante Wechselspiele zwischen Bratsche und Klavier die Musik prägen. Diese Form von Gleichberechtigung zieht sich auch durch die anderen drei Sätze des Werkes. Im schlicht „Rasch“ überschriebenen dritten kann Zimmermann vor allem mit einer ungemein temperamentvoll auftrumpfenden Sechzehntelfigur beeindrucken, die ihr fast wie von selbst aus den Fingern zu gleiten scheint. Besonders ausdrucksvoll spielt sie aber den letzten Satz „Langsam, mit melancholischem Ausdruck“, der in erster Linie durch seine einfache und schlichte Volkslied-Melodik zu bewegen weiß. Nichts wirkt hier gekünstelt oder künstlich aufgeladen.

Dreimal Schu- und dann Widmann: man sollte unbedingt die Reihenfolge dieser CD einhalten, denn nur so wird einem beim Hören so richtig klar, was da jetzt eigentlich genau folgt: „Es war einmal... Fünf Stücke im Märchentone für Klarinette, Viola und Klavier“. Schon der zweite Teil des Titels verweist auf eine Formulierung Robert Schumanns: „im Volkston“ heißt es da etwa bei seinem op. 102. Aber auch musikalisch wirkt vor allem der erste Satz des Widmann-Stückes wie eine Reflexion von Schumanns Märchenstücken. Immer wieder schälen sich Schumann-Figuren aus der Musik heraus; man meint als Hörer ständig, das eine oder andere gerade erst kurz vorher gehört zu haben. Allerdings sind diese „romantischen“ Momente in der Musik meist nur kurze Reminiszenzen, die dann durch Bläsergeräusche ohne Ton oder Bratschen-Flageolett wieder verschleiert werden. Das Doppelbödiges, die vermeintliche Idylle auf wackeligem Untergrund, das Grundprinzip hinter der Schumann-Interpretation des Trios Widmann-Zimmermann-Várjon wird in Widmanns Komposition zur treibenden Kraft der musikalischen Gestaltung. Allerdings nicht ausschließlich. So lebt der Komponist etwa im zweiten Satz „Fata Morgana“ vor dem Hintergrund der zahlreichen orientalischen Märchen aus 1001 Nacht seine Vorliebe für Arabesken voll aus. Erst die Viola, dann die Klarinette imitieren hintereinander und ohne Begleitung arabische Musikinstrumente, ehe das Klavier schließlich mit einer unter starkem Pedaleinsatz erzeugten Klangsphäre dazwischen fährt. Im Kontrast zum heißen Wüstensand steht dann die folgende „Eishöhle“ mit ihren fast tonmalerischen Eiszapfen und -tropfen-Darstellungen mithilfe von Geräuschen, die aus dem präparierten Klavier zusammen mit den beiden Soloinstrumenten entstehen. Ein verspieltes,

eiskaltes, aber ungemein erfrischendes musikalisches Panorama! „Von Mädchen und Prinzen“ widmet sich einem anderen typischen Märchen-Topos. Hier greift Komponist Widmann die Grundidee des ersten Satzes „Es war einmal...“ auf und zitiert munter noch stärker verfremdete Schumann-Figuren, gepaart mit Walzer-Anklängen und Wendungen aus der Musik des Balkans. Ein beeindruckend vielfarbiger, von den Interpreten sehr lebendig dargebotener Klangmix, der schließlich in die typische Schlussformel zahlreicher Märchen mündet: „Und wenn sie nicht gestorben sind“ - der fünfte und letzte Satz von Jörg Widmanns Märchen-Werk. Hier erleben wir so etwas wie auskomponierte Nostalgie im Zeitlupentempo. Wieder sind es Zitate aus anderen Zeiten und Stücken älterer Musik, die allerdings im Tempo gedehnt und zeitweise klanglich wie durch einen Zerrspiegel betrachtet erscheinen. Ein mitunter etwas beklemmendes mit viel fahlem Mondlicht versehenes, aber letztlich doch gutes und harmonisches Ende. „Es war einmal...“ diese CD ist sicher nicht unbedingt etwas für Kinder, sondern eher für Kenner und Liebhaber musikalischer Märchendarstellungen. Jörg Widmann, Tabea Zimmermann und Dénes Várjon musizieren Schumanns Kammermusik entweder in erzählender, sprechender oder malerischer Manier. Alle drei interpretatorischen Wege münden schließlich in Jörg Widmanns sehr ansprechender Komposition mit dem selben Titel wie die CD. Eine spannende, natürlich thematisch sehr gut passende, aber auch von der Besetzung her sehr abwechslungsreiche CD – wie ein eindringlich vorgetragenes Märchen eben. (Jan Ritterstaedt)

“Once upon a time” is traditionally the wording fairy tales start with. Yet on this CD with the same name, the fairy tales are of a musical nature: three chamber music works by Robert Schumann for clarinet and/or viola and piano, and a contemporary composition by Jörg Widmann. Here, the latter also appears as a clarinetist, Tabea Zimmermann plays the viola and Dénes Várjon the piano. The three of them approach Robert Schumann’s *Fairy Tales*, Op. 132, for clarinet, viola and piano in a very accurate manner which is, however, and above all, full of relish and sometimes even a little playful. They clearly work out the musical contrasts and, in particular, the ambiguity of the music. Jörg Widmann’s interpretation of the *Fantasia Pieces*, Op. 73, reminds very much of “speaking” and demonstrates a highly versatile tone, whilst the violist Tabea Zimmermann plays the *Fairy Tale Pictures*, Op. 113, with an expression that is both very singing and natural. The final piece is “Once upon a time” by Jörg Widmann, where he plays with motifs and figures from various works by Schumann in different states of aggregation and combines them with his own musical language. This is a varied and exciting CD – well, like a vividly presented fairy tale. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Robert Schumann Arabeske op. 18, Fantasiestücke op. 12, Humoreske op. 20, Geistervariationen

Jozef De Beenhouwer, Piano

Audio CD, Phædra Classics, 2017

Erscheinungsdatum/released: 26.10.2017

I. Der flämische Pianist Jozef De Beenhouwer, im Jahr 1993 mit dem Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau ausgezeichnet, hat außer seiner gefeierten Gesamtaufnahme der Klavierwerke Clara Schumanns

schon mehrere CDs mit ausgewählten Werken Robert Schumanns vorgelegt, die stets hohe Anerkennung errangen. Seine jüngste Produktion, 2015/16 aufgenommen und beim niederländischen Label Phædra erschienen, vereint Werke aus Schumanns früher und spätester Schaffenszeit: die anmutige *Arabeske* op. 18 (1838), die *Fantasiestücke* op. 12 (1837) und die *Humoreske* op. 20 (1839), denen sich Schumanns letzte Klavierkomposition, die sog. „Geistervariationen“ (1854; RSW Anh. F39) in Es-Dur anschließt.

Die der Dresden-Maxener Mäzenin Friederike Serre gewidmete *Arabeske* op. 18 wird, ebenso wie das *Blumenstück* op. 19 für dieselbe Adressatin, oft unterschätzt und in Jugendwettbewerben zuhauf vorgetragen. Es ist jedoch ein feines Kabinettstück, was Jozef De Beenhouwer mit größter Delikatesse zu verdeutlichen weiss. Wesentlich gewichtiger sind freilich die in zwei Heften erschienenen acht *Fantasiestücke* op. 12. Wenn sie etwas weniger häufig als die großen Zyklen *Davidsbündlertänze* op. 6, *Carnaval* op. 9 oder *Kreisleriana* op. 16 gespielt und aufgenommen werden, liegt das wohl daran, dass sie eben kein zyklisches Werk bilden, was zur Auswahl und dem Vortrag einzelner „Hits“ wie dem »Aufschwung« (Nr. 2) oder »Traumes Wirren« (Nr. 7) verleitet. Doch erst als Ganzes entfalten sie ihren vollen Reiz, und De Beenhouwer weist zumindest die Stücke des ersten Heftes mit Recht abwechselnd den Davidsbündlern Eusebius und Florestan zu (also E-F-E-F; im zweiten Heft wäre die Folge eher F-E-E-F). Jedes einzelne Stück ist sorgsam ausgearbeitet, so dass man kaum besondere „Spitzen“ ausmachen kann, doch trotzdem bestechen neben dem besonders zart angelegten »Des Abends« und dem umso stürmischeren »Aufschwung« zu Beginn die Stücke »In der Nacht« (meist in irrsinnigem Tempo „gehudelt“, hier in aller Leidenschaftlichkeit erfasst) und »Ende vom Lied« – beide von Schumann mit poetischen Applikationen versehen; zu dem »Nachtstück« fiel ihm nachträglich die antike Sage von Hero und Leander ein.

Ebenfalls einen, allerdings allgemeiner gehaltenen poetischen Hintergrund verleiht Schumann seiner großen Humoreske, in dem er die Definition von „Humor“ seinem Lieblingsdichter Jean Paul entlehnt, bei dem das Wort eine wesentlich ernstere Bedeutung annimmt als wir es heute gewohnt sind. Schumann holt bei dem knapp 28 Minuten dauernden Werk weit aus, doch lässt sich deutlich eine klare Gliederung in sechs Abschnitte ausmachen, die Jozef De Beenhouwer benennt und die als Tracks ausgewiesen sind. (Nebenbei gesagt ist es unverständlich, wieso die Tracks der CD nirgends bezeichnet bzw. nummeriert sind, was wir hier ergänzen: 1 = *Arabeske*, 2-9 = *Fantasiestücke*, 10-15 = *Humoreske*, 16-21 = *Variationen*). Die Gliederung auch in der Interpretation, der große Spannungsbögen entsprechen, ist überzeugend durchgeführt und erkennbar, wobei ebenso wie in den Fantasiestücken die Virtuosität und Brillanz der entsprechenden Episoden auffällt. Diese beiden Komponenten entfallen freilich bei den Es-Dur-Variationen, denen Attraktivität im landläufigen Sinne abgeht. Umso eindringlicher gestaltet sie De Beenhouwer, vom schlichten Thema (das dem Mittelsatz von Schumanns Violinkonzert d-Moll entnommen scheint) bis zur stark aufgefaserten 5. Variation, die dennoch keinen Schlusscharakter entfaltet – der Pianist nimmt sie als letzte Emanation von Schumanns Genie ernst. Wer De Beenhouwer kennt, weiß ohnehin, wie überaus sorgfältig er alle seine pianistischen Darbietungen – ob auf CD festgehalten oder nicht – durch intensives Studium vorbereitet, wobei er keine Rücksicht darauf nimmt, ob er einzelne Stücke früher bereits gespielt oder aufgenommen hat – im Moment des Studiums ist ihm alles neu. Nur so kommen seine exemplarischen Interpretationen, wie sie diese CD enthält, zustande. Sie sei jedem ernsthaften Schumann-Freund dringend ans Herz gelegt.

Die in Flämisches, Englisch, Deutsch und Französisch vorliegenden Texte des Booklets stammen vom Künstler selbst, der neben seiner pianistischen und Lehrtätigkeit am Königlich Flämisches Konservatorium Antwerpen auch ein kenntnisreicher Musikforscher und Herausgeber ist. Außer präzisen Informationen über Werkentstehung und kompositorisches Umfeld liefert er in Gestalt zweier Zitate eine Einordnung der Werke ins Transzendente, was natürlich besonders auf die Variationen, Schumanns allerletztes Werk, zutrifft. Eines allerdings glaube ich nicht: dass der Dichter E. T. A. Hoffmann von 1776 bis 1882 gelebt hat, wie es in allen vier Sprachen zu lesen ist. Er starb vielmehr 1822 in Berlin, wo der studierte Jurist als Kammergerichtsrat tätig war.

(Gerd Nauhaus)

On his most recent CD – recorded in 2015/16 and published by the Dutch label Phædra – Flemish pianist Jozef De Beenhouwer, known to be a spe-

cialist for interpretations of Clara and Robert Schumann's piano works, combines both early and late compositions: the *Fantasiestücke* op. 12, the *Arabeske* op. 18 and the *Humoreske* op. 20 as well as the so-called "Geister-Variationen" in E-flat major (RSW Anh. F 39), created in 1854/55. De Beenhouwers renditions are elaborate and offer a sense of profoundness and (in the case of the Variationen) transcendency, thereby revealing unusual aspects of the composition.

(Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. O.)

II. Robert Schumann und der Humor – ein weites Feld, denn für den Komponisten beinhaltete der Begriff ganz offensichtlich weit mehr als einfachen Scherz und Kalauer. Vielmehr begleitet seinen Humor stets ein mal mehr, mal weniger deutlich sichtbarer Schatten: die Melancholie. Und so verwundert es auch nicht, dass Schumanns musikalische Werke von solchen Licht- und Schattenspielen verschiedenster Intensität durchzogen sind. Und genau bei diesem Aspekt setzt das Programm der neuen CD des belgischen Pianisten und Musikwissenschaftlers Jozef de Beenhouwer an. Die im Falle dieses Themas natürlich obligatorische *Humoreske* op. 20 hat er mit den ebenfalls zu Schumanns Frühwerk zählenden Stücken *Arabeske* op. 18 und *Fantasiestücke* op. 12 kombiniert. Und zum Abschluss der CD gibt es dann noch einen wohl kalkulierten Kontrast zu erleben: die so genannten „Geistervariationen“, die letzte musikalische Äußerung Schumanns aus seinem Asyl in Endenich.

Das Programm beginnt allerdings erst einmal munter und verspielt. Das sei ja etwas „für Damen“ – so hat Robert Schumann später etwas abfällig über seine eigene *Arabeske* op. 18 geurteilt. Er meinte damit den sehr gefälligen Charakter des Stückes. Von solcher Geringschätzung ist allerdings im Spiel des Interpreten Jozef de Beenhouwer nichts zu spüren: zwar leicht und unbeschwert im Anschlag, aber auch wohl durchdacht präsentiert der Pianist das gut 7-minütige Stück. Vor allem den zahlreichen lieblichen Vorschlagsnoten des Hauptthemas schenkt er besondere Aufmerksamkeit. Sie werden bei ihm zur Antriebskraft, zum Motor der musikalischen Bewegung. So entwickelt die Musik schon bald ihre ganz eigene Dynamik und bekommt damit auch den Anstrich eines zwar im Grundsatz leichten, aber dennoch anspruchsvollen und in sich geschlossenen Charakterstücks – auch über die immer wieder eingeschobenen kurzen Moll-Eintrübungen hinweg. Mit den *Fantasiestücken* op. 12 folgen dann allerdings acht waschechte poetisch inspirierte Miniaturen Schumanns. Der Komponist hat sich dabei von den (literarischen) „Fantasiestücken in Callot's Manier“ von E.T.A. Hoffmann inspirieren lassen. Los geht es aber erst einmal mit einer musikalischen Sternstunde: „Des Abends“ heißt das sehr innig mit einer spielende Einleitungsstück, und es fällt einem beim Hören dieser Auf-

nahme gleich leicht, die musikalischen Sterne am Himmelszelt zu hören. Mit sehr sanftem und behutsamem Anschlag zeichnet de Beenhouwer das Bild eines sternenklaren Nachthimmels, weit spannt der die Melodiebögen über das nächtliche musikalische Firmament. Doch die Idylle ist nur von kurzer Dauer: Auf dem Fuß folgt ihr zunächst ruppig, aber bald schon mit umsichtig gezügelterm Temperament „Aufschwung“ – der zweite Satz aus den *Fantasiestücken*. „Mit Humor“ hat Schumann über das vierte Stück „Grillen“ als Vortragsanweisung geschrieben. Jozef de Beenhouwer fasst es der musikalischen Form entsprechend als ein typisches Scherzo auf. In dessen auftrumpfende Heiterkeit mischt sich aber schon bald eine deutliche Prise Nachdenklichkeit. Spätestens hier ist der Diskurs um das heimliche CD-Thema „Humor bei Robert Schumann“ eröffnet. Eher leidenschaftlich-bewegt geht es dagegen „In der Nacht“ zu. Nicht zu rasch und mit sanften Impulsen setzt und hält de Beenhouwer dieses Perpetuum Mobile in Bewegung. An dieser Stelle lohnt sich ein tieferes Hineinhören in den Unterbau des Klaviersatzes, um zu erkennen, mit welcher großer technischer Meisterschaft und Klarheit der Pianist auch die Mittel- und Unterstimmen gestaltet. Und das „Ende vom Lied“? Diesen Titel hat der Komponist seinem letzten Stück gegeben und seinem Interpreten noch die etwas vertrackte Anweisung „Mit gutem Humor“ mit auf den Weg gegeben. Mit ein paar grimmigen Untertönen kombiniert Schumann gleich zu Beginn eine hymnisch anmutende Episode, bevor er beide Charaktere gemeinsam auftreten lässt. Der Satz bekommt damit so etwas wie eine gewollt unfreiwillig-komische Note.

Vordergründige Heiterkeit war Schumann sicher in der Regel suspekt. Dem entsprechend findet sie auch in Schumanns *Humoreske* op. 20 keinen so rechten Platz. Mit dem Titel seines formal so schwer fassbaren fünfteiligen Werkes bezieht sich der Komponist auf eine seinerzeit populäre literarische Erzählform. Und dieses Gefäß nutzt er nun dafür, um virtuos mit verschiedenen Ausprägungen des bzw. seines Humorbegriffs zu spielen. Konkret bedeutet das: Gegensätzliche Stimmungen prallen unmittelbar aufeinander – allein das sicher schon eine Variante von gutem Humor à la Schumann. Jozef de Beenhouwer nutzt diese musikalischen Konfrontationen sehr geschickt für seine Gestaltung aus. Nie wirken die Kontraste plakativ oder gewollt: in jeder Stimmung wird so vielmehr eine Portion Energie freigesetzt, die der Pianist dann gleich aufgreift und in die Gestaltung der folgenden Episode einfließen lässt. So entsteht ein bunter, organischer Fluss der unterschiedlichsten humoristischen Empfindungen. Besonders deutlich wird das z.B. im zweiten „Hastig“, wo der Komponist bewusst mit der Erwartungshaltung seiner Hörer spielt und sie dann immer wieder genüsslich enttäuscht. „Zum Beschluss“ präsentiert uns der Komponist dann doch noch so etwas wie die Quintessenz seines musikali-

sches Diskurses über das Thema „Humor“: eine immer wieder nach vorne strebende, aber ständig unterbrochene Melodie. Erst langsam zeichnen sich ihre Konturen ab, sie scheint aber trotz des heiter-bewegten Charakters stets auch ihre dunkle Seite mitzuschleppen. In der Zeichnung gerade dieser Doppelbödigkeit der Musik versteht sich Jozef de Beenhouwer ganz ausgezeichnet. Seine Interpretation der *Humoreske* verfällt niemals ins Vordergründige, sondern lotet stets die Tiefen, die Abgründe, aber auch die optimistischen Momente von Schumanns Musik aus. So wird dessen Humoreske zu einem intensiven Erlebnis und man fängt unweigerlich an, auch intensiv über den eigenen Humorbegriff nachzudenken.

Vor diesem Hintergrund scheinen die diese CD abschließenden „Geistervariationen“ zunächst einmal aus einer ganz anderen Welt zu stammen: „Engelsstimmen“ sollen Robert Schumann das ruhige und ganz in sich gekehrte Thema eingeflüstert haben. Dabei ist es eigentlich eine Variante eines Grundgedankens, den der Komponist schon vorher in anderen Formen ausformuliert hatte. Mit großer Ruhe, Respekt und Klarheit zelebriert Jozef de Beenhouwer dieses Thema und seine Variationen. Nicht kühl und abstrakt, sondern ganz nah an der Seele seines Schöpfers scheint er dabei zu sein. Und irgendwie hat man das Gefühl, dass sich der Humor und sein melancholischer Schatten versöhnt und einfach in Musik aufgelöst haben. Eine schöne Erkenntnis am Schluss dieser sehr innig und intensiv musizierten CD.

(Jan Ritterstaedt)

Robert Schumann and humour: the composer's relation to this concept is, in a way, hidden behind the programme of this new CD of the Belgian pianist Jozef de Beenhouwer. Besides the *Humoresque*, Op. 20, which is, of course, obligatory in this context, he also recorded the *Fantasia Pieces*, Op. 12, and the *Arabesque*, Op. 18, for this purpose. The programme concludes with Schumann's so-called "Ghost Variations" in E-flat major, WoO 24. Whilst the *Arabesque* charms with its quite cheerful and carefree character, the humour in the *Fantasia Pieces* seems to be always accompanied by a melancholic shade. De Beenhouwer presents this piece with great technical sovereignty and clarity of touch. Yet, the confrontation with different shadings of humour is particularly intensive in the *Humoresque*. There, the pianist finds a very conclusive balance between refreshing serenity and tender melancholy. Both emotions regularly collide and pervade each other in this piece. It is only in the "Ghost Variations" that humour and its shadow appear to have reconciled – or, at least, this is the impression one gains from Jozef de Beenhouwer's way of presenting them with warmth and as if they were at rest with each other. This is a very intimate and intensive CD recording! (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Schumann
Davidsbündlertänze · Humoreske ·
Blumenstück

Luca Buratto, Klavier

Audio CD

Hyperion Records Ltd.

Erscheinungsdatum/released: 28.4.2017

Als jüngster Teilnehmer errang der damals 19-jährige italienische Pianist Luca Buratto den dritten Platz beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb Zwickau

2012 sowie den erstmals vergebenen MDR-Figaro-Publikumspreis. Drei Jahre später gewann Buratto dann den ersten Preis beim Honens piano competition Calgary, Canada, kurz davor hatte er sein UK-Debüt in der Wigmore Hall. Das Programm dieses Recitals spielte er nun für Hyperion im Juni 2016 in Wyastone Estate, Monmouth, Concert Hall ein, gerade erschien die vorliegende CD. Zwischen die beiden Schwergewichte aus dem Klavierwerk des jungen Schumann, *Humoreske* op. 20 und *Davidsbündlertänze* op. 6, stellt Buratto das leichte, von Schumann mehr „für die Damen“ komponierte *Blumenstück* op. 19. Wie die *Humoreske* während des achtmonatigen Aufenthalts in Wien entstanden, überrascht das *Blumenstück* trotz vermeintlich biedermeierlicher Leichtigkeit durch seinen Melodienreichtum und vor allem durch deren motivische Verarbeitung, was Buratto sehr geläufig und ohne jegliche unangebrachte Überhöhung zu vermitteln weiß.

Die von Schumann als „wenig lustig und vielleicht mein Melancholisches“ bezeichnete *Humoreske*, deren Humor so ganz anders geartet ist, als ein auf vordergründiges Lachen abzielendes Späßetreiben bietet noch sehr viel mehr musikalische Überraschungen. Ohne sich auf ein konkretes Muster festlegen zu lassen mischt Schumann in dieser eigenwilligen Komposition Elemente verschiedenster Formtypen und stellt seine durch Scharfsinn und Einfallsreichtum geprägte Fähigkeit unter Beweis, abwegige Gegensätze miteinander auf vielschichtige Weise in Beziehung zu bringen. Vom Interpreten verlangt er da ähnliche Fähigkeiten, das ist nicht leicht zu spielen. Soll das Werk doch einerseits als großes Ganzes stimmig wirken, ohne aber andererseits die Besonderheit des Gegensätzlichen zu verlieren. Buratto geht es locker an, fast möchte man meinen, mit jugendlichem Leichtsinn. Und es geht überraschend gut, wenngleich ihm auch der letzte gestalterische Schliff noch fehlt, den vermutlich erst die Reife des Älterwerdens bringen wird. Technische Details jedenfalls bereiten dem jungen Pianisten keinerlei Schwierigkeiten.

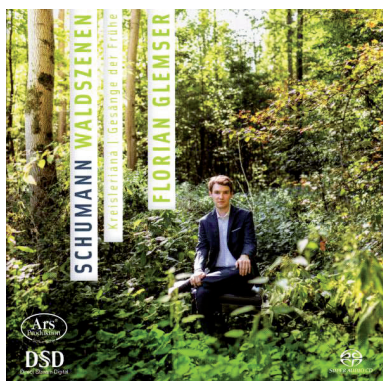
In der nur „in dem Kopf seines Stifters“ existierenden geheimen und gegen das Philistertum in der Musik kämpfenden Vereinigung der „Davidsbündler“ fasste Schumann illustre lebende und verstorbene Persönlichkeiten, enge Freunde und frei erfundene Gestalten wie Florestan und Eusebius zusammen, denen er in den 18 Nummern seiner *Davidsbündlertänze* op. 6 ein veritables musikalisches Denkmal setzte. Beflügelt durch die heimliche Verlobung mit seiner geliebten Clara Wieck im August 1837 schrieb er die Klavierstücke in engster Verbindung zu seiner Braut, in dem er nicht nur „viele Hochzeitsgedanken“, ja einen ganzen „Polterabend“ darin erblickt, sondern auch offen aus deren Kompositionen zitiert. Auch wenn dies sehr „romantisch“ klingt, natürlich im tiefsten Wesen auch ist, so sollten die Tänze doch nicht zu betont in diesem Sinne interpretiert werden. Da schießt Luca Buratto ein wenig über das Ziel hinaus. Zwar ist die Musik von Schumann wunderbar ersonnen, doch sollte der Pianist nicht zu versonnen spielen, sich dabei fast selbst verlierend, wie es bei Buratto stellenweise wirkt. Da darf man ruhig zupackend und durchaus diesseitig in die Tasten greifen. Dem technisch höchst anspruchsvollen und hoch virtuoson klavieristischen Feuerwerk der Schumann'schen Musik zeigt sich Buratto jedoch bravourös und in makelloser Klangs Schönheit gewachsen. Insgesamt eine CD, die im Plattenschrank des Schumannianers nicht fehlen sollte, wenngleich auch das Cover-Bild eher unpassend erscheint und den Konsumenten direkt in eine falsche Richtung lenkt. Nicht zuletzt aber beweist die Einspielung einmal mehr, wie treffsicher die Juroren des Zwickauer Wettbewerbs im Erkennen von großen Talenten sind.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

As the youngest contestant, the then 19-year-old Italian pinaist Luca Buratto won third place at the Robert Schumann International Competition and won the first ever MDR Figaro Audience Award.

He has now published the programme of his UK debut at the Wigmore Hall on CD. Between the two heavy weights from young Schumann's early piano works, *Humoreske* op. 20 and *Davidsbündlertänze* op. 6, he interposes the lighter *Blumenstück* op. 19, which Schumann composed more "for the ladies". Buratto may still lack the final finishing touch in terms of creativity, which will probably come with age and maturity. He does, however, rise with bravura to the challenge of the highly demanding and virtuosic piano fireworks that is Schumann's music.

A very recommendable CD, only the picture on the cover seems somewhat unsuitable. If nothing else, this recording proves once more how accurate the juror's from Zwickau are when it comes to recognising great talents. (Summary by I.K.-O., translated by F. O.)



