

Schumann-Journal

Begründet 2012 von Dr. Ingrid Bodsch

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

HERAUSGEGEBEN IM AUFTRAG DER PROJEKTLÉITUNG
DES SCHUMANN-NETZWERKS VON
IRMGARD KNECHTGES-OBRECHT

Nr. 3 / FRÜHJAHR 2014

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 im Auftrag
der Projektleitung des Schumann-Netzwerks (Ingrid Bodsch)
von 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

Satz und Lektorat
Dr. Ingrid Bodsch und Dr. Sigrud Lange

Bildredaktion, Bearbeitung und druckfertiges Layout
Dr. Ingrid Bodsch

Umschlaggestaltung: phVision, Christa Polch
Druck: medienHaus Plump GmbH, Rheinbreitbach

© Verlag StadtMuseum Bonn 2014
Alle Rechte, auch das des auszugsweisen Nachdruckes, der auszugsweisen oder vollständigen Wiedergabe, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen und der Übersetzung, vorbehalten.

Printed in Germany by medienHaus Plump GmbH, Rheinbreitbach

ISBN 978-3-931878-43-6

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	4
Irmgard Knechtges-Obrecht: Zum Gedenken an Wolfgang Sawallisch	7
In Memory of Wolfgang Sawallisch	9
Heinz Holliger im Gespräch über Robert Schumann	12
Interview with Heinz Holliger about Robert Schumann	41
Marina Baranova im Gespräch über Robert Schumann	70
Interview with Marina Baranova about Robert Schumann	87
Gerd Nauhaus: Wilhelm Hensels »Peri« – eine Spurensuche	105
Wilhelm Hensel's "Peri" – a search for clues	120
Gerd Nauhaus: Österreichischer Verdienstorden für Ingrid Bodsch	133
Austrian Order of merit for Ingrid Bodsch	134
Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe	135
New Edition of the Complete Works	135
Schumann Briefedition / Edition of Schumann letters	138
Rückblick und Ausblick / Review and Preview Von / by Ingrid Bodsch	139
Neue Schumanniana / New Schumanniana Ausgewählt von / selected by Irmgard Knechtges-Obrecht	149
Robert Schumann: Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy Besprechung von Michael Struck	200
Summary of the review	207
Willkommen im / Welcome to the Schumann-Forum	209
Mitglieder im Schumann-Forum / Board of Artists	210
Schumann-Netzwerk – Mitglieder und Partner	221
Schumann Network – Members and partners	221

EDITORIAL

Mit Freude stellen wir Ihnen den mittlerweile schon 3. Jahrgang des Schumann-Journals vor, das 2011 dank des damaligen Staatsministers für Kultur gleichzeitig mit dem Schumann-Forum ins Leben gerufene neue Produkt des Schumann-Netzwerks, auf dessen Portal – www.schumannportal.de – immer eine aktualisierte Online-Fassung des Journals nach Erscheinen der Druckausgabe verfügbar ist. Das Schumann-Journal ist international ausgerichtet, unter Berücksichtigung von Schumann-Aktivitäten weltweit. Unsere Zielgruppe ist vorrangig kein musikwissenschaftliches Fachpublikum, sondern Künstler, Schumann-Liebhaber und interessierte Laien, die gut informiert und damit angeregt werden sollen.

Im dritten Heft finden Sie neben einem Nachruf auf Wolfgang Sawalisch, Gründungsmitglied unseres Schumann-Forums zwei, vollständig auch ins englische übertragene Gespräche mit Künstlern, die dem Schumann-Forum, dem board of artists des Schumann-Netzwerks angehören: eines mit Heinz Holliger, den Dr. Manfred Osten, der Ehrenvorsitzende des Vereins Schumannhaus Bonn e.V. in Köln interviewte. Das von Dr. Robert Aschemeier mit Marina Baranova geführte einstündige Gespräch fand als öffentliche Schumann-Forum-Veranstaltung vor Publikum statt. Auf Spurensuche hat sich der Schumannforscher und heutige Ehrenvorsitzende der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau, Dr. Gerd Nauhaus, gegeben und erstaunliches zu Wilhelm Hensels „Peri“ zu Tage gefördert. In üppiger Auswahl stellen wir Ihnen Neuerscheinungen des Jahres 2013 an CD-Einspielungen, Notenausgaben und Büchern vor, jeweils mit einer Zusammenfassung in Englisch. In einem Rück- und Ausblick möchten wir Ihre Aufmerksamkeit auf einige besondere Ereignisse im Zusammenhang mit Robert Schumann im vergangenen wie im aktuellen Jahr richten.