Schumann Waldszenen

Robert Schumann: Waldszenen op. 82, Kreisleriana op. 16, Gesänge der Frühe op. 133

Bonus-Track: „Endenicher Sterbechoral: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“
Florian Glemser, Klavier

Audio CD

ARS Production

Erscheinungsdatum/released: 1.2.2017

Es ist immer wieder eine spannende Frage: Wie gestalte ich als Künstler

mein diskografisches Debüt? Manch ein Pianist wählt dann vielleicht das große, virtuose Feuerwerk, um vor allem auf seine technischen Fähigkeiten aufmerksam zu machen. Wieder ein anderer entdeckt den unbekannten Meister und dessen noch weniger bekanntes Werk. Der Pianist Florian Glemser dagegen wagt sich bei seiner Debüt-CD gleich ans Eingemachte: Robert Schumanns *Kreisleriana* op. 16, *Waldszenen* op. 82 und die *Gesänge der Frühe* op. 133. Damit hat er ein Repertoire gewählt, das manchen gestandenen Pianisten sein Leben lang beschäftigt und dessen Deutungsspielraum immens ist. Wie geht man etwa mit den so scheinbar harmlos-naturverbunden klingenden *Waldszenen* und ihren verrufenen Stellen und vertrackten Vogel-Prophezeiungen um?

Florian Glemser geht im Grunde wissenschaftlich vor: er lässt schon in seinem selbst verfassten Booklet-Text durchblicken, dass er sich intensiv mit den literarischen Vorlagen der *Waldszenen* beschäftigt hat. Die bestehen aus Texten Friedrich Hebbels und aus der Sammlung „Waldlieder“ von Gustav Pfarrius. Nur einen davon ließ der Komponist schließlich im Druck seines Klavierzyklus veröffentlichen, den zu „Verrufene Stelle“. Alle anderen Texte ließ er lieber weg, um seiner Musik auf keinen Fall den Anstrich von reiner Programmmusik zu geben. Davon ausgehend fasst Pianist Florian Glemser die einzelnen Sätze auch als grundsätzlich für sich stehende Charakterstücke und musikalische Stimmungsbilder auf, für die der literarische Hintergrund allerdings die Folie bildet. Der „Eintritt“ in den Wald erfolgt bei ihm entsprechend heiter und unbeschwert. Und dennoch mischen sich auch hier schon zwischen den musikalischen Ausdruckszeilen zweifelnde Töne dazu. Während der Pianist hier mit leichtem und grazilen Anschlag spielt, klingt der folgende „Jäger auf der Lauer“ sehr kraftvoll und wird von ihm sehr plastisch gezeichnet. Allein die kurze Verzögerung vom Beginn des Stückes hat es da schon in sich. Gerne arbeitet Glemser solche Stimmungskontraste deutlich heraus. Das geschieht aber niemals

auf Kosten des Klangs oder der rhythmischen Präzision. Der Pianist kann aber auch ganz schlicht: die "Einsamen Blumen" klingen bei ihm wie eine einfache Volksweise: innig und authentisch. Sehr behutsam und mit etwas Ehrfurcht tastet sich Glemser dann an "Verruchte Stelle" heran, die er vom Duktus her mit beinahe barocker Strenge à la französischer Ouverüre zelebriert. Ein sehr wirkungsvoller Kontrast zur schlichten Volksweise kurz zuvor! "Vogel als Prophet" – mit diesem vielleicht bekanntesten Stück aus den *Waldszenen* mit seinen charakteristischen Registersprüngen geht Glemser dagegen bewusst "bodenständiger" um. Man hat das Gefühl als flattere der Vogel tatsächlich leibhaftig vor dem inneren Auge. Sehr elastisch und agogisch formt der Pianist die auf- und absteigenden Läufe und kombiniert diese musikalische Schicht äußerst gekonnt mit den übrigen Elementen von Schumanns komplexem Satz. Auch im folgenden "Jagdlid" legt Glemser großen Wert auf die Transparenz: sehr deutlich gestaltet er etwa die motivischen Wechselspiele zwischen den einzelnen Registern im zweiten Teil des Stückes. Wiederum erscheint es hier als liefen zwei verschiedene musikalische Schichten übereinander ab, eine Kompositionstechnik wie sie eigentlich erst später Komponisten wie Igor Strawinsky anwenden sollten.

Die *Waldszenen* bilden den Mittel-, aber vielleicht gar nicht einmal den Schwerpunkt dieser CD. Denn davor erklingt Schumanns geniales Frühwerk: *Kreisleriana* op. 16. Mit den musikalischen Schilderungen der Charakterzüge des impulsiven Kapellmeisters Kreisler (nach E.T.A. Hoffmann) scheint sich Florian Glemser voll identifizieren oder zumindest diese Figur sehr gut verstehen zu können. Temperamentvoll und auch nicht ohne eine Prise pianistischer Brillanz startet er in den mit "Äußerst bewegt" überschriebenen ersten Satz des Zyklus. Es folgt ein sehr intensiv herausgearbeitetes Wechselbad der Gefühle, das vom plötzlichen Anflug von zarter Melancholie bis zu beinahe unbändigen Ausbrüchen reicht. Auch bei den *Kreisleriana* schafft Florian Glemser bewusst starke Kontraste zwischen den einzelnen Abschnitten, gestaltet manche Übergänge aber auch äußerst geschmeidig und organisch. Ein wirklich lebendiges musikalisches Bild entsteht vor dem geistigen Auge.

Die Vorliebe des Pianisten für die musikalischen Schichtungen in Schumanns Klaviersatz wird vor allem im letzten bzw. genau genommen vorletzten Stück dieser CD befriedigt. Die *Gesänge der Frühe* op. 133 entstanden 1853 in Düsseldorf, kurz bevor der Komponist in die Nervenheilanstalt Endenich umzog. Dort kümmerte er sich noch eigenhändig um die letzten Korrekturen seines Werkes für den Druck. Den fünf Stücken liegt der Roman *Hyperion* von Friedrich Hölderlin zugrunde. Schumann hat damit einen Zyklus geschrieben, dessen musikalische Botschaften sich auch heute noch musikalisch nicht so einfach entschlüsseln lassen. Leicht-

ter wird das allerdings, wenn man einmal die unterschiedlichen rhythmischen Schichten sichtbar macht, die der Komponist in seinen Sätzen verwendet hat. Und genau das tut Florian Glemser beispielsweise im zweiten Satz "Belebt, nicht zu rasch". Kurz täuscht er den Hörer, indem er die Figur ganz zu Beginn betont, die dann aber gleich in die Begleitung "abtaucht". Sofort wird klar, dass auch eine Melodie im Bass liegt und sich in den Mittelstimmen eine melodische Figur versteckt. Sehr geschickt lenkt der Pianist so die Aufmerksamkeit auf die Struktur von Schumanns Musik und gewährt so intensive Einblicke in dessen Spätwerk.

Ein bisschen pathetisch, aber auf der anderen Seite auch angemessen würdevoll endet diese CD mit dem so genannten "Endenicher Sterbechoral", einem der letzten Werke des todkranken Komponisten. Zusammen mit dem choralhaften ersten und letzten Satz der *Gesänge der Frühe* ergibt sich so eine schlüssige Beziehung zur Biografie Schumanns. Fast wirkt es so als seien die letzten Noten der "Gesänge" mit den ersten des Sterbechorals verwandt. Warum der dann aber unbedingt noch mit der Bezeichnung "Bonus-Track" versehen werden musste, erschließt sich dem eher inhaltlich orientierten Hörer nicht so ganz. Florian Glemser hat jedenfalls mit seiner Debüt-CD gleich voll ins Schwarze getroffen: wir hören hier eine sehr eindringliche, mit viel zartem Anschlag und großer Ausdruckstiefe angereicherte Interpretation von Schumanns *Kreisleriana*, *Waldszenen* und der *Gesänge der Frühe*, die sich keineswegs hinter anderen großen Aufnahmen dieser Stücke zu verstecken braucht.

(Jan Ritterstaedt)

For his debut album, the young pianist Florian Glemser did not exactly choose light fare: first, the restless conductor Kreisler in Schumann's virtuoso and brilliant *Kreisleriana*, Op. 16, then anything but a simple walk through the *Forest Scenes*, Op. 82, Schumann's *Songs of Dawn*, Op. 133, and, as a "bonus track", the famous "Endenich Death Choral". Glemser's interpretation connects in all pieces to the respective literary source. For instance, one can clearly feel in his interpretation of *Kreisleriana* how the pianist is trying to musically approach the figure of the conductor Kreisler. In the *Forest Scenes*, and even more strongly in the *Songs of Dawn*, he very carefully exposes the different rhythmic and harmonic layers in Schumann's music and captivates in his playing with high accuracy and transparency. Florian Glemser lets his CD die away with the „Endenich Death Choral“, the last work of the critically ill composer, in a slightly lofty but perfectly dignified manner. Overall, this is a very poignant interpretation of Schumann's piano works, enriched by a superbly gentle touch and great depth of expression, which needs by no means to hide behind any other of the great recordings of these pieces. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Robert Schumann . Revaz Lagidze

Robert Schumann: Toccata op. 7, Kinderszenen op. 15, Carnaval op. 9

Revaz Lagidze: Rondo Toccata

Dudana Mazmanishvili (Klavier)

Audio CD

Cugate Classics CGC042-2

Erscheinungsdatum/released: 8.9.2017

Die *Toccata* von Robert Schumann und eine Toccata von Revaz Lagidze (1921-1981) bilden sozusagen die musikalische Klammer für die Hauptwerke auf dieser CD: Schumanns

Kinderszenen und *Carnaval*. Aber die beiden Toccaten sind durchaus ein bisschen mehr als nur Randwerke – neben aller hochvirtuosen pianistischen Brillanz setzen sie sich auf unterschiedlichste Art auch formal mit diesem Kompositionstyp auseinander: Schumann bindet die Toccata-Elemente in einen Sonatensatz, der georgische Komponist Lagidze wählt dafür die Rondoform. Während die georgische Pianistin Dudana Mazmanishvili Schumanns Opus 7 zwar absolut korrekt, aber doch ein wenig verhalten anlegt, gerät ihr die Toccata ihres georgischen Landsmanns zu einer mutigen, kraftvollen Tastenjagd, die die Komposition zugleich weit über den Charakter eines reinen Zugabestücks hinaushebt. Das ist ein hinreißendes Plädoyer für einen Komponisten, der in Georgien nach wie vor hoch geschätzt wird und in seinen Werken sehr stilvoll zwischen U- und E-Musik balanciert.

Wahrscheinlich wird es Mazmanishvili auch ein Herzensanliegen gewesen sein, Lagidzes Toccata auf dieser Schumann-CD zu präsentieren. Denn die Georgierin ist nicht nur eine vielfach ausgezeichnete Pianistin – Preisträgerin unter anderem beim Busoni-Wettbewerb, bei der Rubinstein Competition und bei der Washington Piano Competition –, sondern auch noch äußerst prägnante Politikerin. Als Kulturattachée der Georgischen Botschaft in Berlin setzt sie sich mit viel Erfolg für die Verbreitung der georgischen Kultur ein.

Dudana Mazmanishvili, die bei der Schumann- und Chopin-Spezialistin Elisso Virsaladze in München studierte, erweist sich in dieser Einspielung als eine bemerkenswerte Schumann-Interpreten. Die *Kinderszenen* legt sie durchweg schlicht und sehr kantabel an, verzichtet auf jede Effekthascherei, vieles wirkt auf schöne Art nachdenklich und wie improvisiert. Nicht minder eindrucksvoll gerät der *Carnaval*-Reigen, mit kluger Charakterisierungskunst und beherrzter Vorgehensweise – das alles hat animierende

Frische, Schwung und einen großen Bogen. Und in der Werk-Mitte setzt Mazmanishvili ein geheimnisvolles Fragezeichen: Die eigentlich nicht zu spielenden Noten der „Sphinxes“ zupft sie auf den Saiten des Flügels.

(Ulrich Buman)

The Georgian Dudana Mazmanishvili is not only a multiple prize-winning pianist but also the Cultural Attachée of the Georgian Embassy in Berlin. As the finale of her Schumann recordings, she presents a highly virtuosic toccata by her compatriot Revaz Lagidze, a piece both rewarding and brilliant. Mazmanishvili reveals herself as a remarkable Schumann interpreter. She approaches the “Scenes from Childhood” in a simple and very cantabile manner throughout, whereas she goes about the round dance of “Carnaval” with a spirited and vigorous grasp – an interpretation full of momentum and crispness. (Summary by U.B., translated by Th. H.)



Nietzsche: Piano Music

Klaviermusik von Friedrich Nietzsche

Jeroen van Veen (Klavier)

Audio CD

Brilliant Classics (Edel)

Erscheinungsdatum/released: 14.8.2017

„Vielleicht“, schrieb Friedrich Nietzsche im Jahr 1887, „hat es nie einen Philosophen gegeben, der in dem Grade und bis zu dem Grunde Musiker war, wie ich es bin.“ Dem mag man nicht widersprechen, aber über die Qualitäten Nietzsches als Kom-

ponist sagt das mangels großartiger Konkurrenz unter den Philosophen herzlich wenig aus. Es gab von Zeit zu Zeit immer wieder Bemühungen, den Musiker Nietzsche ins rechte Licht zu stellen, Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann beispielsweise setzten sich vehement für die Lieder des komponierenden Philosophen ein, der Pianist Michael Krücker spielte vor zehn Jahren das komplette Klavierwerk Nietzsches ein. Jetzt hat der niederländische Komponist und Pianist Jeroen van Veen nachgelegt, mit einer offenbar ganz persönlichen Auswahl von 13 Klavierstücken, darunter sind vorzugsweise Miniaturen, aber auch die sinfonische Dichtung „Ermannarich“ und der siebenteilige „Hymnus an die Freundschaft“. Van Veen gilt als Spezialist für Minimal Music, folglich fehlt in seiner Nietzsche-Sammlung auch nicht „Das Fragment an sich“, eine Miniatur, die beliebig oft

wiederholt werden soll, gewissermaßen also ein kleines Stück Prä-Minimalismus, das van Veen mit feinsten Anschlagskunst geradezu betörend zielloos spielt. Nicht alles gelingt van Veen dermaßen überzeugend, kann es auch nicht, weil eine gewisse kompositorische Leere dem entgegensteht. Das macht sich vor allem in der sinfonischen Dichtung über den Ostgotenkönig Ermanarich bemerkbar, die Leben und Tod ihres Helden auf recht naive Weise spiegelt. Man erinnert sich, wie der Dirigent Hans von Bülow später über Nietzsches Manfred-Meditation urteilte, er sprach von einem „musikalischen Fieberprodukt“ und „bedauerlichen Klavierkrämpfen“. Und man tut Nietzsche, dem durchaus begabten Amateur und musikalischen Auto-didakten, keinen Gefallen, wenn man diese Ermanarich-Jugendsünde, die er als 16-Jähriger geschrieben hat, wieder herauskramt.

Über Robert Schumann hat Nietzsche ein interessantes und oft zitiertes Urteil gefällt: „Schumann mit seinem Geschmack, der im Grunde ein kleiner Geschmack war (nämlich ein gefährlicher, unter Deutschen doppelt gefährlicher Hang zu stiller Lyrik und Trunkenboldigkeit des Gefühls), beständig beiseite gehend, sich scheu verziehend und zurückziehend, ein edler Zärtling, der in lauter anonymem Glück und Weh schwelgte, eine Art Mädchen und »noli me tangere« von Anbeginn: Dieser Schumann war bereits nur noch ein deutsches Ereignis in der Musik, kein europäisches mehr, wie Beethoven es war.“ Aparenterweise gibt sich Nietzsche in den Klavierstücken, die sich auf ein Lied beziehen wie etwa das lebenswürdige „Da geht ein Bach“, durchaus schumannesk. Anderes wie eine Mazurka klingt ziemlich deutlich nach Chopin, kleine Klanggemälde wie „Im Mondschein auf der Puszta“ oder eine „Heldenklage“ bleiben mit ihren Dreiklangs-Girlanden und Arpeggien doch einigermaßen matt.

Sucht man den eigentlichen Nietzsche-Ton, so findet man ihn gelegentlich in einigen harmonischen Kühnheiten, vor allem freilich in einem fast durchgängigen Hang zur musikalischen Melancholie. Den arbeitet van Veen genauestens heraus, nicht zuletzt auch mit sehr zurückhaltendem, langsamem Tempo. Da kommt schon mal der Wunsch nach energischerem Zugriff auf.

(Ulrich Bumann)

There have been repeated efforts from time to time to put the musician Friedrich Nietzsche in the right light; for instance, Dietrich Fischer-Dieskau and Aribert Reimann vehemently stood up for the songs of the composing philosopher, and the pianist Michael Krücker recorded his complete works for piano ten years ago. The Dutch composer and pianist Jeroen van Veen has now taken this up again with an apparently personal selection of 13 piano pieces, including primarily miniatures but also the symphonic poem “Ermanarich [Ermanaric]” and “Hymnus an die Freundschaft

[Hymn to Friendship]” in seven parts. Van Veen is considered a specialist for minimal music and his Nietzsche collection does not omit, accordingly, “Das Fragment an sich [The fragment in itself]”, a miniature that is to be repeated any number of times and thus constitutes, in a way, a small piece of pre-minimalism which van Veen plays in a really captivating and aimless manner with a very subtle touch. Generally speaking, most pieces create the impression of a bit of Schumann, a bit of Chopin, a bit of Liszt, so that the composing autodidact Nietzsche often sounds rather arbitrary. If one looks for the actual Nietzsche tone, one will find it in a tendency towards musical melancholy. Van Vees is very good at working this out. (Summary by U. B., translated by Th. H.)



Mozart . Schumann – Fantaisies

Mozart: Fantasie c-moll KV 475, Klaviersonate Nr. 14 c-moll KV 457

Schumann: Fantasie C-Dur op. 17, Geistervariationen WoO 24

Piotr Anderszewski, Klavier

Audio CD

Warner classics

Erscheinungsdatum/released: 17.2.2017

Zwei große Künstlerpersönlichkeiten stehen im Zentrum dieser neuen Produktion: Wolfgang Amadeus Mozart und Robert Schumann. Bei-

de sind hier mit für ihr Schaffen eher ungewöhnlichen Werken vertreten. Im Falle Mozarts handelt es sich um die Kombination seiner c-Moll-Klavierfantasie KV 475 mit der Klaviersonate Nr. 14 c-Moll KV 457. Beide Stücke hatte der Verleger Artaria auf Mozarts Wunsch hin gemeinsam im Druck veröffentlicht. Für Robert Schumann steht schließlich dessen schwärmerisches Jugendwerk, die Klavierfantasie C-Dur op. 17 aus dem Jahr 1836 und sein berühmtes Spätwerk, die so genannten „Geistervariationen“ Es-Dur WoO 24 über ein Thema, das dem damals schon schwer kranken Komponisten von Engelsstimmen eingeflüstert worden sein soll.

Der polnisch-ungarische Pianist Piotr Anderszewski ist ein bekennender Romantiker, der sich und sein Spiel gerne von Assoziationen und den in der Musik verborgenen Gefühlsregungen leiten lässt. Dem entsprechend hat er sein neues Album auch mit „Fantaisies“ – Fantasien – überschrieben. Und schon bei Mozarts c-Moll-Fantasie wird diese auch vom Interpreten gefordert, denn das sehr ernsthafte Stück ist eines der vielleicht persönlichsten Werke Mozarts. Hier in der freien Form der Fanta-

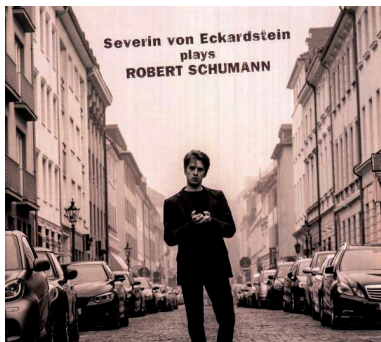
sie konnte er schließlich das mit musikalischen Mitteln ausdrücken, was etwa in der festen Form der Sonate deutlich schwieriger gewesen wäre. Mit einem suchenden, etwas grimmigen Basston lässt Anderszewski die Fantasie beginnen, um dann aber unmittelbar in einen von zarten Seufzern durchsetzten, nachdenklichen Tonfall zu wechseln. So wirkt der Anfang der c-Moll-Fantasie KV 475 gleich wie eine Art Motto für die gesamte Komposition, denn in der Folge bestimmt der Kontrast zwischen diesen beiden Ausdruckssphären das gesamte Stück. So jedenfalls hat es Piotr Anderszewski angelegt. Natürlich ignoriert er dabei nicht die vielen, feinen Zwischentöne, aber die Grundkonstellation der Fantasie ist damit gesetzt. Immer dann, wenn sich zarte Melancholie in Mozarts Komposition breit macht, ist es der grimmige Bass vom Beginn, der jeden Anflug von Zärtlichkeit schnell wieder im Keim erstickt. Welche konkreten Ereignisse hier allerdings eine Rolle gespielt haben mögen, verrät der Komponist nicht. Sie dürften aber mit seiner Emanzipation als Künstler und dem Umzug von Salzburg nach Wien zu tun haben. Nahtlos, d.h. ohne längere Pause zwischen den Tracks der CD, geht die Fantasie in die ebenfalls in c-Moll stehende Sonate Nr. 14 KV 457 von Mozart über. Dass wir hier nun derselben Sphäre wie in der Fantasie begegnen, war natürlich zu erwarten. Jetzt aber verändert sich die Form und der Duktus: wir verlassen die intime Welt des in sich gekehrten, mit seinem Schicksal hadernden Komponisten. Wir treten vielmehr auf das Podium und damit in die Öffentlichkeit. Diesen Eindruck bekommt man zumindest beim Hören der CD. Anderszewski ändert dabei auch konsequenterweise nichts an seiner inneren Grundhaltung. Vor dem Hintergrund der Fantasie wirkt die Sonate natürlich etwas heller, geschmeidiger, eleganter. Ihr musikalischer Inhalt ist aber derselbe: das Hadern mit dem Sein. Auch hier betont Piotr Anderszewski fast überdeutlich die Kontraste: grimmige Bässe treffen unmittelbar auf zarte melodische Linien im oberen Register. Entspannte Ruhe dann im Adagio: hier haben sich die Wogen geglättet, und der Pianist beginnt auf seinem Flügel zu singen. Wunderbar zart ist dabei sein Anschlag, vor allem sein Piano hat eine große und tief empfundene Ausdruckskraft, die eigentlich schon weit über die Epoche der Wiener Klassik hinauszureichen scheint. Piotr Anderszewski ist eben ein Romantiker, der Mozarts noch am Affekt orientierte Klangsprache in tiefe, individuelle Gefühlsregungen zu verwandeln weiß. Und das tut er mit großer Leidenschaft und enormer technischer Perfektion, so etwa im „Molto allegro“, dem letzten Satz von Mozarts c-Moll-Sonate. Doch auch hier kein ausschweifendes Rondo-Finale. Das Stück beginnt eher verhalten optimistisch, mündet aber schon bald in einer von Anderszewski sehr deutlich artikulierten offenen Frage. Und so schwebt auch über diesem Satz der tragische Schatten des Schick-

sals, der die Musik immer wieder in ihrem Optimismus bremst und in ihre Schranken weist. Ein sehr persönlicher, romantisch empfundener und fein durch gestalteter Mozart von Piotr Anderszewski.

Bei Robert Schumann sind die biografischen Verhältnisse eigentlich noch drastischer: erst die hoffnungsvolle Karriere als Pianist, dann das mühsame Ringen um seine große Liebe, schließlich die Geisteskrankheit und der Tod in der Nervenheilanstalt in Endenich bei Bonn. Um diesen Bogen zu umreißen, hat sich Pianist Piotr Anderszewski für sein neues Album ein Früh- und ein Spätwerk Schumanns ausgewählt: die C-Dur-*Fantasie* op. 17 und die so genannten „Geistervariationen“ WoO 24. Ganz ähnlich wie bei Mozart bestimmen auch die Kontraste die C-Dur-*Fantasie*, diesmal aber verpackt in die beiden Figuren Florestan und Eusebius – jeweils ein Alter Ego von Robert Schumann. Weit ausholend und im besten Sinne „phantastisch“ beginnt das dreisätzige Werk. Dank des üppigen Pedaleinsatzes von Piotr Anderszewski wird bei dieser Aufnahme fast ein impressionistisches Klangbild daraus. Schon bald aber folgen wieder zärtliche, innige Passagen, denen dann wiederum vor allem durch markante Bässe gestützte Klangballungen folgen. Man hat beim Hören das Gefühl, tatsächlich einen Blick in die Seele des Künstlers Schumann zu werfen und ihren ruhelosen Wechselbädern der Gefühle zu folgen. Deutlich ruhiger im Ausdruck und dazu noch ein bisschen verspielt wirkt dagegen der zweite Satz „Mäßig, durchaus energisch“ aus Schumanns C-Dur-*Fantasie* op. 17. Auch hier erweist sich Pianist Piotr Anderszewski als sehr aufmerksamer Gestalter des musikalischen Geschehens. Mit großer Akribie und starkem Einfühlungsvermögen spürt er jeder Regung von Schumanns Musik nach, sorgt an dieser Stelle vor allem für den kontinuierlichen Fluss des Geschehens. Die hymnischen Passagen des Satzes zelebriert er dagegen stets ein wenig verhalten, um letzten Zweifeln am Optimismus noch etwas Raum zu lassen. Einfache Kategorien oder simples „Kästchen-Denken“ greift eben nicht bei Robert Schumann. „Mondschein-Sonaten“-Feeling dagegen im letzten Satz: „Langsam getragen. Durchweg leise zu halten“. Behutsam im Anschlag und mit feinem Gespür für die Vielschichtigkeit von Schumanns Klaviersatz spielt Piotr Anderszewski dieses zarte musikalische Gebilde. Traumhaft schön gelingen ihm sowohl die Gesangslinien, wie aber auch das Spinnen des feinen Netzes aus Begleitakkorden- und -figuren. Nichts wirkt hier dem Zufall oder einer spontanen Laune überlassen, sondern vielmehr wohl durchdacht bis in das kleinste Detail. Mit einer Mischung aus Respekt und fein dosiertem Pathos widmet sich Anderszewski schließlich den so genannten „Geistervariationen“ von Robert Schumann. Verhalten, aber auf der anderen Seite auch sehr klar und schlicht artikuliert der Pianist das berühmte Thema. Und auch die fünf nun folgenden Variationen sind für ihn natürlich keine

Showstücke, sondern sehr innige und ungefilterte Ausdrücke des Geistes seines schwerkranken Schöpfers. Wie überhaupt dem Spiel Anderszewskis alles Reißerische und Aufdringliche völlig fremd ist. Der Pianist versucht vielmehr, in das tiefe Innere dieser Musik vorzudringen, und das herauszuarbeiten, was der Komponist seiner Auffassung nach empfunden haben mag. Und das gelingt ihm, denn als aufmerksamer Hörer kann man alle diese Gefühlsregungen bestens nachempfinden – nicht nur bei den „Geistervariationen“, sondern bei allen Werken auf dieser CD. Eine schlicht berührende Scheibe, mit starker Empfindung und großer Ausdruckstiefe musiziert! (Jan Ritterstaedt)

This new production focuses on two great artistic personalities: Wolfgang Amadeus Mozart and Robert Schumann. Both are represented by works that are rather unusual for their creations: Mozart with a combination of his *Fantasia* for Piano in C minor, KV 475, and his Piano Sonata No. 14 in C minor, KV 457, and, on the other hand, Schumann with his *Fantasia* in C major, Op. 17, and his famous “Ghost Variations” in E-flat major, WoO 24. The Polish-Hungarian pianist Piotr Anderszewski opted for an interpretation that reflected the composers’ biographies. This is why he presents Mozart’s *Fantasia* and Sonata with a mixture of tenderness and resignation against the background of the composer’s emancipation as an independent artistic personality. In Robert Schumann’s early and late work, there is the composer’s inner conflict which emerges through Florestan and Eusebius, named by himself. Anderszewski seeks out every emotion in Schumann’s *Fantasia* in C major with great meticulousness and strong empathy. Then, in the “Ghost Variations”, his playing captivates with a rather celebrated simplicity and grace, complemented by a subtle dash of romantic pathos. This is a really moving disc where the music is played with a strong sentiment and a great depth of expression! (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Severin von Eckhardstein plays Robert Schumann

Schumann: Drei Fantasiestücke op. 111,
Fantasiestücke op. 11, Fantasie op. 17
Severin von Eckhardstein, Klavier
Audio CD, CAVI Music
Erscheinungsdatum/released: 17.3.2017

CD der Woche/CD of the week, Radio
Klassik Stephansdom (8.9.2017), vgl./cf.
<https://radioklassik.at/>



Franz Liszt . Robert Schumann

Liszt: Sonata B minor

Schumann: Kinderszenen op. 15

Joseph-Maurice Weder, Piano

Audio CD

Musikproduktion Dabringhaus und Grimm

Erscheinungsdatum/released: 1.8.2017

Die neue CD des jungen Schweizer Pianisten Joseph-Maurice Weder ist ab August weltweit im Handel erhältlich und sorgt seitdem durchaus für Aufsehen. Den Grundstein

für seine internationale Karriere legte der knapp 30-jährige Pianist mit seinem Gewinn des prestigeträchtigen Swiss Ambassador's Award in London und dem Rezital-Debüt in der Londoner Wigmore Hall im Jahr 2013. Danach vertrat er sein Heimatland als pianistischer Botschafter in zahlreichen berühmten Konzertsälen.

Franz Liszt und Robert Schumann kombiniert Weder nun bei seinem Debüt-Album – was schon konträr genug erscheint – und wählt dann auch noch Werke dieser Komponisten aus, die gegensätzlicher wohl kaum sein könnten: Neben der gigantischen Sonate h-Moll von Liszt wirken die kontemplativen Kinderszenen op. 15 von Schumann (dem Widmungsträger der h-Moll-Sonate) regelrecht schlicht. Eine ausgesprochen mutige Zusammenstellung, zumal es auch an Aufnahmen dieser beiden Werke nicht gerade mangelt. Mehr Fantasie als Sonate ist Liszts knapp 35 Minuten dauerndes musikalisches Mammutstück, an dessen Interpretation sich die größten Pianisten der Welt messen lassen. Erstaunlich anders wirkt Weders Herangehensweise, ungewohnt dezent das Ergebnis. Durchdacht und offenbar mit viel vorausgehender Überlegung strukturiert er die einzelnen Abschnitte so, dass sie logisch aufeinander folgen und substanziell ineinander übergehen, ohne dass die Sonate in ihre einzelnen musikalischen Abschnitte zu zerfallen droht. Weder nimmt ohrenfällig bewusst klavieristischen Anlauf, um die einzelnen Höhepunkte dadurch besonders pointiert herausstellen zu können. Er verwendet vergleichsweise wenig Pedal, um zu verhindern, dass die musikalischen Feinheiten verloren gehen. Demselben Zweck dient die gezielte Dosierung der Tempi. Weder arbeitet die einzelnen Stimmen und deren Verläufe miutiös und planvoll heraus. Hier erlebt man kein rasantes Klangwunder der Brillanz, keine Tastenmagie im Liszt'schen Sinne, die einen fesselt und zugleich fast erstarren lässt. Der Hörer bricht nicht in Begeisterungstürme aus, dafür kennt man

zu viele ältere, höchst geniale Einspielungen dieser Sonate. Nein, der junge Schweizer Pianist geht kein Wagnis ein, prescht nicht drauf los, obwohl ihm die technischen Voraussetzungen dafür zur Verfügung stünden. Eine eigenwillige Interpretation, die durchaus ihren besonderen Reiz hat, allerdings ein wenig an Spannkraft und daraus folgend an Spannung vermissen lässt. Der ganz große Bogen vom Pianissimo des Anfangs bis zu dessen Wiederkehr am Schluss fehlt.

Wie anders kommen Schumanns Miniaturen aus op. 15 daher, diese „kleinen, putzigen Dinger“, wie der Komponist selbst sie nannte, nicht für Kinder geschrieben, sondern als „Rückspiegelungen eines Älteren für Ältere“ gedacht. Hier lässt Joseph-Maurice Weder die Musik erzählen, schlicht aber ungeheuer ergreifend. Gerade in diesen technisch scheinbar weniger anspruchsvollen Klavierstücken offenbart sich das gesamte Können des jungen Pianisten: An jeder Stelle findet er den richtigen Ton, die richtige Phrasierung, das richtige Tempo und vor allem die richtige Dynamik, um die oftmals so abrupt wechselnden Stimmungen überzeugend und klangschön zu vermitteln. Wie kein anderer beherrscht Weder das Leisespielen, was heute bedauerlicherweise aus der Mode gekommen zu sein scheint. Erfreulich auch, dass er keinerlei Manierismen bei diesen so bekannten Stücken zeigt, selbst die schon als „abgenudelt“ geltende »Träumerei« berührt und kommt einem fast wie neu vor. Insgesamt eine ebenso reizvolle wie empfehlenswerte Interpretation!

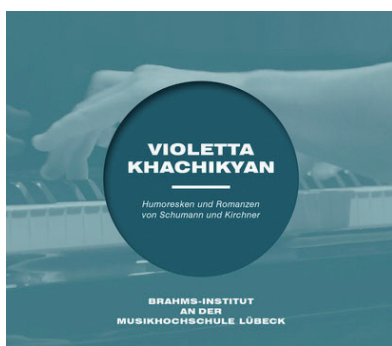
Neben dem informativen Booklet-Text in drei Sprachen sei noch der Flügel erwähnt: Ein legendärer Steinway von 1901, „Manfred Bürki“ genannt, der dem Label Dabringhaus und Grimm gehört und eine überaus glänzende Spielweise ermöglicht. Nie klingt er stählern und kalt, wie häufig bei modernen Konzertflügeln der Fall, was beiden Werken zu Gute kommt.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The new CD by the young Swiss pianist Joseph-Maurice Weder has been causing a sensation ever since its release. The 30 year-old pianist laid the foundation for his international career by winning the prestigious Swiss Ambassador's Award in London and with his recital debut at the Wigmore Hall in 2013. After that he represented his country as an ambassador pianist at numerous famous concert halls.

On his debut album he now combines two very different composers with works that are almost diametrically opposed to each other: alongside Liszt's gigantic sonata in B minor, the contemplative *Kinderszenen* op. 15 by Schumann (the dedicatee of the B minor sonata) appear downright plain. A decidedly courageous choice of line-up, even more so considering there is no lack of existing recordings of the two works.

Weder elegantly emphasises the distinctive features of each of the two pieces. In the case of Liszt's sonata, one does not experience the usual, fast-paced miracle of sound and brilliance, but a peculiar interpretation, which has its charms yet is somewhat lacking in tension. In Schumann's miniatures from op. 15 Joseph Maurice Weder lets the music tell its own story, soberly yet incredibly touching. He does so completely without unnecessary mannerisms in these well-known pieces. Overall an equally delightful and recommendable interpretation with an informative booklet text in three languages. (Summary by I, K.-O., translated by F. O.)



Humoresken und Romanzen von Schumann und Kirchner

Robert Schumann: Homoreske op. 20,
Drei Romanzen op. 28

Theodor Kirchner: sechs Humoresken
op. 48, Fünf Romanzen op. 22

Violetta Khachikyan, Klavier

Audio CD

Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, 2017



Piano Duo Adrienne Soós & Ivo Haag: Schumann . Brahms

Johannes Brahms: Symphony No. 1;
Schumann Variations Op. 23

Robert Schumann: Kinderball Op. 130

Audio CD

telos music

Erscheinungsdatum/released: 26.5.2017

Johannes Brahms selbst war offenkundig und der Überlieferung nach begeistert vom vierhändigen Arrangement seiner ersten Sinfonie op. 68, wie wohl er es vom

Vierhändig-Spielen grundsätzlich war, wofür es ebenfalls zahlreiche Belege gibt. Und tatsächlich waren sich gerade im 19. Jahrhundert Orchester und Klavier unglaublich nah, das Klavier galt im Grunde als das Instrument generell, auf dem sich alles und vor allem alle Orchesterfarben darstellen

ließen. Interessant ist in dem Zusammenhang die Einschätzung und Einstellung des ungarisch-schweizerischen Klavier Duos Soós & Haag, dass man zwar durchaus vor der Interpretation der vierhändigen Version die originale Orchesterfassung kennen sollte, dann aber in der für Klavier bearbeiteten Fassung die Möglichkeiten des Instrument nutzen und nicht das Orchester imitieren müsse.

Entsprechend interpretieren die beiden Künstler die Klavierfassung der Brahms-Sinfonie eben nicht als „Notbehelf“ für den Hausgebrauch, sondern vielmehr als eigenständiges und mithin vollgültiges Klavierwerk. Sie arbeiten in ihrem Spiel die pianistischen Aspekte heraus, dabei besonders die unverwechselbare, dem Klavier eigene Klangskala betonend. Heraus kommt eine sehr transparente, farben- und nuancenreiche Interpretation, die dem Hörer möglicherweise sogar manch eine Passage der Sinfonie offenbart, die er bisher vielleicht nicht bemerkt hat, weil Orchesterinstrumente naturgemäß deutlicher voluminöser im Klangbild sind.

Anders verhält es sich mit den Variationen, die Brahms über Robert Schumanns sog. „Geisterthema“ in Es-Dur schrieb. Sie wurden von Anfang an für Klavier zu vier Händen konzipiert und sind insofern durchsichtiger gesetzt, was aber auch der für Brahms emotional enorm belasteten Themenvorlage geschuldet sein kann. Unter den Händen des Klavier Duos geraten die Variationen zu einem wahren Meisterwerk der Klaviertechnik, gipfelnd in der umfangreichen, geradezu elegischen Coda.

Zum ebenso sinnigen wie hübschen Abschluss spielen Soós und Haag Schumanns *Kinderball* op. 130. Dieser 1853 in Düsseldorf quasi als Nachschlag zu den zahlreichen Werken für die Jugend entstandene vierhändige Zyklus verlangt, entgegen der durch den Titel evozierten Vorstellung, doch schon die eher fortgeschritteneren und reiferen Interpreten. Auch hier findet das Klavier Duo den richtigen Ton, um sowohl die kindliche Komponente der sechs Tanzstücke heraufzubeschwören, als aber auch deren zum Teil durchaus introvertierte Seite hervorzukehren.

Insgesamt eine sehr empfehlenswerte CD mit wunderbarer Klaviermusik, die den Brahms- und Schumann-Liebhaber in jedem Fall und im gleichen Maße erfreuen wird. Das Bookletheft mit einem interessanten Interview, das Roland Wächter mit den beiden Pianisten führte, bereichert die Einspielung zusätzlich.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

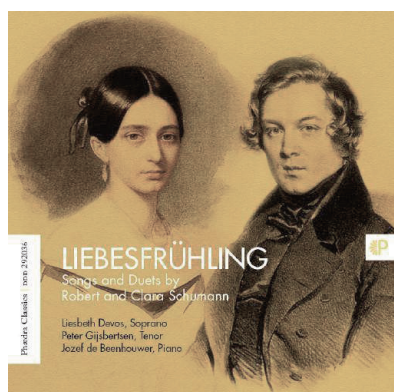
Johannes Brahms himself was reportedly enthused by the four-hands arrangement of his first symphony op. 68, as well as by piano four-hands in general. The Hungarian-Swiss Soós & Haag Piano Duo is of the opinion that one should be familiar with the original piece before interpreting a four-hands version, but that one should then take advantage of the pos-

sibilities of the piano and not simply imitate the orchestra. The two artists interpret the piano version of the Brahms symphony according to this creed. They elaborate on the pianistic aspects, putting particular emphasis on the distinctive scale of the piano. The result is a very transparent, colorful and nuanced interpretation.

It is a different matter with Brahms's variations on Robert Schumann's so-called „Geisterthema“ in E-flat major, which were conceived for four hands right from the beginning. In the hands of the Piano Duo the variations are transformed into a true masterpiece of piano technique, culminating in an extensive, downright elegiac coda.

Soós and Haag then play Schumann's *Kinderball* op. 130 as a delightful finish, striking the right note here as well.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



Liebesfrühling

Songs and Duets by Robert and Clara Schumann

Robert Schumann: Tragödie op. 64/3,
4 Duette op. 34, 4 Duette op 78

Clara Schumann: 6 Lieder op. 13

Robert und Clara Schumann: Liebesfrühling op. 37

Liesbeth Devos (Sopran), Peter Gijbels (Tenor), Jozef de Beenhouwer (Klavier)

Audio CD, Phaedra (2016)

Erscheinungsdatum/released: 8.3.2017

Das 1992 gegründete Label „Phaedra“ ist in Belgien zu Hause und in Sonderheit Künstlern des Landes, nicht zuletzt solchen im nördlichen Teilstaat Flandern, verpflichtet. Eine groß angelegte CD-Serie „In Flanders' Fields“ legt den Schwerpunkt auf weitgehend unbekannte Komponisten, von denen die Namen August de Boeck, Joseph Jongen, Jan Block am ehesten bekannt sein dürften. Die momentan aus 95 Tonträgern bestehende Anthologie ist somit eine Raritäten-Fundgrube. Bei dem expliziten „Phaedra“-Label dominieren nationale Künstler, während das Repertoire weltläufig ist und Musik des Landes seltsamerweise nahezu ausspart. Vermutlich ein bewusster, gewollter Kontrast. Der Katalog enthält auch diverse Einspielungen von Werken Robert Schumanns, darunter zwei mit dem Pianisten Jozef de Beenhouwer, welche mit dem Schumann-Preis der Stadt Zwickau ausgezeichnet wurden.

Auf die an dieser Stelle einzugehenden Lieder und Duette der CD „Liebesfrühling“, welche auch Kompositionen Claras enthält, wird mit Einspielungen des Klaviertrios I Giocatori gewissermaßen hingearbeitet, denn die „Lieder ohne Worte“ umfassen auch solche der noch nicht verheirateten Clara Wieck. Bei dem ebenfalls berücksichtigten Felix Mendelssohn fehlt – aus Mangel an passenden Werken – Schwester Fanny (Hensel) als Künstlerpendant. Gleich zwei komponierende Familienpaare – das wäre wohl auch zu viel des Guten gewesen.

Es liegt nahe, beim Zyklus „Liebesfrühling“ (auf Gedichte Friedrich Rückerts) zu beginnen, welcher als gemeinsames Opus 37 von Clara und Robert Schumann im Jahre 1841 entstand und der CD den Namen gab. Von den Texten dürften „Der Himmel hat eine Träne geweint“, „Er ist gekommen in Sturm und Regen“ sowie „Liebst du um Schönheit“ wohl am bekanntesten sein. Letzteres Gedicht wurde auch von Gustav Mahler vertont und mit vier weiteren zu einem kleinen Zyklus zusammengefasst. Die Erzählinhalte sind hier ebenso unverbunden wie bei der Liederfolge des Ehepaars Schumann. Aber die Begriffe „Liebe“ und „Frühling“ sind romantische Topoi, auch das Erleben von Natur verklammert besungene Emotionen. Weiterhin wirkt eine stimmige Tonartenkorrespondenz.

Die Sopranistin Liesbeth Devos hatte zu Beginn ihrer Karriere im Bereich der Oper Mozarts Despina und Papagena im Repertoire. Sie dürfte verstärkt ins lyrische Fach hineinwachsen, wie ihre Schumann-Interpretationen verlässlich suggerieren. Auch bei Peter Gijbbertsen darf man früher oder später einen Fachwechsel erwarten. Noch singt der Tenor Bachs Passionen oder Opernpartien wie Verdis Alfredo (*Traviata*). Aber solch dramatische Aufschwünge wie in Schumanns „Flügel! Flügel!“ weisen weiter. An das Timbre gilt es sich vielleicht etwas zu gewöhnen. Ihm ist kein wirklicher Belcanto-Schmelz eigen, der Gesang wirkt zunächst sogar etwas trocken. Aber dann überzeugt die Stimme doch, auch durch ihre leichte Dunkelfarbe. Verlässlich am Klavier: Jozef de Beenhouwer, der vorhin erwähnte, so ehrenvoll ausgezeichnete Pianist.

Sehr inspiriert wirken Robert Schumanns Duette aus den Jahren 1841 und 1849 (Opera 37 und 78), was den beiden Interpreten viel Gelegenheit zum lebendigem Dialogisieren gibt. Der Dreiteiler „Tragödie“ opus 64,3 (Texte: Heinrich Heine) ist eine besonders eigenwillige Komposition. So folgt auf zwei Sololieder überraschend ein Duett. Schumann plante einen „ersten Versuch von Gesangskompositionen mit Orchester“ (Streicher und einige Bläser). Das Originalmanuskript ging verloren, wurde erst 1991 wiederentdeckt. Frühere Notenveröffentlichungen beschränkten sich also auf die Klavierfassung. Außerdem strich man das finale Duett (vermutlich als Fremdkörper betrachtet), wie auch andere zyklische Schumann-Werke durch Auslassungen verstümmelt wurden. Hier korrigiert die CD „Liebesfrühling“ nachdrücklich.

(Christoph Zimmermann)

As a composer, Clara Schumann was undoubtedly less important than her husband but in view of the well-informed way she judged his works, Robert Schumann was over and over again impressed by her talent. This even led to a joint cycle in the twelve songs, Opus 12 (texts by Friedrich Rückert). The title of “Liebesfrühling” [Spring of Love] was also given to a CD which was not produced in Germany but in Belgium. There, label Phaedra is committed to taking care of definite rarities with focus on national artists of a cosmopolitan dimension. In this context, the pianist Jozsef de Beenhouwer should be highlighted for receiving prizes by the town of Zwickau for two of his Schumann recitals. In “Spring of Love”, he accompanies the soprano Liesbeth Devos and the tenor Peter Gijsbertsen. These are two very good singers who, fully aware of international competition, usually do not perform well-known works but rather tend to honour more rarely performed works, including the Duets of Opp. 34 and 78. Also, Schumann’s “Tragedy” in three parts, Op. 64,3 (texts by Heine), a version of which with small orchestra had been deemed lost for a long time, is hardly ever heard and only came to light again in 1991. (Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



Pauline Viardot: Deutsche Lieder

Miriam Alexandra, Sopran

Eric Schneider, Klavier

Audio CD

Deutschlandradio Kultur

Oehms Classics, 2016

Erscheinungsdatum/released: 28.3.2017

I. Diese CD, von Deutschlandradio Kultur und Oehms Classics gemeinsam produziert und im August/September 2016 im Studio des ehem. Senders Berlin-Britz aufgenommen, ist eine Riesenüberraschung, und zwar eine äußerst positive. Wer überhaupt schon von Pauline Viardot (1821–1910) als einer der vielseitigsten Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts und enger Freundin Clara Schumanns gehört hat, wird trotzdem nicht unbedingt wissen, dass es unter ihren etwa 150 Liedkompositionen eine ganze Anzahl auf deutschsprachige bzw. ins Deutsche übersetzte Texte gibt. Komponiert wurden sie alle in Viardots Zeit ab 1863 in Baden-Baden, die mit dem Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges 1870 und ihrer Übersiedlung nach Frankreich endete.

Die Sopranistin Miriam Alexandra, die sich auch wissenschaftlich mit Pauline Viardot beschäftigt hat und dafür kürzlich von der Musikhochschule Karlsruhe zum Dr. phil. promoviert wurde, hat diese Schätze ans Licht gebracht. Denn Schätze sind es wahrhaftig, und das wird bereits anhand des ersten und umfangreichsten, sechs achtzeilige Strophen umfassenden Liedes »Mein Fluss« deutlich. Der möglicherweise ahnungslose Zuhörer ist sofort gepackt von der Professionalität der Komposition sowohl im Gesangs- als besonders auch im Klavierpart (Pauline Viardot war Mezzosopranistin und zugleich eine virtuose Pianistin), und dieser Eindruck schwächt sich im Verlauf der insgesamt 27 Lieder keineswegs ab, sondern verstärkt sich eher.

Welchen Dichtern begegnen wir nun in diesen Liedern? Viardot hatte eine besondere Vorliebe für die Poesie Eduard Mörikes (1804–1875), den sie für den besten deutschen Dichter ihrer Zeit hielt und der ihre persönliche Bekanntschaft machte. Von ihm finden sich insgesamt acht Lieder auf der CD, darunter so „geläufige“ Texte wie »Der Gärtner«, »Er ist's«, »Das verlaß'ne Mägdlein« und »Die Soldatenbraut«, die bekanntlich Robert Schumann Jahrzehnte früher vertont hatte. Diese wahrhaft große Konkurrenz braucht Viardot jedoch nicht zu scheuen, da sie die Gedichte ganz anders, aber ebenso überzeugend anzupacken weiß. (Im Parallellfall, der Zweitvertonung von Schumann komponierter Texte wie etwa der »Mondnacht«, schneidet Johannes Brahms durchaus schwächer ab.) Auch ein heiter-märchenhafter Text wie »Nixe Binsefuß« ist uns bekannt in einer Vertonung von Hugo Wolf, aber ist die von Viardot nicht zwar schlichter, aber angemessener? Ich habe jedenfalls beim Anhören des Wolfschen Liedes immer größte Mühe mit der Textverständlichkeit gehabt!

Weitere deutsche Dichter, die Viardot vertont hat, sind Wilhelm Müller – Dichter von Schuberts *Schöner Müllerin* und *Winterreise* –, Emanuel Geibel – berühmtester Lyriker des 19. Jahrhunderts –, Richard Pohl, der als Kritiker gefürchtete Ludwig Rellstab, Ludwig Uhland und – eine uns gänzlich unbekannte Größe – Dilia Helena alias Hélène Branco, eine adlige Generalstochter, die zwei Lyrikbände veröffentlichte und in der Irrenanstalt endete...

Nicht unerheblichen Raum nehmen auch mehrere russischsprachige Gedichte ein, die Viardot gewiss von ihrem engen Freund Ivan Turgenev getragen wurden, von dem sich auch ein Gedicht darunter befindet. Da begegnen wir zwei Gedichten von Afanassij Fet – Dichter, Übersetzer und Bewunderer Tolstois – und nicht weniger als sechs Dichtungen des großen Alexander Puschkin (apropos: wenn man schon die Transliteration Puškin verwendet, dann muss der Vorname korrekt Aleksandr geschrieben werden, da es im Russischen kein x gibt). Diese Texte sind von Friedrich von Bodenstedt nachgedichtet worden, der sich sehr um die Einbürgerung

russischer Lyrik in Deutschland verdient gemacht hat. Unter diesen Poesien ist ein besonders berühmtes Gedicht: »Der Gefangene«, das die traurige Lage des Dichters in der Verbannung im Bild eines gefangenen Adlers schildert. Die besondere Schönheit der Puschkin'schen Sprache vermag jedoch die beste Nachdichtung nicht wiederzugeben.

Die Originalität von Viardots Vertonungen, die jedem einzelnen Gedicht eine adäquate musikalische Formung und „Sprache“ angedeihen lässt, ist kaum mit Worten zu schildern, ohne ins Analytische zu verfallen. Jedenfalls ähnelt keines der Lieder einem anderen, so dass das Interesse des Hörers selbst beim durchgängigen Anhören der CD gefesselt bleibt. Die Interpretation durch Miriam Alexandra, die eine exzeptionell hohe Sopranstimme besitzt, geht genau auf die Liedinhalte ein, und ihre Diktion ist stets klar und verständlich (wie übrigens die Textdeklamation der Komponistin unfehlbar ist). Nur für ein einziges Lied, eben den Puschkin'schen »Gefangenen«, ist die Stimmhöhe nicht angemessen, es hätte vielleicht transponiert werden sollen. Auch der von der Sängerin verfasste Booklettext verdient Beachtung und Interesse. Die Klavierkunst Eric Schneiders, der als Solist, Kammermusiker und Liedpianist gleichermaßen Hervorragendes leistet, adäquat zu würdigen, erübrigt sich fast – einen besseren Partner hätte Miriam Alexandra jedenfalls kaum finden können.

So sei diese neue CD mit höchstem Lob bedacht und allen Musikfreunden, die sich für den Schumann-und Clara-Schumann-Umkreis interessieren, nachdrücklich empfohlen.

(Gerd Nauhaus)

On her CD, the sopranoist and musicologist Miriam Alexandra, with the support of master pianist Eric Schneider, imparts knowledge of completely unheard-of lied compositions by Pauline Viardot from her time in Baden-Baden (1863-1870). They are highly original pieces after texts by German poets – spearheaded by Eduard Mörike, whom Viardot adored – and Russian poems translated by Friedrich von Bodenstedt, among them works by Alexander Puschkin. No two of the 27 selected lieder are alike, each hits the tone of the poems exactly, thus making apparent the masterful compositorial abilities of the versatile artist Pauline Viardot. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

II. Kein Schumann-Titel auf Miriam Alexandras Debüt-CD „Deutsche Lieder“. Die siebzig Minuten sind alleine Kompositionen von Pauline Viardot gewidmet. Gleichwohl macht es Sinn, diese Aufnahme im Schumann-Umfeld zu platzieren – aus biografischen Gründen. Pauline Viardot (1821-1910) entstammte der legendären Sängerfamilie von Manuel Gar-

cia, war die Schwester von Maria Malibran, die es zu einem unvorstellbaren Primadonnen-Status brachte, obwohl sie bereits mit 18 Jahren starb. Hinter ihrer Karriere braucht sich die von Pauline Viardot aber keineswegs zu verstecken. Sie verfügte über eine mezzo-geprägte Stimme, welche auch die Sopran-Tessitura so sicher beherrschte, dass sie beispielsweise Beethovens *Fidelio*-Leonore (auf Französisch) mühelos bewältigen konnte. In einer privaten Aufführung von Wagners zweitem *Tristan*-Akt verkörperte sie sogar die Isolde, während der Komponist den Tristan markierte. Sie wirkte bei etlichen Uraufführungen mit, so von Giacomo Meyerbeers *Huguenots* und Charles Gounods *Sapho*; auch die Alt-Rhapsodie von Johannes Brahms hob sie aus der Taufe.