Eigene Seiten sind den Künstlern gewidmet, die dem 2011 neugegründeten Schumann-Forum angehören. Nicht zuletzt sind natürlich auch die Mitglieder und Partner des Schumann-Netzwerks mit ihren Kontaktdaten aufgeführt.

Ihnen viel Freude bei der Lektüre des Schumann-Journals, Ihre

Ingrid Bodsch & Inngard Kuechtges-Obrecht

EDITORIAL

We are very pleased to present you with the third volume of the Schumann Journal by now, the new product of the Schumann Network, launched together with the Schumann Forum in 2011 thanks to the State Ministry of Culture, and you can always find an updated online version of the journal following publication of the printed version on its portal, www.schumannportal.de. The Schumann Journal has an international orientation, taking into account Schumann-related activities worldwide. Our target audience is primarily not a specialised audience but artists, Schumann lovers and interested non-professionals who are meant to be well informed and thus stimulated.

In the third issue, along with an obituary for Wolfgang Sawallisch, a founder member of our Schumann Forum, you will also find two interviews, fully translated into English, with artists who are members of the Schumann Forum on the Board of Artists of the Schumann Network: one of them is with Heinz Holliger, interviewed in Cologne by Dr Manfred Osten, honorary chairman of the Schumann House Society in Bonn. The one-hour interview with Marina Baranova, conducted by Dr Robert Aschemeier, took place as a public Schumann Forum event in front of an audience. Dr Gerd Nauhaus, Schumann researcher and current honorary chairman of the Robert Schubert Society in Zwickau, went on a search for traces and unearthed some most amazing details on Wilhelm Hensel's "Peri". We further present you with an ample choice of new publications of 2013 with CD recordings, sheet music editions and books, each with a summary in English. Retrospectively and looking ahead, we would also like to draw your attention to some special events in connection with Robert Schumann last year and in the current year.

Some pages are dedicated to the artists who are members of the Schumann Forum, newly founded in 2011. Last but not least, the members and partners of the Schumann Network with their respective contact details are, of course, listed as well.

We hope you enjoy reading the Schumann-Journal, Yours

Ingrid Bodsch & Inngard Knechtges-Obrecht



Wolfgang Sawallisch (1923-2013), Fotoabzug nach einer Original-Fotografie von W. Hegge, mit eigenhändiger Unterschrift, datiert 1960 (StadtMuseum Bonn)

ZUM GEDENKEN AN WOLFGANG SAWALLISCH

Mitglied im Internationalen Schumann-Forum

Irmgard Knechtges-Obrecht

„Welche Rolle soll die Kunst in einer materialistisch ausgerichteten Welt spielen? Welchen Mut zur Freiheit reklamiert sie für sich angesichts größer werdender Restriktionen und Zwänge?“

Wolfgang Sawallisch 1998

Das *Schumann-Forum* musste im vergangenen Jahr Abschied nehmen von seinem Mitglied Wolfgang Sawallisch, der kurz vor seinem 90. Geburtstag am 22. Februar 2013 in seinem Haus im oberbayerischen Grassau nahe dem Chiemsee verstorben ist. Dort lebte der große Dirigent während seiner letzten Jahre eher zurückgezogen. Es war still um ihn geworden, nachdem er gut zwei Jahrzehnte vor seinem Tod seine letzte Oper dirigiert hatte. Aber noch heute spricht man über seine legendären Interpretationen insbesondere der Werke Wagners oder Strauss’.

Mit großer Dankbarkeit erinnern wir uns an diesen bedeutenden Künstler, der als einer der letzten wahren „Capellmeister“ im positivsten Sinne und guten, alten Verständnis dieser Bezeichnung gelten kann. Seine Auffassung davon, wie ein Dirigent seine Aufgabe zu erfüllen, was er zu leisten und zu vollbringen hat, lebte von einer ganz besonderen Prägung, die man bei keinem anderen zeitgenössischen Dirigenten in dieser Form finden dürfte.

Geboren am 26. August 1923 in München, bereitete Wolfgang Sawallisch sich nach dem Abitur auf eine Laufbahn als Pianist und Dirigent vor. Unterbrochen wurde er dabei durch den Zweiten Weltkrieg und konnte seine Studien erst nach der Rückkehr aus italienischer Kriegsgefangenschaft fortsetzen. Er studierte bei Joseph Haas und legte 1946 nach nur einem Semester das Staatsexamen an der Staatlichen Musikhochschule München ab. Weiteren Dirigierunterricht nahm er

bei Hans Rosbaud und Igor Markevitch. Danach folgte ein rasanter Aufstieg in den Olymp der Kapellmeister, der ihn in erstaunlich jungem Alter über Stationen in Augsburg, Aachen, Wiesbaden, Köln, Wien, Hamburg und Genf 1971 in seine Heimatstadt zurückführte: Als Nachfolger des plötzlich verstorbenen Joseph Keilberth wurde Sawallisch zum Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper München ernannt. Ab 1982 übernahm er auch die künstlerische Gesamtleitung der traditionsreichen Münchner Oper in der Nachfolge August Everdings.