Ihre Ausstrahlung schlug u.a. einen Hector Berlioz nachhaltig in Bann: „Madame Viardot ist eine der größten Künstlerinnen in der Geschichte der Musik.“ Dieses Lob ist angesichts der Tatsache zu steigern, dass die Künstlerin auch als Komponistin reüssierte. Etwa 250 Werke sind überliefert: kleinere Bühnenwerke, Kammermusik und vor allem Lieder. Unter den hochrangigen Dichtern war Eduard Mörike ihr Favorit. Bei Auftritten in Russland berücksichtigte sie in ihren Liedprogrammen auch Komponisten des Landes, etwa Michail Glinka und Alexander Dargomyshki, und zwar in Originalsprache. Kein Wunder, dass sich unter ihren eigenen Kompositionen auch russische Dichter befinden, nicht zuletzt Alexander Puschkin. Pauline Viardot (den Nachnamen übernahm sie von ihrem Gatten, dem Schriftsteller und Leiter des Pariser Théâtre Italien, Louis Viardot) war schon seit frühen Jahren mit Clara Schumann befreundet (erstes Kennenlernen 1838 in Leipzig), wobei sie der gemeinsame Wille zu einer Karriere besonders zusammenschweißte. 1843 traten die beiden gemeinsam bei einem Leipziger Konzert auf, bei dem auch Felix Mendelssohn mitwirkte. Nach ihrem Bühnenabschied lebte Pauline Viardot in Baden-Baden. In der Nähe hatte auch Clara Schumann ein Domizil, welches ihr Pauline empfohlen hatte. Es wurde zu einem künstlerischen Zentrum und war Treffpunkt von vielen Größen des öffentlichen Lebens. Die häuslichen Matineen verliefen freilich nicht ganz so luxuriös wie die von Pauline Viardot. Aber solche äußerlichen Divergenzen taten dem menschlichen Miteinander keinen Abbruch. Ein besonders schönes Kompliment von Pauline über Clara lautet: „Ihr Gesang auf dem Klavier ist besser als der meinige.“ Nachdem Pauline Viardot wieder nach Paris gezogen war, ließ der Kontakt nach, wurde aber nie ganz aufgegeben. Eine letzte Begegnung fand 1892 in Frankfurt statt.

Dass die deutsch-griechische Sopranistin Miriram Alexandra Lieder von Pauline Viardot für ihre erste CD-Einspielung wählte, kommt nicht von ungefähr. Abgesehen davon, dass sie grundsätzlich gerne Seitenpfade des Repertoires erkundet, hat sie 2014 über Pauline Viardot eine Dissertation

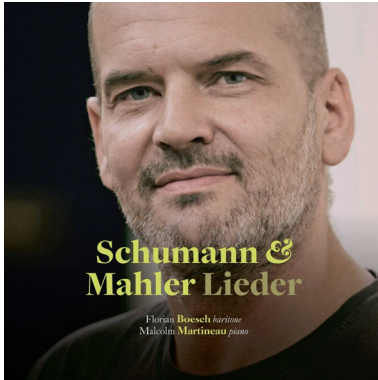
geschrieben, mit der sie in Karlsruhe zum Dr. phil. promovierte. Miriam Alexandreas Gesang hat nun freilich gar nichts Intellektuelles an sich, die helle Stimme wirkt ausgesprochen mädchenhaft, mitunter fast kindlich. Da wäre auf Dauer eine Farbintensivierung zu wünschen.

Auf ihrer CD bietet die Sängerin acht Ersteinspielungen, gleich zu Anfang „Mein Fluss“ auf ein Mörike-Gedicht. Dass der musikalische Stil von Pauline Viardot an Schubert und Mendelssohn erinnert, ist nicht als Mangel von Individualität zu werten. Die Fantasie der Komponistin in punkto Harmonik, Stimmführung und Klavierbegleitung bietet immer wieder Überraschungen. Man muss sich wirklich fragen, warum all diese Lieder im öffentlichen Konzertleben so unterrepräsentiert sind (auf dem Phonomarkt sieht es etwas günstiger aus). Vielleicht geben die Interpretationen von Miriam Alexandra und dem inspiriert begleitenden Pianisten Eric Schneider einen neuen Anstoß.

(Christoph Zimmermann)

Historically versed music lovers might well be familiar with the name of Pauline Viardot, as the García family of singers has made history. The legendary María Malibran, who died at the age of only 28, was a sister of Pauline. She later made a career as a genuine mezzo (with, of course, effortless soprano heights) and also took part in various premieres. One feature of her life was her friendship with Clara Schumann. It should be explicitly mentioned that she was also a highly productive composer of around 250 works. Although the songs selected by the soprano Miriam Alexandra reveal some influences by Schubert and Mendelssohn, they are still highly individual and simply display a great deal of musical imagination. Her lyricists (Eduard Mörike being her favourite) also included Alexander Pushkin which was due to the fact that Pauline Viardot also considered local composers at her performances in Russia. Miriam Alexandra's maiden-like soprano could still benefit from some stronger colours but her performance is already more than satisfactory. In addition, she is supported by Eric Schneider, a highly experienced piano accompanist.

(Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



Schumann & Mahler: Lieder

Schumann: Liederkreis op. 39, Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister op. 98

Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen

Florian Boesch, Bariton

Malcolm Martineau, Klavier

Audio CD

Linn, 2016

Erscheinungsdatum/released: 27.10.2017

Winterreise, Die schöne Müllerin, Schwanengesang – man kann ruhig sagen: der österreichische Bariton

Florian Boesch und der schottische Pianist Malcolm Martineau sind durch mit den großen Liederzyklen Franz Schuberts. Jetzt steht bei den beiden auch Robert Schumann auf dem Programm, allerdings nicht gleich die ganze *Dichterliebe*, sondern (erst einmal) die Früchte aus des Komponisten „Liederjahr“ 1840: *Liederkreis* op. 39. Dazu kommen noch drei weitere Stücke aus den *Lieder und Gesängen aus Wilhelm Meister* op. 98a. Damit aber nicht genug: Boesch und Martineaus neue CD wagt auch den Sprung zu Gustav Mahler und jenem verzweiferten Protagonisten, dem er in seinen vier *Liedern eines fahrenden Gesellen* ein musikalisches Denkmal gesetzt hat. Ein gleichermaßen ansprechendes wie anspruchsvolles Programm also.

Boeschs Stimme verfügt über eine sehr breite Ausdruckspalette an Farben und Artikulationsformen. Und die setzt er bei seiner Interpretation von Schumanns Liederkreis – man möchte beinahe schon sagen – gnadenlos ein. Joseph von Eichendorffs zutiefst romantische Texte erklingen bei ihm nicht als glatte, schöngestige Anlässe zum Musizieren, sondern als intensiver Ausdruck wahrer menschlicher Empfindung. Schon beim einleitenden Lied „In der Fremde“ lässt sich das beobachten. Boesch deklamiert die Texte von der ersten Note an, erzählt dem Hörer von den Empfindungen des lyrischen Ichs, in das er sich tief hinein versenken kann. Manchmal fragil, dann wieder standhaft und hoffnungsvoll und im nächsten Moment beinahe gehaucht – so klingt seine Stimme bei diesem Lied. Gerne hebt der Sänger bestimmte ihm wichtig erscheinende Worte hervor, indem er kurz vorher eine minimale Verzögerung einbaut, um dem Ausdruck so mehr Gewicht zu verleihen. Das macht es für den Pianisten Malcolm Martineau nicht gerade leicht, seinem Kollegen und dessen flexibler Metrik zu folgen. Manche Stützakkorde werden so beinahe zu kurzen Nachschlägen wie etwa im Lied „Die Stille“. Hier deklamiert Florian Boesch besonders frei – zeitweise ähnlich einem Rezitativ.

Ansonsten stimmt aber die Chemie zwischen dem Sänger und seinem Begleiter. Wobei der Begriff „Begleiter“ im Falle dieser Produktion sicher unangemessen ist, denn Pianist Malcolm Martineau gestaltet die Musik ein ganz kräftiges Stück mit. Während sich nämlich Boesch mit sehr guter Verständlichkeit dem Text widmet, „dichtet“ der Pianist ihn in seinem Instrumentalpart weiter bzw. intensiviert die ausgedrückte Stimmung. Das sorgt dann nicht nur für totale Harmonie zwischen Sänger und Instrumentalist, sondern eben auch für regelmäßige Reibungen – nicht nur auf der metrischen Ebene. Gerade die machen aber diese Aufnahme so besonders und damit auch besonders spannend. Beispiel: „Frühlingsnacht“, das Schlussstück des Zyklus. Hier schlägt Martineau am Klavier einen ausgesprochen quirligen, fast überbordenden Tonfall an, während sich Bariton Florian Boesch mit seinem Entzücken über die Natur noch etwas zurückhält und erst deutlich später seine Stimme einem hymnischeren Tonfall öffnet. Totale Harmonie zwischen Sänger und Pianist dagegen in der berühmten „Mondnacht“: wie ein Gourmet kostet Boesch dort jedes Wort der ausdrucksgeladene Sprache Eichendorffs aus und lässt es sich auf der Zunge zergehen. Hier klingt seine Stimme zerbrechlich und fahl wie das Mondlicht, dennoch bricht sie ihm niemals weg oder entzieht sich seiner Kontrolle. Martineau folgt hier besonders aufmerksam seinem Sänger und tupft seine glockenartigen Klänge mit großer Sensibilität und feinem Sinn für musikalische Agogik dazu. Vom Gesamtklang her ähnlich fahl, aber ausdrucksvoll deklamiert Boesch das nächtliche Schauerbild vom einsamen Ritter „Auf einer Burg“. Für den Hörer entstehen sehr ergreifende Momente, die zu fesseln vermöge, ohne dass man etwa den Text der Gedichte mitlesen müsste.

Ganz ähnlich nähern sich die beiden Interpreten auch drei Stücken aus *Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister* op. 98a von Robert Schumann. Hier ist allerdings der musikalische Ausdruck noch stärker verdichtet, und vor allem: er ändert sich auch innerhalb der einzelnen Lieder. Malcolm Martineau am Klavier nutzt hier verstärkt die Möglichkeit, eigene Akzente zu setzen, indem er beispielsweise „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ mit einem sehr markanten gespielten Intro versieht. Florian Boesch holt dann im weiteren Verlauf lustvoll die dunklen Tiefen seiner Stimme hervor und setzt sie gekonnt an der entsprechend grimmigen Stelle des Textes ein. Sehr frei und deklamatorisch gestaltet der Bariton dann das klagende Lied „Wer sich der Einsamkeit ergibt“. Im letzten „An die Türen will ich schleichen“ dominiert dann intensiv empfundene Trauer und Verzweiflung das Geschehen, zärtlich und musikalisch schlicht von Boesch und Martineau vorgetragen. Von hier aus ist der Weg dann auch spürbar nicht mehr weit zu Gustav Mahlers *Liedern eines fahrenden Gesellen*, deren musikalische Substanz ein gewichtiges Wort in der ersten Sinfonie des Komponisten mitzureden hat. Schon der Beginn des ersten Liedes „Wenn mein Schatz Hochzeit macht“

klingt hier zunächst einmal etwas gewöhnungsbedürftig: nicht stockend, so als würde die vermeintliche Hochzeitsfreude gleich wieder gebremst, sondern eher keck und ein wenig übermütig klingt die sich stets wiederholende Figur im Klavier. Naiv-traurig und mit etwas hellerem Tonfall dagegen der Gesang Florian Boesch. Man spürt es schon hier: Freude und Trauer sind diesen vier Liedern untrennbar miteinander verwobene Gefühle. Besonders geschickt agiert hier Pianist Malcolm Martineau, wenn er beispielsweise das Zwitschern der Vögel und all die blauen Blümelein der „schönen Welt“ stets mit einer kräftigen Portion Zweifel durchsetzt. „Ging‘ heut‘ morgen übers Feld“ strahlt auch schon bei den ersten gesungenen Worten eher eine Spur Sarkasmus als wahrhafte Begeisterung aus. Vor allem an der merkwürdigen Verformung der Vokale durch Florian Boesch lässt sich das herauslesen. Beim folgenden „Ich hab‘ ein glühend Messer“ nimmt dann endgültig das Drama seinen Lauf: Kraftvoll und vor allem die hohlen Quinten des Satzes betonend zeichnet Malcolm Martineau am Klavier das Bild des rastlosen, wie im Fieberwahn gehetzten Gesellen und seiner Selbstmord-Fantasien. Erst die beiden „blauen Augen“, die Erinnerung an die Geliebte, und die dazu erklingende unwirklich-fahle Musik lassen wieder etwas Ruhe in das Geschehen einkehren bis zum effektiv voll zelebrierten Zusammenbruch in Resignation. Und in dieser Stimmung enden auch die vier *Lieder eines fahrenden Gesellen*.

Es ist bemerkenswert, wie viel dramatisches Potential in diesem Zyklus steckt, wenn man als Interpreten den Mut hat, vom Klavier aus das musikalische Geschehen zu steuern. Manche Feinheiten im musikalischen Satz kommen dann zu Gehör, die sonst gerne mal im kraftvollen Gesang untergehen. Das gilt allerdings nur bei Mahlers Liederzyklus: bei Schumanns *Liederkreis* und den *Liedern und Gesängen nach Wilhelm Meister* ist es eher umgekehrt. Hier steht der Text und seine musikalische Ausdeutung im Zentrum des Geschehens. So bietet diese neue Schumann-Mahler-CD von Florian Boesch und Malcolm Martineau einen sehr werkzentrierten Zugang zur Musik der beiden Komponisten mit zwei sehr unterschiedlichen Interpretations-Ansätzen, die beide jeweils auf ihre Weise schlüssig sind. Eine sehr individuelle, spannende und mitunter auch mitreißende Scheibe auf hohem musikalischen Niveau!

(Jan Ritterstaedt)

After the three great song cycles by Franz Schubert, the Austrian baritone Florian Boesch and Malcolm Martineau at the piano dedicate themselves to songs by Robert Schumann and Gustav Mahler on this CD. Boesch's voice commands a very wide expressive range of colours and forms of articulation. The singer does not slavishly stick to the tempo but uses the text and its declamation as a point of departure for his interpretation. There, Mal-

colm Martineau carefully follows him at the piano, even though the singer allows himself a few metrical liberties in his presentation every now and then. In Mahler's "Songs of a Wayfarer", in contrast, this is reversed: here, the pianist sets the direction. He regularly continues to "write" the text and, in doing so, he also clearly highlights the ambiguity of this music. In the end, a genuine small song play emerges which Florian Boesch performs with great sensitivity and expressiveness. This is a very individual, exciting and sometimes even thrilling disc at a high musical level!

(Summary by J. R., translated by Th. H.)



Einsamkeit Schumann-Lieder

Matthias Goerne (Bariton), Markus Hinterhäuser (Klavier)

Audio CD

Harmonia Mundi (2015)

Erscheinungsdatum/released: 31.3.2017

Passend zum CD-Titel „Einsamkeit“ zeigt das Coverfoto die Konterfeis von Bariton Matthias Goerne und Pianist Markus Hinterhäuser vor

bläulich angehauchtem Hintergrund-Schwarz im Halbschatten. Besonders Goerne blickt tiefernst, wie es wohl seinem Naturell entspricht und was ihn mit seinem Fachkollegen Christian Gerhaher verbindet. Beide Sänger pflegen übrigens ihr Opernrepertoire eher mit Zurückhaltung, auf wirklich stimmige Partien bedacht. Vor kurzem hat sich Goerne Wagners Wotan erobert, welcher zu seiner großvolumigen, kompakten Stimme gut passt. Gleichwohl wirkt er weiterhin primär als Liedsänger, als welcher er auch der Schumann-CD ein gehöriges „Gewicht“ verleiht. Zu den bis bisherigen Aufnahmen Goernes im Liedbereich gehört ein umfänglicher Schubert-Zyklus (mit wechselnden Klavierpartnern, auch eher außenseiterischen wie Elisabeth Leonskaja und Ingo Metzmacher). Frühe Gesänge von Gustav Mahler gibt es in Orchestrierungen von Luciano Berio, Liedanthologien von Johannes Brahms und Hanns Eisler umfassen vor allem „Ernste Gesänge“. Und Musik von diesem Charakter sind gerade bei dem vokal etwas schwerblütigen Matthias Goerne besonders gut aufgehoben.

Das knapp einstündige Programm hält sich in etwa an die Opus-Chronologie der Kompositionen, ohne daraus gleich ein Gesetz zu machen. So steht der Nikolaus-Lenau-Zyklus opus 90 (ohne das erste Lied) am Anfang, die Nummer fünf – „Einsamkeit“ – gab der CD ihren Titel. Melancholie

aber auch sonst, noch relativ gelassen in „Kommen und Scheiden“, intensiver Abschiedsschmerz macht sich dann in „Die Sennerin“ breit. Auf „Einsamkeit“ folgt „Der schwere Abend“. Das Finale bildet ein anonymes Gedicht, wobei dieses „Requiem“ von Schumann im Glauben geschrieben wurde, Nikolaus Lenau sei gerade verstorben. Der Tod ereignete sich aber erst einige Zeit später, doch immer noch in zeitlicher Nähe zur Niederschrift des Zyklus.

In der zweiten Strophe von „Requiem“ baut sich Goernes Bariton mächtig auf, lässt schmerzvolles Pathos spüren und mündet dann in ein tröstliches Piano. Dynamische Bandbreite ist überhaupt ein besonderes Signet des Künstlers, wobei leise Töne bei der vokalen Konstitution des Künstlers sicherlich nicht so fein gesponnen wirken wie bei anderen Interpreten. Doch bedeutet das keine Einschränkung, es fasziniert nachhaltig das individuelle „wie“. Besonders gilt dies für Johann Wolfgang von Goethes „Nachtlied“, wo Goernes Gesang vom „Schweigen des Waldes“ geradezu aufgesogen scheint. Markus Hinterhäuser, seit 2016 auch Intendant der Salzburger Festspiele, accompagniert mit Sensibilität und klanglich raumgreifend, was bestens zu Goernes Stimmcharakter passt.

Zwischen Opus 25 (aus diesem Heinrich-Heine Zyklus sind drei Lieder zu hören) und Opus 107 (der Text von Nr. 6 – „Abendlied“ – stammt von Gottfried Kinkel) spannt sich Goernes und Hinterhäusers thematisch und atmosphärisch bestimmte Schumann-Auswahl. Gelegenheit daran zu erinnern, dass die Kompositionen eine etwas eigenartige Entstehungschronologie besitzen. Bereits das berühmte Liedjahr 1840, gewissermaßen ein Vesuvausbruch an Inspiration (138 Titel) war kein vorhersehbares Ereignis. Kurz zuvor noch hatte Schumann geäußert, dass er Lieder „nie für eine große Kunst gehalten“ habe (einige Beiträge aus der Jugendzeit bedeuten keinen Widerspruch), um wenig später seiner Noch-Nicht-Gemahlin Clara zu gestehen, „was das für eine Seligkeit ist für Gesang zu schreiben. Die hatt' ich lange entbehrt.“

Die etwas düstere Programm-Akzentuierung der beiden wunderbar aufeinander abgestimmten Interpreten vermag die Farbe von Melancholie, Abschiedsschmerz, aber auch Gottvertrauen überzeugend hervorzukehren. Das Introvertierte, Jenseits-Orientierte, Gott-Gläubige gehört nun mal zur Romantik, Robert Schumann gab diesem Gefühl besondere Kontur.

(Christoph Zimmermann)

The baritone Matthias Goerne, who rather makes himself scarce in the realm of opera but fully demonstrates the development of his voice precisely there (as of late, he sings Wagner's Wotan), is one of the most impressive song recitalists of our time. Over the years, Goerne's baritone has increased in volume, it sounds grave but not heavy. There is a special firmness and

seriousness to his voice. His dark timbre perfectly matches the songs on his current Schumann CD “Loneliness”, in particular. These songs primarily herald buried feelings, night thoughts, and gloomy moods. A congenial partner on the piano is Markus Hinterhäuser who continues his career as a pianist despite his new position as the Director of the Salzburg Festival (since 2016). (Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



Thoughts observed

Robert Schumann: Dichterliebe
 Henri Duparc: L'Invitation au voyage;
 Claude Debussy: Beau soir, Romance,
 Nuit d'étoiles; Reynaldo Hahn: A Chloris;
 Francis Poulenc: Le bestiaire, Vous n'écrivez plus, Priez pour paix
 Yaniv d'Or (Countertenor), Dan Deutsch (Klavier)

Audio CD, Naxos (2015)

Erscheinungsdatum/released; 9.6.2017

Das Stimmfach des Countertenors wirkt derzeit nachgerade überschwemmt, doch diese Entwicklung begann erst vor ungefähr 60 Jahren. Der Kastratengesang hatte schon aus moralischen Gründen ein Ende gefunden (vom letzten Vertreter dieses Fachs, Alessandro Moreschi, gibt es einige kurios wirkende Aufnahmen vom Beginn des 20. Jahrhunderts). In den fünfziger Jahren trat der britische Sänger Alfred Deller als „Ersatzmann“ auf den Plan. Seine hochgelagerte Stimme war allerdings nicht Ergebnis der im Barockzeitalter gängigen Kastration, sondern eine Angleichung durch vokaltechnische Spezialisierung. Auch Deller bewegte sich bevorzugt im Repertoire des 17. Jahrhunderts, gestaltete aber auch den Oberon in Benjamin Britten's *Midsummer Night's Dream*, eine eigens für seine spezielle Stimme geschriebene Partie, welche den Komponisten fasziniert hatte. Ihm folgte sein Schüler René Jacobs (heute Dirigent) und stieß das Tor auf für eine nicht voraus zu ahnende Popularisierung. In Deutschland wurde der immer noch tätige Jochen Kowalski zum Wegbereiter dieser Kunstsparte. Er begann sehr bald, über Barockes hinauszugehen, engagierte sich auch für die salonhafte U-Musik und wurde einer der begehrtesten Orlofskys in der *Fledermaus* von Johann Strauß. Allerdings wagte er sich auch an die Schubert-Zyklen *Die schöne Müllerin* (1996 mit Markus Hinterhäuser, dem heutigen Leiter der Salzburger Festspiele, am Klavier) und *Winterreise* (eine Liveaufführung von 2009 ist belegt). In der heutigen Counter-Szene ist Philippe Jaroussky führend. Auch er bricht gelegentlich aus dem ange-

stammten Repertoire-Fahrwasser aus. Musik des 19. Jahrhunderts hat er allerdings nur ausnahmsweise gesungen (etwa Gabriel Faurés *Requiem*), mehrfach aber das Gebiet der zeitgenössischen Musik bedient. Romantische Musik bleibt dem androgynen Timbre eines Countertenors letztlich irgendwie fremd. Ein lange zurückliegender Versuch von Paul Esswood mit Liederndes 19. Jahrhunderts geriet zur Farce. Jetzt tritt der aus Israel stammende, heute aber in England lebende und vielgelobte Yaniv d'Or auf den Plan. Seine CD „Latino Ladino“, wo er sich zusammen mit dem Ensemble Naya auf die Spuren jüdisch inspirierter Musik begibt, war ein Erfolg, was punktuelles Nachhören nur bestätigen kann; auch „Liquefacta est“ macht starken Eindruck. Aber die aktuelle Lied-CD „Thoughts observed“, wo neben Französischem auch Robert Schumanns *Dichterliebe* zu hören ist? Man möchte es so ausdrücken: einmal gehört und möglichst nie wieder. Ein sicherlich krasses Urteil. Aber die Stimme von Yaniv d'Or vermittelt nichts, aber auch nichts von Schumanns romantischen Herzens-tönen. Sie wirkt mal knabenhaft keusch, mal altjüngferlich. Dieser negative Eindruck schlägt stilistische Positiva aus dem Feld. Fazit: Schuster bleib' bei deinen Leisten. Positiver Ausgleich kommt vom Pianisten Dan Deutsch.

(Christoph Zimmermann)

Concerning the CD “Thoughts observed”, comments can be kept short. An ambitious countertenor who is rightly successful in particular areas of the repertoire (Yaniv d'Or) is giving a try to songs of the 19th and 20th centuries. Robert Schumann's “The Loves of a Poet” that is primarily under discussion here turns out to be somewhat pubertal, without even coming close to the romantic tone of the cycle. The pianist Dan Deutsch is counterbalancing this as far as possible. (Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



Dimensionen Welt Mensch und Lied

Mit Liedern von Clara und Robert Schumann, Schubert, Brahms, Hans Sommer, Sigurd von Koch und Wagner
Marlis Petersen, Sopran
Stephan Matthias Lademann, Klavier
Audio CD, Solo Musica
Erscheinungsdatum/released: 3.11.2017



Stille und Nacht

Lieder von Robert Fürstenthal, Richard Strauss, Clara und Robert Schumann, Johannes Brahms, Carl Bohm, Franz Schubert, Rudolf Polsterer, Peter Cornelius und Franz Xaver Gruber

Rafael Fingerlos (Bariton), Sascha El Mouissi (Klavier)

Audio CD, Oehms

Erscheinungsdatum/released: 27.10.2017

Bei dem CD-Titel „Stille und Nacht“ denkt man automatisch an das Weihnachtslied „Stille Nacht, heilige Nacht“. Das ist vom Bariton Rafael Fingerlos auch beabsichtigt. Das Lied steht am Ende eines Recitals, welches der junge Österreicher (Jahrgang 1986) mit seinem Klavierpartner Sascha El Mouissi herausgebracht hat. Man hört es übrigens in Franz Xaver Grubers Originalfassung für zwei Männerstimmen (Tenor: Bernhard Berchtold) und Gitarre (David Bader), wo einige vertraute Höhenflüge in der Melodielinie nicht vorkommen.

Die vielleicht etwas überraschende Wahl erklärt sich nicht zuletzt aus der Biografie des Sängers. Rafael Fingerlos wurde in Tamsweg (Land Salzburg) geboren, wuchs aber in Mariapfarr auf. In diesen Ort hatte es zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Priester Joseph Mohr verschlagen. In dem wegen Kränklichkeit nur anderthalb Jahre währenden Aufenthalt dortselbst entstand der Stille-Nacht-Text, welcher von dem Schullehrer und Organisten Franz Xaver Gruber so einprägsam vertont wurde. Das Lied erklang erstmals 1818 im Rahmen einer Christmette in Oberndorf bei Salzburg.

Das sich ihm thematisch und atmosphärisch anpassende Recital von Rafael Fingerlos enthält einige Überraschungen, nicht zuletzt zwei Lieder von Robert Fürstenthal: „Das war der Tag der weißen Chrysanthemen“ (Text: Rainer Maria Rilke) und „Liebeslied“ (Text: Josef Weinheber). Diesem heute gänzlich aus dem Blickkreis der Öffentlichkeit verschwundenen Komponisten (1920-2016) widmete Rafael Fingerlos sogar seine komplette Debüt-CD. Die Tonsprache des 1939 von Wien in die USA exilierten Juden ist in ihrer nahezu ungebrochenen Tonalität zweifellos etwas aus der Zeit gefallen, besitzt aber starke Ausstrahlung, vor allem, wenn sich ein so überzeugender Interpret wie Rafael Fingerlos für ihn einsetzt. Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass Fürstenthal, welcher nach seiner Emigration in musikfernen Berufen tätig war (u.a als Wirtschaftsprüfer), erst nach einer späten Heirat und der Pensionierung wieder zu komponieren begann.

Sieht man weiter von Rudolf Polsterers (1879-1945) „Die Zeit steht still“ ab, enthält das Programm von Rafael Fingerlos bekannte Namen aus der Epoche der Romantik, auch wenn sie wie ein Peter Cornelius im heutigen Konzertleben nur noch eine marginale Rolle spielen (vier Titel am Schluss der CD). Aber mit Franz Schuberts „Im Abendrot“ oder „An die Musik“, „In stiller Nacht“ von Johannes Brahms oder „Heimliche Aufforderung“ und „Allerseelen“ von Richard Strauss wird Populäres nicht verschmäht. Durch Einbindung in eine intellektuelle Dramaturgie ergibt sich aber neue Hörqualität.

Aus der Feder des Ehepaares Schumann sind drei Lieder zu hören, von Clara „Ich stand in dunklen Träumen“ (Text: Heinrich Heine) und von Robert „Lust der Sturmnacht“ (Text: Justinus Kerner) sowie „Die Stille“ (d.i. Joseph von Eichendorffs „Es weiß und rät doch keiner“). Nicht zuletzt diese Gesänge lassen das markante, expansive, dabei lyrisch gebändigte Timbre von Robert Fingerlos und seine interpretatorischen Fähigkeiten gut zur Geltung kommen. „Lust der Sturmnacht“ wird mit dramatischem Aplomb vorgetragen, „Die Stille“ fordert das vokale Differenzierungsvermögen des Sängers stark heraus. Aber sein Gesang bleibt auch hier ungemein maskulin. Piano-Valeurs bestimmen in Sonderheit Clara Schumanns Lied, eine gefällige Komposition mit dezenten Gefühlsaufschwüngen, welche das emotionale Potential des Textes freilich nur bedingt auslötet.

Anregender sich bestens anpassender Klavierpartner von Robert Fingerlos ist Sascha El Mouissi, ungeachtet seines etwas orientalisch wirkenden Namens gebürtiger Frankfurter, welcher in Mainz studierte und die besondere Kunst der Liedbegleitung bei Charles Spencer in Wien vertiefte.

Bei diesem nahm auch Robert Fingerlos Unterricht, hatte als Lehrer weiterhin Sänger wie Angelika Kirchschrager und Peter Schreier. Von seinen vielen Auftritten sollten zwei wegen ihrer Schumann-Prägung expressis verbis genannt sein. Im Rahmen von „Musica Juventutis“, einer Nachwuchsförderung des Wiener Konzerthauses, war Fingerlos 2014 im Schubert-Saal des Hauses mit Liedern von Brahms und Schumann zu hören. Im August 2018 wird er in Luzern Schumanns *Dichterliebe* vortragen, wobei sich keine Geringere als Edith Mathis als Rezitatorin beteiligt. Wenn das kein Ritter Schlag ist.

Robert Fingerlos ist gerne auch auf der Opernbühne zu Hause. Trotz markantem Timbre ist die Stimme noch dem Fach des Spielbaritons zuzurechnen. Demnächst wird er Rossinis Barbier an der Semperoper Dresden verkörpern (wo er sich bereits mit Mozarts Papageno vorstellte) und auf der Bregenzer Seebühne abermals als Moralès in Bizets *Carmen* zu erleben sein. Im Mai/Juni 2018 erwartet ihn mit dem Captain Haudy in Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* am Teatro Real Madrid eine anspruchsvolle Partie aus dem Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters.

Eine persönliche Äußerung von Rafael Fingerlos mag am Schluss stehen: „Menschen brauchen Kunst, Inspiration und Fantasie – mehr als sie manchmal denken. Es liegt an uns Künstlern, die Menschen kräftig zu ‚füttern‘ und dafür zu sorgen, dass nicht nur materielle Bedürfnisse gestillt werden.“

(Christoph Zimmermann)

A young baritone in the making: Rafael Fingerlos, successful both on the opera stage and in the concert hall. On his debut CD, released at the beginning of 2016 and dedicated to songs by Robert Fürstenthal exclusively, he did not exactly take the easy way out. On his new CD, he again included songs by Robert Fürstenthal, a composer who is completely forgotten today, with a musical language fallen out of time. Fürstenthal's post-romantic style also fits into the concept of the current CD, "Silence and Night", where text contents form a major dramaturgical frame. The title of the record unmistakably alludes to the well-known Christmas carol, created in Mariapfarr in the Austrian federal state of Salzburg, where Rafael Fingerlos grew up and where the lyricist Joseph Mohr had acted as a priest at the beginning of the 19th century for some time. This Christmas song is presented in the original (two voices and guitar). The other songs (including three by Clara and Robert Schumann) fit in thematically. The quality of the recording is further enhanced by the piano accompanist Sascha El Mouissi. (Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



Ophelia Songs – A document in madness

Lieder von Richard Strauss, William Linley, Brahms, Roger Quilter, Maria Castelnovo-Tedesco, Delphine Ugalde, Saint-Saens, Ernst Chausson, Schostakowitsch, Wolfgang Rihm und Robert Schumann („Herzeleid“)

Barbara Emilia Schedel (Sopran), Christoph Schickedanz, Zoya Nevgodovsaka (Violine), Maya Hunziker (Viola), Emanuel Wehse (Cello), Günther Albers (Klavier)

Audio CD, Telos (2014/2016)

Es ist ein Genuss, das hochintelligente Vorwort der Sopranistin Barbara Emilia Schedel zu ihrer CD-Anthologie „Ophelia Songs“ zu lesen. Und auf dem Cover erblickt man auch noch eine schöne Frau mit Blumen im Haar, was bei aller dekorativen Äußerlichkeit ahnen lässt, dass die Shakespeare-

Figur eine vom Schicksal betroffene ist. In dem Drama rund um den emotional wankelmütigen Dänenprinzen spielt dieses mit ihm lieierte Mädchen eine eher periphere Rolle, aber in ihrer sich als aussichtslos erweisenden Liebe zu Hamlet spiegelt sich dessen psychische Gespaltenheit besonders nachdrücklich. Ophelia stirbt, wahnsinnig geworden, an unerfüllter Liebe. Bei einer Oper mit diesem Sujet konnte eine veritable Wahnsinnszene, wie sie die romantische Oper liebte, nicht ausbleiben. Das Theater Krefeld/Mönchengladbach erinnerte daran vor einiger Zeit mit einer Wiederbelebung der *Hamlet*-Oper von Ambroise Thomas. Für die virtuose Szene der Ophelia gibt es im Liedbereich allem Anschein nach kein Äquivalent. Hier dominiert der leise Selbsttod Ophelias in Wasserfluten, ein Vorgang, der freilich nicht realistisch geschildert, sondern durch einen Bericht der Königin Gertrude vermittelt wird.

Es gibt viele Gesänge, die sich auf diesen Vorgang beziehen. Sie sind, neben anderen Kompositionen in einer 1991 erschienenen, fünfbändigen Bibliografie aufgelistet. Zuvor, nämlich 1964, erschien bereits das Buch „Shakespeare in Music“ von Phyllis Hartnoll. Hier werden nicht nur die nach dem Tod des Dichters sich auf ihn beziehenden Musikwerke einer näheren Betrachtung unterzogen, es wird auch nachgewiesen, dass Musik zu einem oftmals integralen Bestandteil von Aufführungen in der Shakespeare-Zeit gehörte, und wenn es nur dazu diente, Umbaupausen auf der Bühne zu überbrücken. Von wirklich autonomen Musiknummern, welche sich stimmig aus der Handlung ergeben, gibt es freilich nur zwei. Zum einen Desdemonas Lied von der Weide (was die Komponisten Rossini und Verdi in ihren Opern aufgriffen) und dann der somnambule Gesang Ophelias vor ihrem Freitod. Dieser hat auch Robert Schumann zur Vertonung gereizt. Er benutzte allerdings nicht den originalen Shakespeare-Text, sondern ließ sich von der Version des Journalisten und Dichters Titus Ulrich inspirieren, dessen zweite Strophe sich besonders trauergesättigt gibt: „Und ihr entfiel ein Strauss von Immortellen, er war so schwer von Tränen ja, und leise warrend lispelten die Wellen: Ophelia, Ophelia.“ Nun ja, nun ja.

Bei Schumanns lediglich zwei Minuten dauerndem Lied wirkt der Klang des begleitenden Streichquartetts leicht irisierend (die Instrumentation stammt von Aribert Reimann, 1994), was zu der geschilderten Situation sehr gut passt. Ohne die originale Klavierbegleitung zu kennen, ist ein wertender Vergleich nicht möglich. Der klare, helle Sopran von Barbara Emilia Schedel verleiht der melodisch einfach gestalteten, lyrisch kontemplativen Szene einen keuschen Abschiedsschmerz.

Schumann-Freund Johannes Brahms greift bei seinen fünf Ophelia-Liedern auf den von August Wilhelm Schlegel übersetzten Shakespeare-Text zurück. Ophelias Wahnsinn gerät bei ihm nicht zu einer virtuoson Stimm demonstration, sondern äußert sich introvertiert. Neuerlich hat die Streichquar-

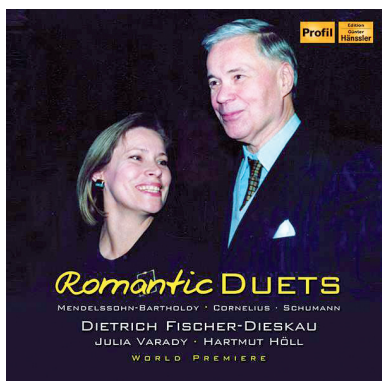
tett-Fassung Aribert Reimanns (jetzt von 1997) viel für sich. Fünf Lieder vertonte auch (in etwas anderer Reihenfolge) William Linley (1771–1835), ähnlich knapp wie Brahms, aber bei „For bonny sweet Robin“ bei 22 Sekunden mit Kürzest-Rekord. Die umfänglichste Ophelia-Szene der CD (7-25) stammt von Hector Berlioz. Angeregt wurde der Komponist durch die Bühnen-Darstellung der Schauspielerin Harriet Smithson, in die er sich verliebte und die er auch ehelichte (eine sich als nicht sonderlich glücklich erweisende Verbindung). Auch die *Symphonie fantastique* reflektiert die schmerzbehaftete Beziehung.

Sieht man von den drei Ophelia-Liedern von Richard Strauss ab, gibt es in der Lied-Anthologie von Barbara Emilia Schedel nur Einzelgesänge, so von Roger Quilter, Maria Castelnovo-Tedesco, Delphine Ugalde, Camille Saint-Saens, Ernst Chausson, Dmitri Schostakowitsch und Wolfgang Rihm. Die Aufnahme ist nicht nur intellektuell hochambitioniert, sondern auch künstlerisch sehr eindrücklich, eine Feststellung, welche auch für den stark beschäftigten Pianisten Günther Albers gilt.

(Christoph Zimmermann)

William Shakespeare has inspired composers up to the present day like no other dramatist. With regard to drama *Hamlet*, however, the title character is hardly ever considered (exceptions being integral operas such as those by Ambroise Thomas). All the stronger is the interest in the figure of Ophelia, a girl suffering from love and even going mad for the undecided prince and who finally meets her end in the water. For this CD, the soprano Barbara Emilia Schedel collected a number of songs reflecting this situation. There, the oldest composer is William Linley, born in 1771, and the youngest one is Wolfgang Rihm, born in 1952. The “Ophelia Songs” start off with Robert Schumann’s seldom heard “Herzeleid” [Heartbreak]. Incidentally, the text used is actually not the original by Shakespeare but an adaptation by Titus Ulrich. The recording is not only highly ambitious intellectually but also very impressive artistically, with the same statement equally applying to the extremely busy pianist Günther Albers.

(Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



Romantic Duets

Mit Duetten von Felix Mendelssohn Bartholdy, Fanny Hensel, Peter Cornelius und Robert Schumann

Julia Varady, Sopran

Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton

Hartmut Höll, Klavier

Audio CD nach Live-Aufnahme, 1989

Profil Edition Hänssler / Naxos

Erscheinungsdatum/released: 1.7.2017

I. 1989 feierte die Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf ihr

zehnjähriges Bestehen. Anlässlich, um ihr nach Claudio Arrau zweites Ehrenmitglied, den unvergessenen Bariton Dietrich Fischer-Dieskau, Gründungsmmitglied des Schumann-Forums 2011, mit seiner Gattin Julia Varady (Sopran) und dem großartigen Liedpianisten Hartmut Höll (Klavier) in die Deutsche Oper am Rhein zu einer „Festlichen Liedmatinée“ einzuladen. Drei Künstlerpersönlichkeiten, musikalische Schwergewichte ihrer Zeit, die mit Duetten von Felix Mendelssohn Bartholdy, Peter Cornelius und natürlich Robert Schumann bei den Zuhörern damals wahre Begeisterungsstürme entfachten. Es war eine wunderbare Atmosphäre, der Funke zwischen Künstlern und Publikum sprang sofort über und wie in einer eingeschworenen Gemeinschaft fühlte sich jeder der Anwesenden.

Nichts davon ließe sich auf einem Tonträger widerspiegeln, vielleicht mit ein Grund, weshalb der drei Jahre später von seiner aktiven Laufbahn zurückgetretene Sänger die Veröffentlichung des Live-Mitschnitts zu seinen Lebzeiten untersagte. Jetzt erst, fast 30 Jahre später, kommt daher diese musikalische Sternstunde der Robert-Schumann-Gesellschaft in Gestalt vorliegender CD auf den Markt. Wer damals dabei war ist gleichermaßen enttäuscht und hoch erfreut. Enttäuscht, weil sich das Erlebnis durch die Aufnahme nicht wiederholen lässt, weil sich die Sternstunde nur aus dem Augenblick ergibt, weil die eingeschworene Gemeinschaft der Mithörenden fehlt und auch, weil natürlich die Aufnahmetechnik nicht dem heute gewohnten Standard entspricht. Hoch erfreut aber (und dieses Gefühl überwiegt dann doch), weil sich die Erinnerungen sofort auffrischen lassen, weil man in diesen schwelgen und noch einmal nachempfinden kann, mit welchem Eindruck man damals aus dem Opernhaus kam und noch lange Zeit davon zehrte. Da stört es kaum, dass nicht alles perfekt gerät, dass die Stimmen und der Klavierklang nicht immer gut abgemischt sind. Da verzeiht man kleine Fehler gern. Vermutlich findet sich keine andere Einpielung mit diesem Repertoire, das doch eigentlich eher für den intimen „Hausgebrauch“ gedacht ist. Auch bei den Komponisten spielten diese Du-

ette eher die zweite Geige, schrieben sie doch deutlich mehr und auch deutlich kunstvollere Solo-Lieder. Umso schöner, nun ein doch beachtenswertes Tondokument dieser Raritäten zu besitzen.

Sehnsucht, Lust und Leid zweier Liebenden, hier natürlich besonders innig und zart verschmelzend interpretiert, wie es nur ein Paar vermag, das künstlerisch und musikalisch wie im realen Leben bestens aufeinander eingestellt ist. Ob miteinander tändelnd, scherzend, beseelt sinnierend oder auch streitend: Dietrich Fischer-Dieskau und Julia Varady finden stets den richtigen Ton. Hinzu tritt Hartmut Höll (wie Fischer-Dieskau ebenfalls Träger des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau), der an den Tasten brilliert, unterstützend verlässlich und klangvoll das Gesangsduo aufs Feinste ergänzt.

Für jedes Mitglied der RSG Düsseldorf, aber auch für jeden Schumannfreund generell ist diese CD empfehlenswert, erinnert sie doch nicht zuletzt an längst vergangene Zeiten, deren Errungenschaften sich heute aufgrund der veränderten Verhältnisse nicht mehr wiederholen lassen. Ein absolutes Muss insofern für jeden, der damals im Düsseldorfer Opernhaus dabei war und live zuhören durfte.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

In 1989 the Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf celebrated its tenth anniversary and invited its honorary member, the unforgotten baritone Dietrich Fischer-Dieskau with his wife Julia Varady (soprano) and the magnificent lieder pianist Hartmut Höll to a “festive lieder matinée” at the Deutsche Oper am Rhein. Three prominent artists, who elicited thunderous applause from the crowd with duets by Felix Mendelssohn Bartholdy, Peter Cornelius, and of course Robert Schumann. Artists and audience immediately clicked with each other, which cannot truly be captured in a recording. This magic moment has now been released on CD, almost 30 years after the fact. Whoever witnessed the event in person will be equally disappointed and delighted. Disappointed, since the experience cannot be repeated by the recording, yet delighted (a feeling that wins out in the end), because the memories can instantly be refreshed. The fact that not everything ends up being perfect does not matter in the slightest. Small faults, like the voices and the piano not always being mixed well, are easily overlooked. A remarkable audio document filled with rarities of two lover’s longing, desire and sorrow, naturally interpreted in an especially heartfelt manner, like only a couple in perfect harmony – both artistically and in real life – is able to do. Dietrich Fischer-Dieskau and Julia Varady always strike the right note, Hartmut Höll (like Fischer-Dieskau also laureate of the Robert Schumann Award of the City of Zwickau), brilliantly accompanies them on the piano. (Summary bei I. K.-O., translated by F. O.)

II. Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton der Superlative, war in vierter Ehe mit der rumänisch-ungarischen Sopranistin Julia Varady verheiratet. Beide lernten sich 1973 bei einer Münchner Produktion von Giacomo Puccinis *Il Trittico* kennen (der gemeinsame Auftritt in *Tabarro* ist auf CD greifbar). Einige Jahre später heirateten die beiden. Natürlich kam es danach zu vielen gemeinsamen Auftritten, auf der Bühne, im Konzertsaal und im Aufnahmestudio. Nach Beendigung seiner aktiven Sängerkarriere 1992 stand Fischer-Dieskau seiner Frau als Dirigent weiterhin zur Seite (Strauss-, Verdi- und Wagner-Recitals). An gemeinsamen Liedaufnahmen ist derzeit nur eine CD mit Werken von Louis Spohr greifbar (auch in einer Aufnahme von dessen Oper *Jessonda* wirken beide mit). Im Liedbereich war zwangsläufig vornehmlich auf Duett-Kompositionen zurückzugreifen, deren Zahl hinter der von Einzelliedern weit zurücksteht.

1989 war das Sänger-Ehepaar in der Düsseldorfer Rheinoper zu Gast (allerdings nicht am 26. November, sondern am gleichen Tag im Februar, wie eine Internet-Recherche ergab). Zum Vortrag kamen „Romantische Duette“ (CD-Titel) von Felix Mendelssohn, Peter Cornelius und Robert Schumann, darunter einige, welche der eigentlich so enzyklopädisch tätige Bariton nicht aufgenommen hatte. Ob die anfängliche Weigerung des Sängers zu einer Veröffentlichung des Mitschnitts damit zusammenhängt, muss an dieser Stelle offen bleiben. Der Booklet-Text der Profil-CD formuliert die Gegebenheiten jedenfalls etwas schwammig.

Vokalduette wurden im 19. Jahrhundert vornehmlich für den „Hausgebrauch“ geschrieben, für Salon-Events, private Zirkel, wohingegen das Sololied in der Konzertöffentlichkeit durchaus beachtet wurde. So kam es, *Suleika und Hatem*, ursprünglich als sein Opus 18,12 veröffentlicht, stammt übrigens nicht von ihm, sondern von seiner Schwester Fanny (verheiratete Hensel). Die begabte junge Frau durfte sich damals als kreative Musikerin nicht outen, passte das noch einfach nicht zum weiblichen Bild in der damaligen Zeit. Heute ist das natürlich weitgehend anders. Historisch gibt es wohl noch viel aufzuarbeiten. Das oben erwähnte Duett wirkt ähnlich stark inspiriert wie das von Bruder Felix. Es ist dramaturgisch sogar ziemlich unorthodox angelegt, indem die ersten beiden Strophen alleine dem Sopran überlassen sind, während der Bariton erst in der dritten in Erscheinung tritt und die Stimmen sich sogar erst gegen Ende wirklich mischen.

Der Klavierpart bei all diesen Kompositionen ist bewusst einfach gehalten (besonders deutlich wird das bei „Gruß“ auf einen Eichendorff-Text), doch gibt es durchaus Differenzierungen und einfallsreiche Ausdrucksvarianten. Hartmut Hölls anpassungsfähige Begleitung macht das deutlich. Die Stimmen von Julia Varady und Dietrich Fischer-Dieskau zeigen sich bei allem Timbre-Unterschied sensibel aufeinander abgestimmt. Beim dem seinerzeit 64jährigen Bariton ist an keiner Stelle etwas zu monieren, seine Stimme

steht ihm in jeder Hinsicht ungebrochen zu Gebote, und bezüglich seines interpretatorischen Differenzierungsvermögens müssen weiß Gott keine Eulen nach Athen getragen werden. Julia Varadys Sopran zeigt gewisse Verhärtungen in tieferer Lage (Schumanns „Unterm Fenster“), doch kann man das ohne weiteres als individuellen Reiz empfinden. In der Höhe strahlt ihr Sopran, und hinsichtlich der Diktion gibt es nichts zu tadeln. Dabei hat die Künstlerin am Beginn ihrer Karriere eingestanden, dass sie bezüglich des Deutschen hart an sich arbeiten musste. Bei „Ich und du“ von Cornelius darf das Klavier besonders geheimnisvoll tönen, „Der beste Liebesbrief“ schlägt dann auflockernd heitere Töne an.

Die Duette von Robert Schumann bewegen sich zwischen harmonischer Friedfertigkeit („Liebesgarten“), Leidenschaft („Liebhabers Ständchen“) und gelassener Heiterkeit („Tanzlied“). Bei „Unterm Fenster“ überrascht das gedankenvolle Klaviernachspiel. Der Zugaben-Teil offeriert zwei weitere Schumann-Kompositionen („Wenn ich ein Vöglein wär“, „Mailied“). Der Livemitschnitt ist so gut wie störungsfrei, aus dem Publikum kommen keine Huster oder Ähnliches. Starker Beifall jedoch nach den einzelnen Liedgruppen.

(Christoph Zimmermann)

This live recording of a concert given by Julia Varady and Dietrich Fischer-Dieskau at the German Opera on the Rhine in Düsseldorf in 1989 provides a special contribution with Schumann songs on the occasion of the tenth anniversary of the local Schumann Society. The joint appearance required the programme to focus on duet compositions (with others by Felix Mendelssohn and Peter Cornelius). Whether these works had actually been recorded by the song encyclopaedist Fischer-Dieskau before is not clearly stated in the text of the accompanying booklet. In any case, the joint performance of the “romantic duets” together with his wife could well be a discographic premiere. As far as the then 64-year-old baritone is concerned, no vocal signs of ageing whatsoever can be noticed, and the concise interpretations of the words are again his special hallmark. Julia Varady’s soprano appears somewhat harsh at the deep levels but shines brilliantly at the high levels. This is a release of importance, also thanks to the excellent piano accompaniment by Hartmut Höll.

(Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



Vorankündigung /Announcemet „DIE ORANGE UND MYRTHE HIER“

Ein langgehegtes Projekt wurde wahr – die Aufnahme aller Duette und Terzette von Robert Schumann

Ingrid Bodsch

2016 konnte ich dank der großartigen Unterstützung des Referats Musik der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien ein langgehegtes Projekt des Schumann-Netzwerks, nämlich die Aufnahme aller Duette und Terzette von Robert Schumann auf den Weg bringen. Anfang 2017 wurde im Tonstudio der Engelbert-Humperdinck-Werkstatt in Siegburg aufgenommen und im Sommer 2018 wird die Doppel-CD unter dem Titel „*Die Orange und Myrthe hier*. Duette, Terzette und andere mehrstimmige Gesänge von Robert Schumann“ bei NAXOS erscheinen. Seit mehreren Jahren hegte ich die Hoffnung, dass Schumanns Kompositionen für zwei und mehrere Singstimmen in einer inspirierenden Aufnahme herauskommen mögen. Denn wenn auch vieler seiner Duette und mehrstimmigen Gesänge von bedeutenden Liedsängerinnen und Liedsängern aufgenommen und veröffentlicht wurden und die meisten von ihnen, eingespielt in einem über 20jährigen Zeitraum, in der 10 CDs umfassenden Ausgabe „Schumann. The complete songs“ (Hyperion, 2010) vertreten sind, so blieb der Wunsch sowohl nach Vollständigkeit aller von Schumann mit Klavierbegleitung komponierten Duette und Terzette, also auch unter Einschluss der zwei mit Zustimmung und Autorisierung Schumanns von Carl Reinecke erstellten Bearbeitungen aus op. 33 und des Duetts „Ei Mühle, liebe Mühle“ aus op. 112, dazu noch zwei Ersteinspielungen, als auch nach einer Referenzaufnahme mit extra dafür ausgesuchten Künstlerinnen und Künstlern bestehen.