Sawallisch prägte die Münchner Oper nach seinen Vorstellungen. Auch sein persönlicher Schwerpunkt lag auf deren „Hausgöttern“ Mozart, Wagner und Strauss. Eine gewisse konservative Haltung wurde ihm gelegentlich kritisierend nachgesagt, aber gerade bei den Opern Richard Wagners erwies er sich als überaus moderner Dirigent. Das breite Spektrum zwischen dem Bewusstsein für Tradition und der Verpflichtung dieser gegenüber auf der einen, und einem absoluten Willen zu technischer Perfektion auf der anderen Seite sowie eine harmonische Ausgewogenheit zwischen purem Künstlertum und erforderlichem Managerdenken machten Sawallischs Kunst so unverwechselbar.

Umjubelte Tourneen mit den Wiener Philharmonikern, dem Orchestre de la Suisse Romande sowie dem NHK Tokyo, dessen Ehrendirigent Sawallisch war und das er seit 1964 regelmäßig dirigierte, begründeten frühzeitig seinen internationalen Ruhm. In Köln hatte er ab 1961 eine Professur für Dirigieren inne. 1993 wurde er in der Nachfolge Riccardo Mutis als Musikdirektor an das Philadelphia Orchestra in den USA berufen und führte das Orchester auf international anerkanntes Spitzenniveau. Der Dirigent erfüllte sich damit den Wunsch, neben den langen Jahren des Operdirigats nun auch noch alle großen sinfonischen Werke aufzuführen. 2003 trat er aus Altersgründen als musikalischer Leiter des Philadelphia Orchestra zurück.

Auch als Pianist und Kammermusiker machte Wolfgang Sawallisch sich einen Namen. Der jeglichen Starkult verabscheuende, engagierte und verantwortungsbewusste Dirigent vermittelte Sängern, jungen Dirigenten, Regisseuren, dem Publikum und der Kritik seine Erfahrungen in einigen Publikationen, u.a. *Stationen eines Dirigenten* (1983), *Im Interesse der Deutlichkeit. Mein Leben mit der Musik* (1988), *Kontrapunkt. Herausforderung Musik* (1993).

Nach seinem Rückzug aus der internationalen Öffentlichkeit gründete er eine Stiftung, die nach eigenen Angaben das Ziel hat, „möglichst viele Kinder an den Umgang mit der Musik, an das gemeinsame Musizieren, Musikhören und -erleben heranzuführen.“

Sawallisch erhielt zahlreiche Preise, darunter den Bayerischen Verdienstorden, das Bundesverdienstkreuz und den Bayerischen Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst. 1988 erhielt er von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf e.V. deren Ehrenmitgliedschaft, 1994 den Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau.

Epochale Aufführungen von Robert Schumanns *Faust-Szenen*, der Oper *Genoveva*, aller vier Sinfonien, der *Missa Sacra* und des Requiems sowie der Oratorien *Das Paradies und die Peri* und *Der Rose Pilgerfahrt* weltweit und in zahlreichen legendären Einspielungen machten seinerzeit zum Teil fast vergessene Werke des Komponisten der Musikwelt zugänglich und trugen zu deren Verbreitung bei. Auch als Liedbegleiter namhafter Sängerinnen und Sänger sowie als Kammermusiker setzte Sawallisch einen Schwerpunkt auf Schumanns Œuvre.

Mit uns trauert die gesamte Musikwelt um Wolfgang Sawallisch, diesen herausragenden Künstler, der sich stets als wahrer Diener der Musik sah.

IN MEMORY OF WOLFGANG SAWALLISCH **Member of the Schumann Forum**

With great sadness the *Schumann Forum* mourns the death of its member Wolfgang Sawallisch, who passed away on the 22nd of February 2013 in his house in Grassau, Bavaria, near the Chiemsee, shortly before his 90th birthday. The great conductor had spent his last years there rather reclusively. Having conducted his last opera roughly two decades before his death, he moved on to lead a quiet life. However, his legendary interpretations, especially of works by Wagner and Strauss, remain famous until this day.

We remember this outstanding artist as one of the last true “Capellmeister“ in the most positive sense of the word. His notion of

how a conductor should fulfil his task, how he should perform and what he ought to achieve was based in a unique mindset, which could not be found in any other contemporary conductor.