Der „künstlerischen Gewissenhaftigkeit“ Robert Schumanns, für den „Mehrstimmigkeit [...] nicht bloss Zufall (ist)“, weshalb er die „die zwei

* Die Doppel-CD/Double CD „Die Orange und Myrthe hier. Duette, Terzette und andere mehrstimmige Gesänge [The orange and myrtle here. Duets, trios and other part songs by Robert Schumann von/by Robert Schumann erscheint im Sommer 2018 bei NAXOS/ will be released in summer 2018 by NAXOS.

oder mehr Individualitäten, die ihm der Dichter an die Hand giebt, auch musikalisch durch(führt), es sei denn, dass er die schlichte Art des naiven mehrstimmigen Volksgesanges im Auge hat“ (Hermann Abert, *Robert Schumann*, 1903, S. 74), sollte natürlich die künstlerische Interpretation und die Wahrhaftigkeit des Ausdrucks in jeder Hinsicht entsprechen. Ich wollte aber auch verhindern, dass, wie eine Berliner Konzertkritik von 1877 zum Auftreten der Clara Schumann nahestehenden Sängerinnen Amalie Joachim und Marie Fillunger formulierte, die Stimmen bei den Schumann-Duetten „irgendwie nicht zueinander passten“. Deshalb habe ich die künstlerische Leitung der Aufnahme in die Hände unseres Schumann-Forum-Mitglieds Claar ter Horst gelegt, seit vielen Jahren auch beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb in Zwickau fest gebucht, wo sie am Klavier junge Wettbewerbsteilnehmerinnen und Wettbewerbsteilnehmer im Fach Gesang in den Wertungsrunden begleitet und u.a. Anne-Theresa Møller, damals noch Albrecht, bis zum Sieg führen konnte. Claar ter Horst, die, beginnend noch während ihres Studiums, fünfzehn Jahre lang im Unterricht und Meisterkursen von Dietrich Fischer-Dieskau und Elisabeth Schwarzkopf die Klavierpartnerin vieler junger Studierender gewesen ist, und ich suchten deshalb nach dem Lied und Schumann zugeneigten Sängerinnen und Sängern, die auch stimmlich miteinander harmonieren sollten. Als Gewinnerinnen des seit 1956 im Vierjahresrhythmus stattfindenden Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs von 2008 bzw. 2016 waren Anne-Therese Møller bzw. Henriette Gödde nach ihrer Zustimmung für das Vorhaben „gesetzt“, mit großer Freude quittierten wir die Zusage von Christiane Libor, Peggy Steiner, Kai Kluge und Stephan Klemm. Für die Duette und mehrstimmigen Gesänge aus op. 138 konnten wir darüber hinaus den Tenor Ilker Arcayürek und den Pianisten Michael Schütze gewinnen. Gewinnen und begeistern für unser Vorhaben konnte ich auch Dr. Christian Ubber, den Leiter der von der Bundesrepublik Deutschland im Rahmen des Bonn-Berlin-Ausgleichs geförderten „Engelbert-Humperdinck-Musikwerkstatt“ in Siegburg, Partner des Schumann-Netzwerks, der für die Aufnahmetage das 1999 als Herzstück der Musikwerkstatt eingerichtete Tonstudio zur Verfügung stellte und auch Übernachtungsmöglichkeiten für die Künstlerinnen und Künstler im Hause angeboten hat. Einen herzlichen Dank richte ich auch an Dr. Thomas Synofzik, dem Direktor des dem Schumann-Netzwerk als Gründungsmitglied eng verbundenen Robert-Schumann-Hauses in Zwickau, der uns noch vor Veröffentlichung seiner Edition beim Dohr-Verlag zwei bisher noch nie eingespielte Duette nach Texten von Friedrich Rückert für die Aufnahme zur Verfügung stellte: „Deutscher Blumengarten“ op. 79 Anh. Nr. 4 und den von Thomas Synofzik rekonstruierten Kanon für zwei hohe Singstimmen „Ich bin Dein Baum“ RSW deest.

Die wunderbare Zusammenarbeit mit den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern verleiht meiner Hoffnung Flügel, dass die vom Schumann-Netzwerk initiierte und durchgeführte Aufnahme aller Schumann-Duette und Terzette samt einer Auswahl weiterer mehrstimmiger Gesänge, in die Hans-Georg Eckle ebenso kenntnisreich wie mit Liebe einführt, auch dank der Kooperation mit NAXOS den Weg zu möglichst vielen Menschen findet, die Schumann und sein berückendes Liedschaffen lieben.

**A long-cherished project has come true –
the complete recording of all duets and trios by Robert Schumann's**

Ingrid Bodsch

In 2016, thanks to the great support from the Department of Music of the German Federal Government Commissioner for Culture and the Media, I was able to get off the ground a long-cherished project of the Schumann Network, namely the recording of all duets and trios by Robert Schumann. At the beginning of 2017, recordings were made at the sound studio of the “Engelbert Humperdinck Musikwerkstatt” in Siegburg, and in the summer of 2018, the double CD titled *“Die Orange und Myrthe hier. Duette, Terzette und andere mehrstimmige Gesänge von Robert Schumann”* will be released by NAXOS. For a number of years, I had harboured the hope that Schumann’s compositions for two and more voices would eventually appear in an inspiring recording. In fact, although many of his duets and part songs have been recorded and released by acclaimed Lieder singers and most of them have been represented in an edition of ten CDs, “Schumann. The complete songs” (Hyperion, 2010), over a period of more than 20 years, there was still a desire, on the one hand, for completeness of all duets and trios with piano accompaniment composed by Schumann, that is, including the two arrangements by Carl Reinecke, with the consent and authorisation by Schumann, from Op. 33 and of the duet “Ei Mühle, liebe Mühle” [Ah mill, dear mill] from Op. 112, plus two first recordings, and, on the other hand, for a reference recording with specially selected artists. The “[artistic conscientiousness]” of Schumann for whom “[polyphony [...] (was) not a mere coincidence]” which is why he “[performed musically the two or more individualities which the poet had handed over to him, unless he envisaged the simple nature of naïve folk part singing]” (Hermann Abert, Robert Schumann 1903, p. 74), was, of course, to be reflected in the artistic interpretation and truthfulness of expression in every respect. But I also wanted to prevent, as a Berlin concert review of 1877 had worded it in connection with the appearance of Amalie Joachim and Marie Fillunger, who were close to Clara Schumann, that the voices in the Schumann duets would “[somehow not match each other]”. This is

why I entrusted the artistic direction of the recording into the hands of our Schumann Forum member Claar ter Horst, who has also been firmly engaged for many years by the International Robert Schumann Competition in Zwickau where she accompanies young competition entrants in the field of singing on the piano during the scoring rounds and where she has been able to lead to victory, inter alia, Anne-Theresa Moller, then still named Albrecht. Claar ter Horst, who, beginning still during her studies, had been for fifteen years the piano partner of many young students in the lessons and master classes of Dietrich Fischer-Dieskau and Elisabeth Schwarzkopf, therefore searched for singers who would feel an inclination for art songs and Schumann and who were also to harmonise together voice-wise. Anne-Therese Møller and Henriette Gödde, winners of the International Robert Schumann Competition, which has taken place in a four-year cycle since 1956, in 2008 and 2016 respectively, were “hired” for the project after giving their consent, and we also acknowledged with great pleasure the acceptance of Christiane Libor, Peggy Steiner, Kai Kluge, and Stephan Klemm. For the duets and part songs from Op. 138, we were able, in addition, to secure the tenor Ilker Arcayürek and the pianist Michael Schütze. I was further able to win and captivate for our project Dr Christian Ubbert, head of the “Engelbert Humperdinck Musikwerkstatt” in Siegburg, sponsored by the Federal Republic of Germany within the framework of the Berlin-Bonn compensation agreement, and a partner of the Schumann Network, who provided the sound studio, set up in 1999 as the centrepiece of the “Engelbert Humperdinck Musikwerkstatt”, for the recording days and also offered overnight accommodation for the artists at his house. I would also like to express my sincere thanks to Dr Thomas Synofzik, Director of the Robert Schumann House in Zwickau, which, as a founding member, is closely attached to the Schumann Network, who had provided us for the recording, even before publication of his edition by publisher Dohr, with two duets after texts by Friedrich Rückert that had never been recorded before: “Deutscher Blumengarten” [German flower garden], Op. 79, Addendum No. 4, and a canon for two high voices, reconstructed by Thomas Synofzik, “Ich bin Dein Baum” [I am your tree], RSW deest.

The wonderful cooperation with the artists involved boosts my hope that the recording of all duets and trios by Schumann plus a selection of further part songs, initiated and realised by the Schumann Network, to which Hans-Georg Eckle has introduced in such a knowledgeable and loving manner, also thanks to the cooperation with NAXOS, will find its path to as many people as possible of those who love Schumann and his song creations. (Translation by Thomas Henninger)

„DIE ORANGE UND MYRTHE HIER“

Alle Duette, Terzette und andere mehrstimmige Gesänge
von Robert Schumann

Einführung/Vorwort zur Doppel-CD von Hans-Georg Eckle*

Seiner einundzwanzigjährigen Braut Clara Wieck hatte Robert Schumann im Leipziger Sommer 1840, noch vor der gegen den Widerstand ihres Vaters am 12. September selben Jahres heiss erkämpften Eheschliessung, einen neuen Flügel geschenkt und ihn bei Übergabe mit Blumen wie einem eigenen Poem geziert; dreizehn Jahre später, am 13. September 1853, Claras vierunddreissigstem Geburtstag, schenkt er ihr, mit der Familie jetzt in Düsseldorf beheimatet, wiederum ein neues Instrument und bekränzt es mit dem Gedicht von damals – nun aber in Musik gesetzt für vier Stimmen mit Klavier und in der Beschwörung des Idylls endend (CD 1 track 1). Unsere Aufnahme hat Schumanns besagtes Poem ‚Die Orange und Myrthe hier‘ zum Motto genommen; denn es umrahmt die drei Entstehungsphasen der mehrstimmigen Vokalmusik Schumanns zwischen 1840 und 1853 gleichsam als Symbol des Schumannschen Bewusstseins vom ‚Idyll‘, das der von ihm so geliebte Jean Paul treffsicher als „das Vollglück in der Beschränkung“ bezeichnet – wobei die letzte Beschränkung der Tod ist, das Idyll also durch seine Bedrohung definiert. Schumanns Musik gewinnt ihre Grösse aus der permanent reflektierten Grenze – sonst nämlich, könnte man sagen, wäre sie gewiss in der Gattung ‚Mehrstimmige Vokalmusik‘ – sprich Duette, Terzette, Quartette vom Klavier begleitet – nur erdacht als Ausdruck der ganzen Liebeslust im Kampf um Clara, dann der Vereinigung mit ihr und endlich Spiegel des gewonnenen Glücks im Urdreieck ‚Familie‘. Diese ‚Hausmusik‘ der Schumanns ereignet sich zwar zunächst tatsächlich im Kleinen – was Friedrich Nietzsche dem Schumann, den er liebte, übelnahm und ihm als „sächsische Schweiz der Gefühle“ vorwarf, um ihm, an Beethoven etwa gemessen, die europäische Bedeutung wegen „kleinen Geschmacks“ abzusprechen. Wobei ausgerechnet der ebenso wie Schumann durch das venerische Leiden gezeichnete, musikgesteuerte Philosoph die tödliche Dimension in Schumanns Musik übersah; denn gerade diese scheinbare ‚Familienmusik mehrstimmig‘ spricht, nicht zuletzt der hohen Qualität ihrer lyrischen Vorlagen wegen, weit mehr von der Bedrohung des Idylls als vom ‚reinen Glück‘, jenem Moment des Himmels auf Erden, der im Eros sich ereignet und in der Kindschaft lebt.

1. Drei Phasen zeigt die Entstehung der mehrstimmigen Werke im lebensgeschichtlichen Prozess des Komponisten: sie stammen zunächst aus der

* Erweiterter Booklettext

Zeit des sprichwörtlichen Leipziger Liederrausches im Jahre 1840, in dem sich Robert mit hunderten Liedern sinnigerweise „totsingen“ möchte „wie eine Nachtigall“ noch vor der Verbindung mit Clara, wovon die ‚vorchelichen‘ Opera unserer Aufnahme zeugen: meist Sehnsuchtslieder in allen Gestalten, zwei- und dreistimmig synchron oder reiz- und kunstvoll imitatorisch versetzt, von putzig-deuschtümelnd bis melancholisch-verzweifelt (op.29,1 und 2 CD1 tracks 2-3), gipfelnd in den Duetten op.34, die fast handgreiflich, im Dialog, auf Vereinigung drängen (op.34 CD1 tracks 8-9) und in der Vision des Idylls, höchst bürgerlich, unter dem Titel ‚Familiengemälde‘ enden (op.34 CD1 track 10). Schlüsselstück für die Figuration Claras in Robert ist natürlich die Fassung der Heineschen ‚Lotosblume‘ (op.33,3 CD 1 track 5), die, hier für zwei Soprane gefasst, aus einem Männerchor-Zyklus herkommt. Nach Roberts offizieller Vereinigung mit Clara, im kaum glaublichen Glücksbewusstsein, findet er eher nachdenkliche, den Volksliedgestus allusionierende Töne: vom wehmütigen ‚Wenn ich ein Vöglein wär‘ wie ‚Herbstlied‘ (op.43,1 und 2 CD1 tracks 15-16) zu anakreontischer Artistik in ‚Schön Blümelein‘ (op.43,3 CD1 track 17) bis, später dann, zum fatalen Schluss-Duett aus Heines ‚Tragödie‘ (op.64,3/III CD1 track 18): „Jubelnd erlittene Romantik“ (Peter Gülke), immer im Gefühl der Vergänglichkeit dieses höchsten Glücks, das musikalisch endlich auch in der Gemeinsamkeit zu sich selbst kommt unter dem Stichwort ‚Liebesfrühling‘ auf Verse des seelisch gleichgestimmten Rückert (op.37 CD1 tracks 11-13), ein Zyklus, an dem Robert und Clara denn auch gemeinsam komponieren. Das Symbiotische ihrer Verbindung spricht das Gedicht ‚Ich bin dein Baum ... / Ich bin dein Gärtner‘ aus, und Schumann skizziert einen Kanon, der zunächst unvollendet bleibt, jedoch 2017 von Thomas Szynofnik ergänzt wurde und als musikalische Ideenzelle des berühmtem Klavierkonzert op.54 erkannt, das die Einheit mit Clara spiegelt und ebenfalls im Frühjahr 1841 konzipiert wird (op.37 CD1 track 14).

2. Die zweite ungemein komplexere Phase vollzieht sich in Dresden nach 1848, wo die Familie Schumann seit 1844 Heimat gefunden hat, wo Robert Chöre leitet und seinem Frauenchor ein dergestalt virtuosos Kabinettstückchen schreibt wie Eichendorffs ‚Waldmädchen‘ (op.69,2 CD1 track 19), sodass es nur von Soli gesungen werden kann. Die Schumanns erproben sich ansonst im familiären Glück - allerdings auf dem Hintergrund gewaltbereiter revolutionärer Umtriebe, sodass sie 1849 phasenweise die Stadt verlassen und ins Umland fliehen zum Schutz der Familie. Gerade in dieser Zeit entsteht besonders viel ‚Familienmusik‘ mehrstimmig, auch als verkappter Widerstand, antinomisch durchaus: weil Schumann verändernden Bestrebungen keineswegs ablehnend gegenüberstand. Es galt also, das um so mehr bedrohte Idyll in einen pädagogischen Eros umzufunktionieren.

Dabei zielt Robert ganz auf das Kind als Zukunftsträger – der Erfolg des im Vorjahr geschaffenen und publizierten ‚Jugendalbums‘ op.68 für Klavier gibt ihm recht; so werden die weit über dreissig ‚Lieder für die Jugend‘ op.79 (mit Anhang), zumal die mehrstimmigen (CD2 tracks 5-10), zum Programm – auf unserer Aufnahme erstmals eingeschlossen das Rückert-Duett ‚Deutscher Blumengarten‘, das 2017 in der Synofzik-Edition zugänglich wurde (op.79, Anh.Nr.4 CD2 track 10). Sie sollten alle spielerisch sein diese Lieder, bleiben jedoch schwierig für den Macher, zu gebildet und in der Stimmung oft, mit Schumann gesagt, „fast zu ernst“.

3. Eigentlich hatte Robert auf das Moment des Spiels gesetzt, nicht nur im kindlichen Bereich. Er erdenkt mit mehr oder minder deutlicher Dramaturgie zyklische Wechselspiele zwischen Soli, die das Individuum sich aussprechen lassen (Inbegriff: der einzigartige Tenor-Gesang ‚Mein schöner Stern op.101,4) und Duetten, die Gefühl und Gespräch zumeist der Liebenden inkarnieren, wie Quartetten, die den Gemeingeist etablieren; wobei zunächst Geibels Übersetzung spanischer Lyrik zu Hilfe kommt, sodass gleich zwei umfassende Zyklen in diesem überreichen Revolutionsjahr entstehen: ‚Liederspiel‘ und ‚Liebeslieder‘ spanisch (op.74 CD1 tracks 20-26; CD2 tracks 23-25). Natürlich mit Thema Eros zwischen Lust, Groteske wie Tödlichkeit und einem Wunderwerk Schumannscher kanonischer Kunst inmitten, dem Duett ‚In der Nacht‘ (op.74,5 CD1 track 23). Im selbstgewählten Exil dieses Frühjahrs erfindet Schumann noch ein weiteres Liederspiel, ‚Minnespiel‘ genannt (op.101 CD2 tracks 11-14), mit dem er den ‚Liebesfrühling‘ von 1840 neu belebt, als solle das darin geronnene private Glück sich nun spielerisch und volkstümlich amplifizieren: so werden Duette von damals (op.37,7 CD1 track 12) oder das Schlussduett (op.37,12 CD1 track 13) als Quartette neu komponiert (op.101,5 und 8 CD2 tracks 12 und 14), zudem wird ein weiteres Duett aus dem Rückert-Fundus kreiert (op.101,7 CD2 track 13), vor allem aber ein wundersamer neuer Kanon geschaffen auf Rückerts symbolträchtiges Gedicht ‚Ich bin dein Baum‘ (op.101,3 CD2 track 11), zumal derjenige von 1841 ja zunächst nur Skizze geblieben war (s.o. und CD1 track 14). Ein kleiner Zyklus von zartester Eloquenz gehört auch noch in diesen ungeheuren Schaffens-Mai Roberts: drei Terzette für Frauenstimmen (op.114 CD2 tracks 20-21), Kostbarkeiten gewiss: ‚Nänie‘ dabei, mit der Schumann den kindlichen Topos ‚Vogelbegräbnis‘ in feinsten polyphoner Verschränkung erfüllbar macht, ähnlich im nächtlichen Echozauber von ‚Triolett‘; später auf den Begriff gebracht im ‚Rückert-Spruch‘ (op.114 CD2 track 22). Die Sommermonate 1849 bis in den September erbringen dann die Gipfelleistung Schumanns in der mehrstimmigen Liedkunst: Vier Duette op.78 das sind vier Kontrastfiguren Liebender, mit denen eine Art musikalische Geschlechtercharakteristik entworfen wird, und zwar geradezu ‚senisch‘

in kunstvoller, polyphon gesteuerter Verschränkung (op.78,1 und 2 CD2 tracks 1-2); dagegen in Goethes berühmtem ‚Ich denke dein‘ nahtlose Einheit der Entfernten, in Hebbels ‚Wiegenlied‘ alsdann eine meisterliche vokale ‚Kinderszene‘, (op.78,3 und 4 CD2 tracks 3-4). Nicht zu vergessen ein Nachklang: die friedvoll-idyllische ‚Sommerruh‘ aus dem November 1849 (WoO7 CD2 track 26).

4. Seit 1850 ist Robert in Düsseldorf bestallter Musikdirektor, und seine Intention konzentriert sich im Frühjahr 1851 eher episch in seinem Oratorium ‚Der Rose Pilgerfahrt‘ auf eine Art ‚Undine‘-Stoff, in dem Rosa zum Engel wird. Das mit seinen humorig-illustrativen Klavierfiguren reizvolle ‚Mühlen-Duett‘ (op.112,20 CD2 track 19) spiegelt im ‚Müller-Milieu‘ noch einmal das Idyll in seiner Beschränkung fast bis zur Harmlosigkeit. Gar nicht märchenhaft, sondern eine echte ‚Erscheinung‘ war für Schumann ein ‚armes Mädchen‘, das siebzehnjährig stirbt: schwerkranke Kriegswaise aus Petersburg, deutschsprachig und poetisch visionär gleichsam auf Transfiguration hinlebend – Elisabeth Kulmann (1808 bis 1825). Ihrer nachgelassenen Poesie schenkt Schumann Ewigkeit durch die Komposition von dreizehn ihrer Gedichte. Ehe er Ende Mai 1851 sieben davon in seinem Opus 104 zu einer musikalischen Biographie dieses dichtenden Engels formt, nimmt er vier Gedichte vorab und lässt sie zu fast gar munteren ‚Mädchenliedern‘ für zwei Soprane (op.103 CD2 tracks 15-18) in schlichtester Zweistimmigkeit werden, als käme auch noch diese Musik Schumanns, als seine „zweite Einfachheit“ (Peter Gülke), vom Kinde selbst – bis er Elisabeths Liedchen ‚An den Abendstern‘ (op.103 CD2 track 18) durch eine einzige kleine imitatorische Stufung vollendet transzendieren lässt: ‚Idyll an sich‘.

“DIE ORANGE UND MYRTHE HIER” [THE ORANGE AND MYRTLE HERE]

All duets, trios and other part songs by Robert Schumann

Introduction/preface to the double CD

by Hans-Georg Eckle

In Leipzig in the summer of 1840, even before the hard-fought marriage on 12th September of the same year against the resistance of her father, Robert Schumann had presented his twenty-one-year-old bride Clara Wieck with a new grand piano, handed over with flowers and decorated with a poem by himself; thirteen years later, on 13th September 1853, on Clara's thirty-fourth birthday, with the family now domiciled in Düsseldorf, he gave her a new instrument and crowned it with the poem from back then – but this time set to music for four voices and piano and ending with an evocation of the idyll (CD 1 track 1). Our recording took the aforesaid poem ‘The orange and myrtle here’ as its motto, as it covers the three formation phases

of Schumann's vocal part music between 1840 and 1853, quasi as a symbol of Schumann's understanding of 'idyll' which his most favourite writer, Jean Paul, accurately described as "das Vollglück in der Beschränkung [full happiness in its limitation]" where the ultimate limitation is death, thus defining the idyll through the very threat to it. Schumann's music draws its greatness from a borderline that is permanently reflected, as otherwise, one could just say it belonged to the genre of 'vocal part music', that is, duets, trios, quartets, accompanied by the piano, and that is was only conceived as an expression of all the desire for love in the fight for Clara, then of the union with her and finally the mirror of happiness gained in the primary triangle of 'family'. Such 'domestic music' of the Schumanns did actually occur on a small scale initially, something which Friedrich Nietzsche resented in Schumann, whom he otherwise loved, and which, compared with Beethoven, for instance, he condemned as the "Saxon Switzerland of feelings", denying him European significance due to "petty taste". In doing so, however, the music-loving philosopher, marked by venereal disease the same as Schumann, ironically overlooked the deadly dimension in Schumann's music, as it is exactly this apparent 'domestic part music' to speak, not least due to the high quality of its lyrical sources, far more of the threat to the idyll than of 'pure happiness', that moment of heaven on earth which occurs in Eros and lives in childhood.

1. The formation of the part works shows three phases in the composer's biographical process: they are first from the proverbial Leipzig song frenzy period in 1840 when Robert fittingly wanted to "kill himself through singing like a nightingale" with hundreds of songs, even before his relationship with Clara, which is documented by the 'premarital' opera on our recording: mostly songs of desire in all forms, in two and three parts synchronously or charmingly and artfully transposed by way of imitation, from comically hyper-German through to melancholically despairing (Op.29,1 and 2 CD1 tracks 2-3), culminating in the duets, Op.34, which push for union in an almost palpable way, in dialogue (Op.34 CD1 tracks 8-9), and end in a vision of the idyll, highly bourgeois, titled 'Portrait of a family' (Op.34 CD1 track 10) The key piece for Clara's figuration in Robert is, of course, that version of Heine's 'Lotus flower' (Op.33,3 CD1 track 5) which, arranged here for two sopranos, actually goes back to a cycle for male chorus. After Robert's official union with Clara, in an almost unbelievable perception of happiness, he found some rather reflective tones reminding of folk songs: from a wistful 'If I were a little bird' and 'Autumn song' (Op.43,1 and 2 CD1 tracks 15-16) via anacreontic artistry in 'Sweet flower' (Op.43,3 CD1 track 17) through to, later on, the fatal final duet from Heine's 'Tragedy' (Op.64,3/III CD1 track 18): "Jubelnd erlittene Romantik [Cheerfully suffered romanticism]" (Peter Gülke), always with

a sense of transience of such supreme happiness that musically materialises by eventually finding itself a common ground under the heading of 'Spring of Love' on verses by the spiritually like-minded Rückert (Op.37 CD1 tracks 11-13), a cycle composed jointly by both Robert and Clara. The symbiotic nature of their union is expressed by the poem 'I am your tree ... / I am your gardener', and Schumann also sketched a canon which first remained unfinished but was then supplemented by Thomas Synofzik in 2017 and recognised as an idea cell for the famous Piano Concerto, Op.54, reflecting the unity with Clara, and which was again conceived in the spring of 1841 (Op.37 CD1 track 14).

2. The second and immensely more complex phase occurred after 1848 in Dresden where the Schumann family had been domiciled since 1844, where Robert conducted choirs and wrote a masterpiece for his women's choir with Eichendorff's 'Forest girl' (Op.69,2 CD1 track 19) that was so virtuoso it could only be sung by solos. Otherwise, the Schumanns tried to ensure family happiness as much as they could, albeit against the background of potentially violent revolutionary activities, so that in 1849 they had at times to leave the town and flee to the surrounding area to protect the family. Precisely at that time, an especially large amount of 'domestic part music' was created which, even in the form of disguised resistance, was perfectly antinomic: this was because Schumann was not at all dismissive of contemporary aspirations for change. It was thus a matter of converting the idyll, all the more threatened, into a didactic Eros. There, Robert fully aimed at children as the future and this was also supported by the success of the 'Album for the Young' for piano, Op.68, written and published in the previous year; in this way, the more than thirty 'Songs for the Young', Op.79 (with supplement), especially the part ones (CD2 tracks 5-10), became a programme; on our recording, the Rückert duet 'German flower garden', made available in the Synofzik edition of 2017 (Op.79, Supplement4 CD2 track 10), is included for the first time. These songs should all be performed in a playful manner but they are still difficult for the player, too intellectual and often of a mood that is, in Schumann's words, "almost too serious".

3. Robert had actually counted on the moment of playfulness and this not only from a child's perspective. With more or less clear dramaturgy, he conceived cyclical interactions between solos that made a given individual express himself (epitome: the unique tenor song 'My radiant star', Op.101,4) and duets that incarnated the feelings and conversations mainly between lovers, as well as quartets that established a common spirit; there, Geibel's translation of Spanish poetry first came to his aid, generating as many as two extensive cycles in this very intense revolutionary year: 'Song Play' and 'Love Songs' the Spanish way (Op.74 CD1 tracks 20-26; CD2

tracks 23-25). Of course, with the subject of Eros between desire, grotesque, and deadliness, with in between a marvel of Schumann's canonical art, the duet 'At Night' (Op.74,5 CD1 track 23). In self-imposed exile that spring, Schumann still created another song play called 'Courtly Love Play' (Op.101 CD2 tracks 11-14) through which he reinvigorated the 'Spring of Love' of 1840, as if the private happiness congealed in it was to be expanded in a playful and folksy manner: so, duets from that time (Op.37,7 CD1 track 12) or the final duet (Op.37,12 CD1 track 13) were recomposed as quartets (Op.101,5 and 8 CD2 tracks 12 and 14), and, in addition, another duet from the Rückert pool was created (Op.101,7 CD2 track 13) but, above all, a wondrous new canon on verses of Rückert's symbolic poem 'I am your tree' (Op.101,3 CD2 track 11), given that the one of 1841 had remained in the form of a sketch only (see above and CD1 track 14). There was yet another small cycle of the most delicate eloquence, composed during Robert's enormously creative spring: three trios for women's voices (Op.114 CD2 tracks 20-21), treasures by all means, including 'Nänie' through which Schumann rendered the childlike topos of a 'bird's funeral' tangible in the form of finest polyphonic intertwining, similar to the nightly magic of the echo in the 'Triolet', expressed later on in Rückert's 'Saying' (Op.114 CD2 track 22). The summer months of 1849 until September then brought Schumann's peak performance in the part art of songs: Four Duets, Op.78, representing four foils of lovers through whom some kind of musical characteristics of genders is conceived, in a virtually 'scenic' manner with artful and polyphonically steered intertwining (Op.78,1 and 2 CD2 tracks 1-2), whereas there is seamless oneness with the distant one in Goethe's famous 'I think of you', and a masterly vocal 'Scene from childhood' in Hebbel's 'Cradle song' (Op.78,3 and 4 CD2 tracks 3-4). Last but not least, this is also reverberated in the peaceful and idyllic 'Sommerruh [Summer calm]' of November 1849 (WoO7 CD2 track 26).

4. Since 1850, Robert was appointed as Director of Music in Düsseldorf and, in the spring of 1851, his intentions were rather of an epic nature when he concentrated on the oratorio 'The Pilgrimage of the Rose' of a kind of 'Undine' material in which Rose becomes an angel. The charming 'Mill duet' with its humorous and illustrative piano figures (Op.112,20 CD2 track 19) reflects again the idyll in its limitation to an almost harmless extent in a 'millers' milieu'. There had been a 'poor girl' who was not at all fairytale-like but a real 'apparition' to Schumann and who died at the age of seventeen: a seriously ill German-speaking war orphan from St Petersburg with the poetic vision that she was just living for transfiguration, Elisabeth Kulmann (1808-1825). Schumann provided eternity to her poetic legacy by setting thirteen of her poems to music. At the end

of May 1851, before forming seven of them into a musical biography of this poetry-writing angel in his Opus 104, he took out four poems beforehand and made them into the almost merry ‘Songs of a maiden’ for two sopranos with two very plain parts (Op.103 CD2 tracks 15-18), as if this music by Schumann came from the child herself as his “second plainness” (Peter Gülke), until he lets Elisabeth’s ditty “To the evening star” (Op.103 CD track 18) sublimely transcend through a single small imitative graduation: The ‘Idyll in itself’. (Translation: Thomas Henninger)

Tracklist CD 1

- 1 Bei Schenkung eines Flügels „Die Orange und Myrthe hier“ (Text: Robert Schumann) für vier Solostimmen und Klavier zu Clara Schumanns Geburtstag 1853, RSW Anhang M 15 1-4
- 2-4 Drei Gedichte nach Emanuel Geibel für mehrstimmigen Gesang und Klavier op. 29 5-9
- 5-6 Aus: Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang op. 33 in der Bearbeitung von Carl Reinecke für zwei Sopranstimmen mit Klavier: Die Lotosblume (Heinrich Heine) Nr. 3; Frühlingsglocken (Robert Reinick) Nr. 6 10
- 7-10 Vier Duette für Sopran und Tenor mit Klavier op. 34 11-14
- 11-13 Drei Duette aus: Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückerts Liebesfrühling für Gesang und Klavier op. 37: Liebste, was kann denn uns scheiden? Nr. 6. Schön ist das Fest des Lenzes Nr. 7, So wahr die Sonne scheint Nr. 12 15-18
- 14 Ich bin Dein Baum (Friedrich Rückert). Kanon für zwei hohe Singstimmen RSW deest (Rekonstruktion: Thomas Synofzik) 19
- 15-17 Drei Duette für zwei Stimmen und Klavier op. 43 20-22
- 18 Duett aus „Tragödie“ (Romanzen und Balladen IV op. 64, Nr. 3) 23-25
- 19 Waldmädchen (Joseph von Eichendorff), Lied für 4-stimmigen Frauenchor und Klavier aus: Romanzen für Frauenstimmen I op. 69 (Nr. 2) 26
- 20-26 Aus: Spanisches Liederspiel. Ein Zyklus von Gesängen für eine und mehrere Singstimmen und Klavier op. 74 nach Emanuel Geibel: Erste Begegnung Nr. 1, Intermezzo Nr. 2, Liebesgram Nr. 3, In der Nacht Nr. 4, Es ist verrathen Nr. 5, Botschaft Nr. 8, Ich bin geliebt Nr. 9 9

Tracklist CD 2

- Vier Duette für Sopran und Tenor mit Klavier op. 78
- Vier Duette und ein Lied für drei Frauenstimmen aus: Liederalbum für die Jugend für eine oder mehrere Singstimmen und Klavier op. 79: Mailied Nr. 10, Das Glück Nr. 16, Frühlingslied Nr. 19, Die Schwalben Nr. 21, Spinnelied Nr. 25
- Deutscher Blumengarten für Sopran, Alt und Klavier op. 79 Anh. Nr. 4
- Zwei Duette und zwei Quartette aus: Minnespiel auf Friedrich Rückerts Liebesfrühling für eine und mehrere Singstimmen und Klavier op. 101: Ich bin Dein Baum, o Gärtner Nr. 3, Schön ist das Fest des Lenzes Nr. 5, Die tausend Grüße, die wir dir senden Nr. 7, So wahr die Sonne scheint Nr. 8
- Mädchenlieder nach Elisabeth Kulmann für zwei Sopranstimmen op. 103
- Duett „Ei Mühle, liebe Mühle“ für Sopran, Alt und Klavier aus: Der Rose Pilgerfahrt. Märchen nach einer Dichtung von Moritz Horn für Soli, Chor und Orchester op. 112 Nr. 20
- Drei Lieder für drei Frauenstimmen und Klavier op. 114
- Duette und mehrstimmige Gesänge aus: Spanische Liebeslieder. Ein Zyklus von Gesängen für eine und mehrere Stimmen und Klavier zu vier Händen op. 138 nach Emanuel Geibel: Bedeckt mich mit Blumen Nr. 4, Blaue Augen hat das Mädchen Nr. 9, Dunkler Lichtglanz Nr. 10
- Sommerruh. Lied für zwei Singstimmen und Klavier WoO 7

Mitwirkende/contributing artists: Claar ter Horst (Klavier/piano & musikalische Leitung/musical direction), Christiane Libor (Sopran/soprano), Peggy Steiner (Sopran/soprano), Anne-Theresa Möller (Mezzosopran, mezzo-soprano), Henriette Gödde (Alt, alto), Kai Kluge (Tenor, tenor), Stephan Klemm (Bass/bass) & Ilker Arcayürek (Tenor/tenor): CD2: 24, 25 & Michael Schütze (Klavier/piano): CD2: 23-25

NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA

NOTENAUSGABEN, FAKSIMILES UND LITERATUR
MUSIC BOOKS, FACSIMILE EDITIONS, LITERATURE*

Ausgewählt von Irmgard Knechtges-Obrecht und Ingrid Bodsch
Selected by Irmgard Knechtges-Obrecht and Ingrid Bodsch

Notenausgaben / Music Books & Faksimiles /Faksimile Editions

Robert Schumann. Faschingsschwank aus Wien op. 26

Nach den Quellen herausgegeben von Michael Beiche
Fingersätze und Hinweise zur Interpretation von Tobias Koch
Nach dem Urtext der Neuen Schumann-Gesamtausgabe
Wiener Urtext Edition, Schott / Universal Edition, 2017
ISMN 979-0-50057-398-2

Diese im Rahmen der renommierten Wiener Urtext Edition erschiene-
ne Ausgabe von Schumanns Klavierklassiker *Faschingsschwank aus Wien*
basiert auf dem dem Notentext der in der Schumann-Forschungsstelle
erarbeiteten Robert-Schumann-Gesamtausgabe und repräsentiert damit
den neuesten Stand der Forschung. Bereits 2012 hatte der Klaviermu-
sikspezialist der Düsseldorfer Arbeitsstelle und Bandherausgeber Michael
Beiche Schumanns op. 26 im Rahmen eines Bandes der RSA (Nr. 1020)
vorgelegt. Der Pianist und Schumann-Spezialist Tobias Koch, Gründungs-
mitglied im Internationalen Schumann-Forum und Klavierdozent an der
Robert Schumann Hochschule Düsseldorf verfasste für diese Neuausgabe
ein ausführliches Vorwort mit Hinweisen zur Interpretation, in dem er
seine umfangreichen aufführungspraktischen Erfahrungen und vielfältige
spieltechnische Anregungen weitergibt. Auch die Fingersätze stammen von
Koch. Hierfür berücksichtigte er zahlreiche historische Quellen, darunter
auch persönliche Notenexemplare von Clara Schumann, und vermittelt so
zwischen historischer Aufführungspraxis und dem Spiel auf dem moder-
nen Konzertflügel.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This edition of Schumanns piano classic *Faschingsschwank aus Wien* – re-
leased as part of the renowned Wiener Urtext Edition – is based on the
sheet music compiled in the Robert Schumann Complete Works by the
Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf. As such, it represents the latest state

* English translations by Florian Obrecht (F. O.) and Thomas Henninger (Th. H.)

of research. The editor, Michael Beiche, had already published Schumann's op. 26 as part of a volume of the RSA (No. 1020) in 2012. The pianist and Schumann specialist Tobias Koch, founding member of the International Schumann Forum and piano instructor at the Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, wrote an extensive preface with notes on interpreting the piece for this new edition. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Robert Schumann (1810–1856)

Variationen über den Namen „Abegg“ op. 1

Instruktive Ausgabe von Clara Schumann.

Reprint, kommentiert und herausgegeben von Thomas Synofzik

Edition Dohr 13701

Robert Schumann (1810–1856)

Papillons op. 2

Instruktive Ausgabe von Clara Schumann.

Reprint, kommentiert und herausgegeben von Thomas Synofzik

Edition Dohr 13702

Robert Schumann (1810–1856)

Studien nach Capricen von Pagagnini bearbeitet op. 3

Instruktive Ausgabe von Clara Schumann.

Reprint, kommentiert und herausgegeben von Thomas Synofzik

Edition Dohr 13703

Robert Schumann (1810–1856)

Intermezzi op. 4

Instruktive Ausgabe von Clara Schumann.

Reprint, kommentiert und herausgegeben von Thomas Synofzik

Edition Dohr 13704

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2017

Der für seine ausgezeichneten Notenausgaben sowie insbesondere für die Herausgabe der Schumann-Briefedition (siehe oben S. 286) bekannte Kölner Verlag Christoph Dohr eröffnet mit vorliegenden vier Heften den interessanten Reigen von Clara Schumanns Ausgaben der Klavierwerke ihres Mannes Robert. Grundlage dafür bildet die von ihr mitbearbeitete sog. Alte Gesamtausgabe, die zwischen 1879 und 1887 erstellt wurde und im Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel erschien. Zu Beginn der 1880er Jahre bat der Verlag sie darum, darüber hinaus eine „Instruktive Ausgabe“ der Klavierwerke Robert Schumanns anzufertigen, was sie zwischen 1884 und 1886 erledigte. Clara Schumann konnte zurückgreifen auf das durch Carl Czerny in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte Kon-

zept praktisch eingerichteter Ausgaben, das sich inzwischen etabliert hatte, beschritt dabei aber ihren eigenen Weg. Mit den meisten dieser Ausgaben war sie sehr unzufrieden, da ihrer Ansicht nach Dinge hineingeschrieben würden, die der Komponist gar nicht intendiert hätte. „Eine solche Sache müsse den Schülern entzogen werden. Für ordentliche Musiker sei eine solche Ausgabe geradezu unbrauchbar“, äußerte sie ihrem Enkel Ferdinand Schumann gegenüber hinsichtlich Hans von Bülow's instruktiver Ausgabe von Beethovens Klaviersonaten. So beschränkte sich Clara Schumann bei ihrer Ausgabe der Klavierwerke ihres Mannes im Wesentlichen auf die Ergänzung von Fingersatz und Pedalbezeichnung sowie um eine Revision der Metronomangaben. Letzteres schien ihr besonders wichtig, da die meisten Klavierstücke ihres Mannes aufgrund unzuverlässiger Metronome entstanden waren. Besonders in diesem Punkt geht sie über ihre Arbeiten für deren Edition in der „Alten Gesamtausgabe“ weit hinaus, kann sich als einzige Person dabei auf nicht-schriftliche, persönliche Überlieferung berufen. Nach ihrem Tod übergab der Verlag die Ausgabe dem Schumannfreund Carl Reinecke zur Revision, die Schumanns älteste Tochter Marie jedoch bemängelte. Reinecke habe „auf eine Art“ eingegriffen, „welche meine Mutter nicht gebilligt haben würde“, so dass nach juristischer Auseinandersetzung schließlich zwei Ausgaben vorlagen: die von Clara Schumann sowie eine ohne Herausgebernennung von Reinecke. 1930 erstellte der Pianist Wilhelm Kempff eine weitere Überarbeitung dieser „Clara Schumann-Ausgabe“, die noch stärkere Eingriffe vornahm und bis heute auf dem Markt ist. Zusätzlich erscheint seit 1980 eine von Joachim Draheim und Susanne Hoy-Draheim vertriebene Neurevision einiger Klavierwerke nach Clara Schumanns Fassung, die den Anspruch erhebt, „frei von willkürlichen Zutaten und Änderungen“ zu sein. Hinzu treten inzwischen die nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen und das Konzept der „Instruktiven Ausgabe“ ersetzenden „Urtextausgaben“, die ihrerseits einem anderen Prinzip folgen, das jedoch gute Kenntnis der zeitgenössischen Aufführungspraxis voraussetzt.

In diesem recht komplizierten Kontext ist es ebenso verdienst- wie sinnvoll, dass Thomas Synofzik eine Neu-Edition auf Basis der im Robert-Schumann-Haus Zwickau (dessen Leiter er ist) aufbewahrten Quellen vornimmt: Clara Schumanns in drei Bänden eingeteiltes Handexemplar ihrer „Instruktiven Ausgabe“, die der korrigierten Neuausgabe von 1901 zu Grunde liegt, mit zahlreichen eigenhändigen Korrekturnachträgen. Diese handschriftlichen Ergänzungen werden von Thomas Synofzik in vorliegender Neuausgabe ebenso dokumentiert und berücksichtigt wie Abweichungen der ursprünglichen Ausgabe, der Schumann'schen Originalausgaben und der von Reinecke überarbeiteten Folgeauflagen, worüber der Kritische Bericht sorgfältig recherchiert und umfassend Auskunft erteilt.

Jedem einzelnen der solide gedruckten, übersichtlich angeordneten und in freundlichem Gelb eingebundenen vier Notenhefte geht eine ausführliche Einleitung zur Geschichte der Clara-Schumann-Ausgaben voran. Dem folgen der Abdruck des originalen Titelblatts sowie eine informationsreiche Einführung zum jeweiligen Klavierwerk von Thomas Synofzik sowie der bereits erwähnte gut verständlich aufbereitete Kritische Bericht. Insgesamt ein gelungenes Unterfangen, auf dessen Fortsetzung der Schumannfreund ebenso wie der Klavierspieler generell hoffen.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

With these four volumes the Cologne-based publishing house Christoph Dohr, known for its excellent sheet music editions, opens the row of interesting editions of Clara Schumann's editions of her husband Robert's piano works. The basis for this project is the so-called Alte Gesamtausgabe published between 1879 and 1887 by Breitkopf & Härtel in Leipzig. The publisher asked Clara in the early 1880s to produce an instructive edition of Robert Schumann's piano works, which she finished between 1884 and 1886. In her edition of her husband's piano works, Clara Schumann mostly limited herself to amending fingerings and pedal markings as well as revising metronome indications. The overall context of these editions is a complicated one. The fact that Thomas Synofzik is now undertaking a new edition based on the sources stored at the Robert-Schumann-Haus Zwickau (of which he is the director), is therefore both commendable and sensible. Every single one of the solidly printed, well-arranged four volumes bound in friendly yellow is prefaced by a detailed history of the Clara Schumann editions. This is followed by a replica of the original title page as well as an informative introduction by Thomas Synofzik to the respective piano piece and the very intelligibly laid-out Critical Notes. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Schumann · Liszt: Liebeslied (Widmung) aus Myrthen op. 25

Bearbeitung für Klavier

Herausgegeben von Annette Oppermann

Vorwort von Mária Eckhardt, Fingersatz von Markus Bellheim

Urtext HN 1356, G. Henle-Verlag, 2017

ISMN 979-0-201-81356-1

Im Rahmen der renommierten Urtext-Ausgaben des Henle-Verlags legt Verlagslektorin Annette Oppermann Franz Liszts berühmte Bearbeitung der Schumann'schen »Widmung« vor. Diese Vertonung eines Gedichts von Friedrich Rückert eröffnet Schumanns seiner Braut Clara Wieck 1840 als Hochzeitsgabe überreichtes Album *Myrthen* op. 25 und zählt sicherlich

mit zu seinen bekanntesten Liedern. Liszt schätzte zwar Schumanns Klavierlieder, wie dessen Klaviermusik generell, bearbeitete davon aber nicht annähernd so viele wie von anderen Komponisten.

Die 1848 gedruckte »Widmung« ist sein erstes und zugleich bekanntestes Arrangement, das er Julius Kistner in Leipzig, dem Verleger von Schumanns *Myrthen* widmete. Im dreisprachig übersetzten Vorwort der Ausgabe legt die Liszt-Forscherin Mária Eckhardt umfassend und gut recherchiert die Zusammenhänge der Entstehungs- und Druckgeschichte von Liszts Arrangement dar, wobei nicht gewiss ist, ob und wie es Robert Schumann gefallen hat, der bekanntermaßen schlichteren Versionen den Vorzug gab. Bei seiner Frau Clara, die später selbst eine wesentlich einfachere Klavierbearbeitung der »Widmung« anfertigte, stieß das Liszt'sche Werk eher auf Ablehnung, wie ihr dessen Musik ohnehin nicht recht zusagte. Die in sauberem und gut lesbaren Schriftbild in gewohnt solider Weise erstellte Ausgabe mit Fingersätzen von Markus Bellheim geht im Wesentlichen auf den Erstdruck zurück, der seinerseits auf der aus Liszts Autograph kopierten Stichvorlage basiert. Annette Oppermann nimmt nur behutsame Normierungen, Ergänzungen oder Tilgungen vor, die im Kommentar ausführlich erklärt sind. Die Erstausgabe des Schumann'schen Originals wurde zu Vergleichszwecken herangezogen. Ein wenig störend bzw. benutzerunfreundlich sind die stellenweise angebrachten Ossia-Versionen und Sternchen-Hinweise unterhalb des Notentextes. Insgesamt aber eine schöne, auch vom klavierspielenden Laien zu gebrauchende Edition.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

As part of the renowned Urtext Edition by G. Henle Publishers, the company's lector Annette Oppermann has now published Franz Liszt's famous arrangement of Schumann's »Widmung«, which opened up the album *Myrthen* op. 25 presented to Clara as a wedding gift in 1840.

Printed in 1848, the »Widmung« is Liszt's first and at the same time most famous arrangement. In the trilingual preface of the edition, the Liszt scholar Mária Eckhardt gives an extensive and well-researched summary of the history of creation and printing of the arrangement. The edition is printed in a clean and very legible typeface and in the usual solid quality, and for the most part hearkens back to the original printing. The fingerings were provided by Markus Bellheim. All in all a fine edition, easily usable even for laymen.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Schumann: Ouvertüre zum Dramatischen Gedicht Manfred op. 115

Herausgegeben von Christian Rudolf Riedel

Partitur-Bibliothek 5288 ·

Breitkopf & Härtel, 2017

ISMN 979-0-004-21227-1

„Das Ganze müßte man dem Publikum nicht als Oper oder Singspiel oder Melodram, sondern als ‚dramatisches Gedicht mit Musik‘ ankündigen. – Es wäre etwas ganz Neues und Unerhörtes,“ schreibt Robert Schumann im November 1851 an Franz Liszt, der eine Aufführung des kompletten Manfred in Weimar plante, und umreißt damit das wohl auffälligste Moment seines Werkes: Vereint es doch unterschiedliche musikalische bzw. musikdramatische Elemente. Gerade in der dadurch verunklarten Position zwischen den Gattungen liegt seine Faszination, wohl aber auch der Grund dafür, dass es eher ein Schattendasein in den Konzertsälen der Welt führt. Obwohl Schumann bewusst war, dass er aus einem reinen Lesedrama ein Musikdrama schaffen wollte, favorisierte er die Idee der szenischen Darbietung, wenn auch nicht unbedingt auf der Opernbühne, so aber doch zumindest im Konzertsaal, was er Liszt ans Herz legte. Die Ouvertüre zum *Manfred* konnte sich bis auf den heutigen Tag ihren festen Platz im Konzertrepertoire sichern. Auch Schumann hatte für sie von Anfang an den Konzertsaal im Sinn, hielt sie – wie er Liszt ebenfalls mitteilt – „für eines meiner kräftigsten Kinder“. Obwohl sich die Ouvertüre dem Hörer als selbstständige Komposition erschließt, oft sogar für das vollständige Werk gehalten wird, ist sie inhaltlich dem nach folgenden dramatischen Gedicht eng verbunden. Unter Schumanns Leitung erklang sie im März 1852 zum ersten Male im Leipziger Gewandhaus, nachdem er sie zuvor zweimal in Düsseldorf geprobt hatte. Die Erstausgaben von Partitur und Stimmen der Ouvertüre erscheinen schon Ende Oktober 1852 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, der zweihändige Klavierauszug folgte im Januar 1853.

Als Grundlage der vorliegenden textkritischen Neu-Ausgabe diente Christian Rudolf Riedel der von Schumann revidierte Erstdruck von Partitur und Stimmen, wobei die Partitur als Hauptquelle ausreicht, die Stimmen nur im Einzelfall zum Vergleich herangezogen werden musste. Die verwendeten Quellen und die Prinzipien der Edition werden im Kritischen Bericht erläutert, jede Angleichung, Korrektur oder Ergänzung in den Einzelanmerkungen dokumentiert. Das handschriftliche Material ist zum einen das von Schumann Ende Oktober 1848 fertiggestellte, nach den Düsseldorfer Proben überarbeitete und heute in der Staatsbibliothek zu Berlin befindliche Partiturautograph, das er im Dezember 1851 an Liszt nach Weimar sandte und diesem widmete, sowie zum anderen das darauf basierende Aufführungsmaterial (Partitur- und Stimmenabschrift), das

Liszt für die szenische Premiere des Gesamtwerkes am 13. Juni 1852 im Weimarer Hoftheater anfertigen ließ. Unklar ist, in welcher Fassung die Leipziger Uraufführung der Ouvertüre erfolgte, da das dafür verwendete Aufführungsmaterial verloren gegangen ist.

Die von Christian Rudolf Riedel verantwortete Partitur-Ausgabe weist ein sorgfältig hergestelltes, feines und auch übersichtlich angeordnetes Druckbild auf, wobei die Seiten aus Platzgründen mit relativ kleiner Notentype bedruckt sind, was die Lesbarkeit ein wenig beeinträchtigt. Dennoch ist man für die nun erleichterte Zugänglichkeit zu dieser Ouvertüre dankbar, die sie hoffentlich einem breiteren Publikum erschließt, ist diese Partitur doch nicht nur für den ausübenden Musiker, sondern auch für den interessierten Laien zum Mitlesen beim Anhören des elf Minuten dauernden Werkes ein echter Gewinn!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The *Manfred* overture has become a permanent fixture in concert repertoires from its inception up to the present day. Schumann himself had intended it for concert halls right from the start and considered it to be „one of my strongest children“. Even though the overture is accessible to the listener as an independent composition and is often even mistaken for the full work, it is closely connected to the following dramatic poem with regards to content.

The first printing of score and voices revised by Schumann served as a basis for his new critical edition by Christian Rudolf Riedel. The sources used and the principles of the edition are explained in the Critical Notes, every adjustment, correction or addition is documented in the annotations. The edition features a carefully designed, delicate and also clearly arranged layout. One can be thankful for the ease of access to this overture provided by this score, which is of true benefit not only for practicing musicians, but also for interested laymen who want to read along while listening to the eleven minute long work.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Robert Schumann

Album für die Jugend op. 68

Faksimile nach dem Autograph aus dem Robert-Schumann-Haus Zwickau Hrsg. und mit einer Einführung von Michael Beiche

Laaber: Figaro-Verlag, 2017

ISBN 978-3-946798-05-7

Der erst 2016 gegründete bzw. aus dem Laaber-Verlag ausgegliederte Figaro-Verlag in Laaber widmet sich zum großen Teil der Herausgabe von

Faksimilia bedeutender Notenhandschriften (Meisterwerke der Musik im Faksimile). Nach eigenem Zeugnis sind bis jetzt bereits ca. 50 solche Editionen erschienen, von denen die vorliegende, 2017 publizierte Ausgabe die laufende Nummer 47 trägt. Geplant sind aber offenbar wesentlich mehr Bände. Hier handelt es sich um das Faksimile der Stichvorlage zu Robert Schumanns *Album für die Jugend* op. 68, deren Original im Robert-Schumann-Haus Zwickau liegt. Dabei haben wir es eigentlich mit einem Doppelautograph zu tun, da verschiedene Stücke in der Handschrift Clara Schumanns enthalten sind. Als dritter Schreiber hat sich der Schumann-Enkel Ferdinand (1875–1954) eingedrängt und die beiden fehlenden Stücke »Ländliches Lied« (s.u.) und »Ernteliedchen« ergänzt, was einen ziemlich hässlichen Kontrast zu der überaus feinen Notenschrift Schumanns und der immerhin professionellen Claras ergibt.

Gab es da nicht schon einmal ein Faksimile des Jugendalbums? Dem ist in der Tat so, doch liegt das bereits gut 60 Jahre zurück. Im Schumann-Jubiläumsjahr 1956, das zugleich das Gründungsjahr des Zwickauer Robert-Schumann-Hauses ist, hatte dessen erster Direktor Georg Eismann die Edition besorgt, die äußerlich besonders ansprechend, nämlich als Kopie des Original-Exemplars, orangerot eingebunden mit goldener Titelschrift, gestaltet war und, in einen Schubert eingelegt, den Eismann'schen Erläuterungstext als Beilageheft enthielt. Das Faksimile des Figaro-Verlags sieht nun völlig anders aus, was keinesfalls eine Kritik sein soll. Kritisch anzumerken ist aber schon im voraus, dass weder die Urheberschaft noch die Herkunft der sehr hübschen nostalgischen (vielleicht ein ganz klein wenig kitschigen) Titelabbildung irgendwo vermerkt ist. Auch fehlt dem Band – was somit wohl für die ganze Reihe gilt – der Rückentitel, was gewiss für Besitzer mehrerer Bände, die sie sich ins Regal stellen möchten, negativ ins Gewicht fällt. Das eigentliche Notenfaksimile, das 97 Seitern der Ausgabe umfasst, ist fast identisch mit der „alten“ Ausgabe – einen Qualitätsunterschied in der Farbwiedergabe und Schärfe der Aufnahmen glaubt man nicht zu bemerken. Das „fast“ bezieht sich auf zwei „Zusatzblätter“ von der Hand Robert Schumanns, die 1956 noch verschollen waren und die es dem Schreiber dieser Zeilen 1995 und 1997 für das Robert-Schumann-Haus zu erwerben gelang. Es handelt sich zum einen um die Handschrift des »Ländlichen Liedes«, die Clara Schumann offenbar später der Stichvorlage entnommen und dem Geschäftsführer bzw. Inhaber des Verlags Kistner, Carl Gurckhaus, der auch Autographensammler war, mit einer Widmung geschenkt hat. Das zweite Blatt enthält einen »Haschemann«, der nicht mit dem bekannten gleichnamigen Stück aus den Kinderszenen (op. 15 Nr. 3) identisch ist und im Druck des Albums ausgespart blieb. Dem Band vorangestellt ist eine kenntnisreiche Einführung (deutsch und englisch) von Michael Beiche, Mitarbeiter der Robert-Schumann-For-

schungsstelle Düsseldorf und Herausgeber des schon 2012 erschienenen Bandes der Schumann-Gesamtausgabe (Serie III, Werkgruppe 1, Band 5), der u.a. das *Album für die Jugend* enthält. Er ist somit als profunder Kenner der Materie ausgewiesen. Freilich ist Beiches Text von einer gewissen, wohl auf Vorgabe des Verlags zurückgehenden Knappheit und behandelt sehr präzise die Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte, während man über die musikalische Substanz der Stücke und auch Details der Handschrift (die der Betrachter freilich selbst studieren mag) nichts erfährt. Hier sei auf den Kommentarteil zum Gesamtausgabenband ebenso wie vor allem auf Bernhard R. Appels Monographie Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar (Zürich und Mainz 1999) verwiesen.

Ein paar marginale Berichtigungen seien erlaubt: auf S. 10 müsste es „Robert-Schumann-Museum“ heißen, da das heutige Schumannhaus vor 1956 noch nicht existierte; und der italienische Titel von Glucks Oper schreibt sich Orfeo (nicht Orpheo) ed Euridice. Mit etwas Skepsis betrachtet sei der Schlussabschnitt von Beiches Text: Eine Relation zwischen der im März 1848 begonnenen, aber erst im Mai 1849 auch in Dresden aufgeflamten deutschen Revolution und Schumanns „biedermeierlichem“ Tun in Gestalt der Komposition sowohl des *Klavier-* wie des *Lieder-Albums* (op. 79) *für die Jugend* gibt es nun mal nicht – das sind getrennte Dinge, die freilich durchaus neben-oder nacheinander existieren können.

Da es momentan außer diesem Faksimileband nur Schumanns *Dichterliebe* op. 48 im Figaro-Verlag gibt, sei er allen Interessenten und Liebhabern wärmstens empfohlen, sofern sie nicht der Preis von 148,-Euro abschreckt.

(Gerd Nauhaus)

The publishing company Figaro, which was spun off in 2016 from the publisher Laaber and specialises in facsimile editions of noteworthy music manuscripts, has now published a facsimile of the autographical engraver's copy for Robert Schumann's *Album für die Jugend* op. 68.

The manuscript from the archive of the Robert-Schumann-Haus Zwickau was partially written by Clara Schumann. A facsimile of it has been made once before in 1956, however two newly discovered sheets could be added to the new edition which back then were still considered lost to the ages. Besides the high-quality reproduction of the music manuscript (97 pages), the volume contains a knowledgeable introduction by Michael Beiche, who has also edited the corresponding volume of the Schumann Complete Works. His text represents the current state of research.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Johanna Steiner: Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit

Geschichte und Ästhetik der Musikbeilagen zur Neuen
Zeitschrift für Musik unter Robert Schumanns Redaktion 1838 bis 1841
(= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, hg. von Detlef
Altenburg (†), Bd. 17), 394 S. mit 14 Abbildungen, Hardcover
Sinzig: STUDIO · VERLAG, 2017
ISBN: 978-3-89564-162-6

Mit Johanna Steiners umfang- und inhaltsreicher Studie, die von Bernhard R. Appel angeregt und als Dissertation der Universität Bremen vorgelegt wurde (als Erstbetreuer fungierte Prof. Dr. Ulrich Tadday), wird sozusagen das wissenschaftlich-theoretische Gerüst nachgeliefert zu Aktivitäten des Schumann-Jubiläumsjahrs 2010: der Konzertaufführung wesentlicher Werke aus den Musikbeilagen zu Schumanns *NZfM*, einer 16-teiligen Hörfunksendereihe von Radio Bremen/Nordwestradio, der beim Klassiklabel cpo erschienenen Gesamtaufnahme der Musikstücke, deren Booklet ebenfalls von Johanna Steiner stammt (Besprechung siehe *Correspondenz* Nr. 33/2010, S. 111ff.) und – last not least – einem im selben Jahr durchgeführten, 2013 dokumentierten Symposium zum Thema.

Die Autorin untersucht zunächst (Kap. I) das Feld der Musikbeilagen zu Zeitschriften in der Schumannzeit und kommt zum Ergebnis, dass die in 16 Ausgaben in den Jahren 1838 bis 1841 vierteljährlich erschienenen Beilagen zu Schumanns *NZfM* das bei weitem sowohl quantitativ als qualitativ hervorragendste Beispiel dieser Art von Musikedition darstellen. Sodann wird Schumanns Weg vom Einfall bis zur Realisierung der Musikbeilagen einschließlich der Verlagssuche und der rechtlichen Aspekte beleuchtet (Kap. II: Zwischen Inspiration und Realisation). Unter dem Schumann'schen Motto: „Den Sinn für edlere und tiefere Musik überall noch mehr verbreiten helfen“ werden sodann die Ideen und Ziele des Herausgebers näher untersucht (Kap. III), wobei die „alte“ Musik am Anfang steht und der Blick vor allem auf Werke von Bach, ferner auch solche von Schubert, Weber und Beethoven gerichtet ist. Des weiteren wird Schumanns Bestreben zur Förderung junger Talente, werden seine Bildungsabsichten geschildert. In Kap. IV – naturgemäß das umfangreichste des Buches, das allein 170 Seiten umfasst – folgt die detaillierte Betrachtung der in den Beilagen vertretenen Komponisten und ihrer Werke fortschreitend von Heft zu Heft. (Ergänzend findet sich im Anhang eine genaue Inhaltsübersicht der Beilagen.) Von Interesse ist auch die Schilderung (Kap. V) von Schumanns gelegentlich vergeblicher Suche nach Musikstücken für die Beilagen, seien es nun nicht erwiderte Anfragen oder aus bestimmten

Gründen nicht aufgenommene Stücke. Die beiden kürzeren Schlusskapitel (Kap. VI und VII) beschreiben Schumanns Erscheinung „im Kreise von Freunden und Künstlerkollegen“ bzw. bieten einen Ausblick, in dem noch einmal auf die Bedeutung der Beilagen und ihre zeitgenössische Rezeption eingegangen wird. Der Anhang enthält neben der erwähnten Inhaltsübersicht der Beilagenhefte Abkürzungs-, Quellen- und Literaturverzeichnisse (inklusive Internet-Quellen!) sowie natürlich ein Namensregister.

Der interessante Abbildungsteil am Ende des Bandes umfasst redaktionelle Bekanntmachungen und verschiedene Titelblätter in Faksimile (darunter das wunderhübsche eines Albums von Pauline Viardot-Garcia) sowie einige faksimilierte Autographen von Moscheles, Josephine Lang, J. J. H. Verhulst, Norbert Burgmüller und Clara Schumann, bei denen es sich um bis dahin ungedruckte Stücke handelt, die in den Beilagen zur Erstveröffentlichung kamen. Die Qualität der Abbildungen entspricht der insgesamt wie immer sorgfältigen Ausstattung des Bandes durch die Verlegerin Dr. Gisela Schewe. Allein die vorstehende summarische Übersicht dürfte genügen, um den besonderen Stellenwert von Johanna Steiners Arbeit im Rahmen der Schumann-Forschung wie der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zu belegen. Jeder, der sich für die bewundernswerte Lebensleistung Robert Schumanns – über die Kompositionen und literarischen Arbeiten hinaus – interessiert, dürfte an diesem Band nicht vorbeigehen, zumal wenn man den im Vergleich zu sonstigen wissenschaftlichen Publikationen geradezu moderaten Preis von 58,- bedenkt.

(Gerd Nauhaus)

Between 1838 and 1841, the *Neue Zeitschrift für Musik* edited by Robert Schumann from 1834 until 1844 was accompanied by a quarterly music supplement entitled *Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit* (Collection of Pieces of Music of Old and New). It is also the title of a new comprehensive volume published by Johanna Steiner at the University of Bremen as her dissertation in musicology, subtitled *Geschichte und Ästhetik der Musikbeilagen zur Neuen Zeitschrift für Musik* unter Robert Schumanns Redaktion [...] (History and Aesthetic of the Music Supplements to the *Neue Zeitschrift für Musik* under Robert Schumann's Editorship). In it, the supplements are subjected to a fundamental examination and evaluation, which can be regarded as subsequent theoretical underpinning of the old 16 part broadcast by Radio Bremen/Nordwestradio as well as the complete recording of compositions edited by Schumann, published under the classics label cpo. As such, it can only be recommended to any reader with an interest in the history of music.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



**Michael Heinemann:
Robert Schumann
Dichterliebe. Analytische
Miniaturen**

Mit dem Faksimile von
Roberts Schumanns
Handexemplar der
Dichterliebe aus dem
Robert-Schumann-Haus
Zwickau
144 S., gebunden
Köln: Verlag Dohr, 2017
ISBN 978-3-86846-146-6

Wie zur Rechtfertigung
des ganzen Unternehmens
hat der Autor zwischen das
Inhaltsverzeichnis und die
erste Miniatur ein seltsam
verstümmeltes, d.h. ein
mit jeweils drei Pünktchen
ein- und ausgeführtes Zitat

des französischen Schubert- und Schumann-Liedenthusiasten Roland Barthes vorangestellt: jedes Stück (nehmen wir mal an, Barthes meinte die vorliegende Liedersammlung) sei sich selbst genug, und dennoch sei es (jedes Stück) immer nur der Zwischenraum der Nachbarstücke. Jedes Lied aus dem Liederzyklus *Dichterliebe* von Schumann nach Gedichten von Heine aus dessen Sammlung *Buch der Lieder* sich selbst genug sein lassen, ist demnach der eine ernstzunehmende Impetus der vorliegenden Sammlung von analytischen Miniaturen über jedes einzelne Lied, als wäre es ein isoliertes autonomes Kunstwerklein. Aber auch der Anspruch des zweiten Halbsatzes, der eine dialektische Spannung erzeugt: jedes Lied, dennoch und nur als gedanklichen, poetisch-musikalischen Raum zwischen den Nachbarstücken zu betrachten, wird hier weiterverfolgt, was heißt, dass offene und verborgene Bezüge zwischen den Liedern zur Sprache kommen. Reflexionen darüber, ob und wodurch Schumanns Liedersammlung *Dichterliebe* einen eigenen zyklischen Charakter gewinnt, welche Stücke Schumann aus Heines *Buch der Lieder* warum ausgewählt und in welche, nicht zufällige Zusammenstellung und Reihenfolge gebracht hat, findet man hier in Form von drei eingeschalteten Exkursen und einem Anhang.

Denn die basalen Umstände der Entstehung dieses Zyklus sind für jedes einzelne Lied äußerst bedeutsam. Erst zwölf Jahre nachdem Schumann zum ersten Mal in Heines *Buch der Lieder* gelesen hatte, 1840, als Dreißigjähriger, vertonte er zum ersten Mal ein Gedicht daraus (die Nr. X der *Romanzen*, *Belsazar*, op. 57), dann aber komponierte er gleich zwei aus Heines Gedichtzyklen ausgewählte und erneut zyklisch gebildete Liedfolgen: den *Liederkreis* op. 24 (neun Gedichte aus der 1. Abteilung – „Lieder“ – der *Jungen Leiden*) sowie den Zyklus *Dichterliebe* op. 48 (zwanzig Gedichte von 65 des *Lyrischen Intermezzo*, von denen er vier wieder aussonderte und später getrennt veröffentlichte). Aus der tiefen Depression zu Ende des Jahres 1839 (verursacht durch die ihm von Friedrich Wieck in den Weg gelegten Hindernisse, dessen geliebte Tochter Clara zu heiraten) trat er in eine höchst produktive Phase ein und wandte sich erstmals (noch bevor die Erlaubnis zur Ehe gerichtlich gegen Vater Wieck erzwungen war) dem Liedschaffen zu. Die *Dichterliebe* komponierte er in nur neun Tagen. Das *Lyrische Intermezzo* aus dem *Buch der Lieder* ist jener von Heine zusammengestellte Zyklus und Schumanns Fundus, der biographisch mit seiner unglücklichen, nicht zur Heirat führenden Liebe zu seiner Cousine Amalie zusammenhängen soll. Als Schumann zwanzig Gedichte daraus vertonte, war die Ehe mit Clara noch nicht erkämpft und das Schicksal seiner Liebe zu ihr noch ungewiss.

Schumann als kompositorisches Subjekt suchte sich also aus dem *Lyrischen Intermezzo* aus Heine *Buch der Lieder* besonders jene Stücke heraus, die mit einer musikalischen Darstellung und Bewältigung seiner Erfahrungen korrespondierten und ließ alles, was er an Heine nicht verstand, nicht mochte und nicht brauchen konnte, beiseite. Heinemann gibt in seinem ersten Exkurs eine Negativliste der Motive und Haltungen Heines, die Schumann nicht ansprachen, denn Schumann hatte zu diesem Zeitpunkt schon eine ziemlich dezidierte Auffassung davon gewonnen, was ihm die Heinesche Lyrik bedeutete und worin er mit ihr differierte. 1835 gab er erstmals öffentlich einen kritischen Hinweis auf Heine. In seiner Rezension von Berlioz' *Symphonie phantastique* meinte er, dass derjenige, der gegen Berlioz' Art, ein „Dies irae“ als Burleske zu behandeln, ankämpfen wolle, nur das wiederholen müsse, was seit langem gegen Heine und andere geschrieben und geredet worden sei: „Die Poesie hat sich auf einige Augenblicke in der Ewigkeit die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht daß die freundliche Hand eines Genius sie einmal abbinden wird.“ Ironie als Tarnkappe der Schmerzen wird zwar auch mitunter bei Heinemann weiter thematisiert, aber wichtiger ist ihm die generelle, von ihm offengelegte und mehrfach exemplifizierte Einstellung Schumanns, der die von ihm ausgewählten

Gedichte Heines als Projektionsflächen eigener musikalischer Phantasien über das fiktive Schicksal eines vergeblich liebendes Dichters nahm, in denen er seine eigenen Erfahrungen der Ungewissheit und sein eigenes, nicht-ironisches Verfahren der möglichst ungetarnten Schmerzensbereitschaft, der Enttäuschung und der Hoffnung hörbar machen konnte.

Das analytische Verfahren von Heinemann ist so eindeutig wie bestechend und konsequent. Es bleibt zunächst wirklich im gedanklichen Kreis und Aktionsradius jedes einzelnen Liedes hermetisch abgeschlossen. Ohne sich lange bei Fragen der literarischen Poetik der Heineschen Gedichte aufzuhalten (Strophen-, Vers- und Reimformen werden selten behandelt) nimmt er aus dem einzeln vorab abgedruckten Gedicht jeweils ein Wort als für Schumanns Kompositionsweise zentral an, und gruppiert um dessen hervorstechende Bedeutung die musikalische Poetik Schumanns. Hierfür bilden Fragen der Tonart, der signifikanten Melodieführung, des Rhythmus', des Verhältnisses von Sing- und Klavierstimme stets wiederkehrende konstitutive Elemente. Er entwickelt auf diese Weise in sich stimmige, sowohl den Ansprüchen einer technischen Analyse wie denen eines meditativen, vom Höreindruck ausgehenden Zugangs gerecht werdende Skizzen, die in der Regel ca. drei Seiten lang sind. Sie sind nicht erschöpfend und lassen weitere Fragen offen, sind aber erstaunlich facettenreich und haben etwas mit Versenkung zu tun, damit, sich mit dem zu bedenkenden und zu besprechenden Gegenstand innigst vertraut zu machen und seine innere Dynamik zu erfassen. Die Spezifika, die sich von anderen benachbarten Liedern dieses Zyklus unterscheidende Nuancen oder Varianten im Erfahrungsgehalt wie in der damit korrespondierenden musikalischen Form kommen so – und nur so – zur Geltung. Manche Zuschreibung und Gleichung mag dem Leser nicht unmittelbar einleuchten, auch lässt der Autor Platz für Widerspruch und eigene Interpretationen. So hatte der Rezensent selbst einmal behauptet, im Lied Nr. 10 erklinge nirgends das Lied, das einst die Liebste sang. Alles, was nach „unmittelbarem Ausdruck“, zu dem Musik rein illustrativ fähig wäre, aussieht, darf angezweifelt werden.

Zu wünschen sind dem Buch daher zunächst einmal Leser, die sich auf einen Vergleich mit ihren eigenen Erfahrungen mit den Schumannschen Liedern einlassen oder sich durch die Besprechungen Heinemanns dazu animieren lassen, den zu den Liedern gehörenden Heine-Texten, den in Partitur beigegebenen Noten jedes einzelnen Liedes und möglichen Höreindrücken näher zu kommen. Ja, die Lektüre der analytischen Detailbetrachtungen Heinemanns zwingt den Leser geradezu, sich mit jedem einzelнем Lied selbständig und intensiver zu beschäftigen, als ihm vielleicht bisher als nötig oder möglich erschien. Vieles hat hier den

Charakter von Dechiffrierung und Enträtselung, ohne dass der Reiz des Geheimnisvollen den Klangfiguren dieser Lieder damit geraubt würde. Heinemanns Beobachtungen an und Gedankengänge zu Schumanns *Dichterliebe* sind vor allem eins: nachvollziehbar – und das hat heutzutage, wo alles nicht abwegig und antifaktisch genug sein kann, schon viel für sich. Und sie regen zugleich zu einer ebenso persönlich geprägten Lektüre an, ja, fordern sie geradezu heraus.

(Peter Sühling)

In sixteen miniatures, dedicated to the individual songs of Schumann's cycle *A Poet's Love*, in three excursuses and one appendix, the author gives detailed examples of a musical poetics that unites technical analysis with meditation. Cross-references between songs are expounded in the excursuses and the author also gives an account of his method. The lyrical source, the musical text of the songs and reference to the effects of listening experiences are all combined into one unit. The author extracts a central word from the text source and arranges around this the musical fantasies of the composer. Based on the musical form, he deciphers Schumann's life experiences in the way they are woven into the composition and its musical text as those of a musician suffering from love (at that time, he was still engaged in the battle to have his love for Clara Wieck legalised). Heinemann ventures on attributions and equations of musical processes to the composer's emotional states that are consistent but can also be questioned. This book forces the reader to deal with each individual song intensively and on his own.

/Summary by P. S., translated by Th. H.)

Willkommen beim Schumann-Forum, dem „board of artists“ des Schumann-Netzwerks

Mit dem *Schumann-Forum* – gegründet 2011 (vgl. Bericht in *Schumann-Journal* 1/2012) – gewann die Arbeit des Schumann-Netzwerks persönliche Authentizität und weitere Nachhaltigkeit: Aktiv bringen hochrangige, Robert Schumann und seinem Werk besonders zugeneigte Künstler aller Sparten – weithin bekannte ebenso wie Nachwuchskünstler – durch die Zugehörigkeit zum Schumann-Forum, dem „board of artists“ des Schumann-Netzwerks, ihre Wertschätzung gegenüber dem Schaffen Robert Schumanns zum Ausdruck. Als Schumann-Botschafter treten sie weltweit mit entsprechenden Auftritten, Einspielungen, Interpretationen, Publikationen, Werken etc. an die Öffentlichkeit.

Aktuelle Informationen und Neuigkeiten zu unseren Schumann-Forum-Mitgliedern:

http://www.forum.schumann-portal.de/Board_of_Artists.html
<http://www.forum.schumann-portal.de/Neuigkeiten.html>

Welcome to the Schumann Forum, the “board of artists” of the Schumann Network

With the *Schumann Forum* – founded 2011 (cf. the report in *Schumann Journal* 1/2012) – the work of the Schumann Network gains personal authenticity and further sustainability: Through their membership in the Schumann-Forum, the “board of artists” of the Schumann Network, high-ranking artists of all trades – established and young artists – , enthusiastic for Robert Schumann, will actively express their appreciation for the work of Robert Schumann. They are going to come to public attention through Schumann-related performances, recordings, interpretations, publications etc. They are meant to act as ambassadors for Schumann and his work throughout the world.

You will find more information and the latest news about our Schumann Forum member:

http://www.forum.schumann-portal.de/Board_of_Artists-en.html
<http://www.forum.schumann-portal.de/News.html>

MITGLIEDER IM SCHUMANN-FORUM BOARD OF ARTISTS

Pate und 1. Mitglied /First Member and Mentor

Christian Gerhaher (* 24.7.1969)

Gründungsmitglieder / Founding members

Dietrich Fischer-Dieskau (28.5.1924 - 18.5.2012)

Nikolaus Harnoncourt (6.12.1929 - 5.3.2016)

Heinz Holliger (* 21.5.1939)

Stephen Isserlis (* 19.12.1958)

Mizuka Kano (* 1978)

Tobias Koch (* 11.9.1968)

Aribert Reimann (* 4.3.1936)

Helmut Rilling (* 29.5.1933)

Sabine Ritterbusch (* 25.8.1966)

Wolfgang Sawallisch (26.8.1923 - 22.2.2013)

Lars Vogt (* 8.9.1970)

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

Marina Baranova (* 1981)

Idil Biret (* 1941)

Jonathan Biss (* 18.9.1980)

Freiburger Barockorchester

Jozef De Beenhouwer (* 26.3.1948)

Sol Gabetta (* 18.4.1981)

Boris Giltburg (* 1984)

Florian Glemser (* 1990) – seit/since 2017

Bernard Haitink (* 4.3.1929)

Luisa Imorde (* 1989)

Markus Kreul (* 1972) – seit/since 2017

Ottavia Maria Maceratini (*1986)

Nils Mönkemeyer (* 1987) – seit/since 2017

Mauro Peter (* 1987)

Julian Prégardien (* 12.7.1984)

Guido Schiefen (*1968) – seit/since 2017

András Schiff (* 21.12.1953)

Ragna Schirmer (* 1972)

Andreas Staier (* 13.9.1955)

Claar ter Horst (* 11.2.1969)

Jan Vogler (* 18.2.1964)

Carolin Widmann (* 1976)

Jörg Widmann (* 19.6.1973)



SCHUMANN-NETZWERK – MITGLIEDER UND PARTNER **SCHUMANN NETWORK – MEMBERS AND PARTNERS**

Mitglieder / Members

Aktuell sind mehr als ein Dutzend Städte bzw. Orte mit rund dreißig Institutionen, Vereinen und Gesellschaften etc. im Schumann-Netzwerk vertreten. Im Schumannportal werden die einzelnen Einrichtungen, den Lebensweg Schumanns nachzeichnend, ausführlich vorgestellt, beginnend mit der Geburtsstadt und den Wohnorten. Danach folgen in alphabetischer Reihung die Städte, die mit Robert und Clara Schumann aufgrund bestimmter Ereignisse und Aufenthalte, bedeutender Sammlungen oder besonderer Schumannpflege eng verbunden sind. Mitglieder sind offizielle und private Institutionen und Sammlungen, gemeinnützige Vereine, Festivals, Forschungseinrichtungen, Bibliotheken, Archive, Museen und Gedenkstätten in den Städten und Orten: Zwickau, Leipzig, Heidelberg, Wien, Dresden, Maxen, Kreischau, Düsseldorf, Bonn, Baden-Baden, Berlin, Frankfurt und Jena.

<https://www.schumannportal.de/schumannstaedte.html>

Vgl. auch: <http://schumannportal.de/mitwirkende.html>

Nowadays more than a dozen places with approximately thirty institutions, associations and societies are represented in the Schumann network. At the Schumannportal – www.schumannportal.de – the individual institutions are presented first in chronological order, starting from the place of birth and the subsequent places of residence. After that – in alphabetical order – the places, which are related to Schumann due to certain events and stays, meaningful collections or special maintenance of Schumann's work. Members are official and private institutions and collections, Associations, Festivals, Research centres, Libraries, Archives, Museums or Memorial-places in Zwickau, Leipzig, Heidelberg, Wien, Dresden, Maxen, Kreischau, Düsseldorf, Bonn, Baden-Baden, Berlin, Frankfurt and Jena.

<https://www.schumannportal.de/Schumann-Cities.html>

See also: <http://www.schumannportal.de/mitwirkende-1401.html>

Partner / Partners

Als Partner des Schumann-Netzwerks wurden bisher gewonnen/
Following partners were enlisted for the Schumann Network*

Crescendo – Das Magazin für klassische Musik & Lebensart

E-Mail: crescendo@portmedia.de, www.crescendo.de

das Orchester

E-Mail: musikforum@musikrat.de, <http://www.dasorchester.de>

Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ)

E-Mail: info@miz.org, www.miz.org

DIE TONKUNST

E-Mail: redaktion@die-tonkunst.de, <http://www.die-tonkunst.de>

EuroArts Music International GmbH

E-Mail: info@euroarts.com, www.euroarts.com

FONO FORUM

E-Mail: service@nitschke-verlag.de, <http://www.fonoforum.de>

FORUM MUSIKBIBLIOTHEK

E-Mail: fm_redaktion@aibm.info oder fm@aibm.info, www.aibm.info

G. Henle Verlag

E-Mail: info@henle.de, <http://www.henle.com>

Goethe-Institut e. V.

E-Mail: info@goethe.de, www.goethe.de

Info-Netz-Musik

E-Mail: info-netz-musik@email.de, <http://info-netz-musik.bplaced.net/>

Kreusch-sheet-music.net

<http://www.kreusch-sheet-music.net>

MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart

<http://www.mgg-online.com>

Musikwerkstatt Engelbert Humperdinck Siegburg

<https://www.siegburg.de/Stadt/kultur/musikschule/musikwerkstatt/index.html>

PianoNews

<http://www.pianonews.de>

Staccato Verlag

<http://www.staccato-verlag.de>

Stroemfeld Verlag Buchversand GmbH

<http://www.stroemfeld.com/>

Verlag Dohr

E-Mail: info@dohr.de, <http://www.dohr.de>

* Vgl./cf. www.schumannportal.de/partner.html/www.schumannportal.de/partners.html