Born on the 26th of August 1923 in Munich, Wolfgang Sawallisch aimed for a career as a pianist and conductor after his graduation from school. These plans he had to suspend due to the Second World War, and he was only able to continue his studies after returning from Italian captivity. He studied under Joseph Haas and passed his state examination at the State School of Music in Munich in 1946 after only one semester. He received further lessons in conducting from Hans Rosbaud and Igor Markevitch. This was followed by a rapid ascension into the highest echelons of musical directors at an astonishingly young age. The next stations of his career included Augsburg, Aachen, Wiesbaden, Cologne, Vienna, Hamburg and Geneva, after which he returned to his hometown in 1971, when Sawallisch was appointed as successor to the recently deceased musical director of the Bayerische Staatsoper in Munich, Joseph Keilberth. He also became responsible for the overall artistic direction of the venerable opera, succeeding August Everding.

Sawallisch shaped the opera of Munich after his ideas. His main personal focus was put on it's "household deities" Mozart, Wagner and Strauss. He every so often criticised for a certain, alleged conservative attitude, but Sawallisch proved to be an exceedingly modern conductor, in particular with regards to operas by Richard Wagner. The broad spectrum between his awareness for tradition and the obligations imposed by it on the one hand, and his absolute pursuit of technical perfection on the other as well as a harmonic balance between pure artistry and the necessary amount of business-mindedness were what made Sawallisch's work so distinctive.

His international fame was nurtured early by highly acclaimed tours with the Vienna Philharmonic, the Orchestre de la Suisse Romande as well as the NHK Tokyo, which was directed by Sawallisch as its honorary conductor regularly since 1964. He held a professorship for conducting in Cologne starting in 1961. In 1993 he was appointed successor to Riccardo Muti as musical director at the Philadelphia Orchestra in the United States, which he subsequently led to international renown on the highest level. After the long years of

conducting operas, Sawallisch was thereby able to fulfil his wish to perform the great symphonic works as well. He resigned as musical director of the Philadelphia Orchestra in 2003, citing reasons of age. Wolfgang Sawallisch also made a name for himself as a pianist and chamber musician. He detested any form of cult of personality, was committed and responsible. In several publications, he conveyed his experiences to singers, young conductors, directors, the audience and the critics, such as *Stationen eines Dirigenten* (1983), *Im Interesse der Deutlichkeit. Mein Leben mit der Musik* (1988), *Kontrapunkt. Herausforderung Musik* (1993). After his retreat from the international public, he created a foundation whose aim it is – according to him – “to introduce as many children as possible to exposure to music, to playing, listening to and experiencing music together.”

Sawallisch received several distinctions, among which are the Bavarian Order of Merit, the Order of Merit of the Federal Republic of Germany and the Bavarian Maximilian Order for Science and Art. In 1988 he became an honorary member of the Robert-Schumann-Society Düsseldorf e.V., in 1994 he received the Robert-Schumann-Award of the City of Zwickau.

His epochal, worldwide performances and numerous, legendary recordings of Robert Schumann’s *Faust-Szenen*, the opera *Genoveva*, all four symphonies, the *Missa Sacra* and the *Requiem* as well as the oratorios *Das Paradies und die Peri* and *Der Rose Pilgerfahrt*, making these almost forgotten works accessible to the public and contribute to their popularity. Sawallisch also put emphasis on Schumann’s oeuvre as an accompanying pianist for several notable vocalists as well as a performer of chamber music.

We mourn together with the entire world of music for Wolfgang Sawallisch, this outstanding artist, who always considered himself as a true servant of music.

(Translation by Florian Obrecht)

LIEBEN SIE SCHUMANN?

Die Pianistin und Schumann-Forum-Mitglied Marina Baranova im Gespräch mit Dr. Reiner Aschemeier*

Schumann-Forum-Veranstaltung am Vorabend von Schumanns
Geburtstag am 7. Juni 2013 im Schumannhaus Bonn

A: Ich darf Sie herzlich begrüßen, hier in diesen historischen Räumlichkeiten, die direkt mit der Biographie Robert Schumanns zu tun haben. Und da setze ich dann gleich einmal die erste Frage an: Frau Baranova, wie ist es für Sie als Künstlerin, morgen zum Geburtstag von Schumann hier in diesen Räumen zu spielen, die ja Teil der Lebens- und auch Sterbgeschichte Robert Schumanns geworden sind?

B: Ja, außer, dass das eine Ehre ist, muss ich dazu sagen, ich bin nicht in Deutschland geboren. Ich komme aus der Ukraine und für eine Pianistin, die aus der Ukraine stammt, ist es natürlich eine ganz besondere Erfahrung in Deutschland. Also, ich habe mir immer vorgestellt, wie das sein soll. Ich habe zuerst im Schumannhaus in Leipzig gespielt und die Stücke, die in Leipzig komponiert wurden und dann habe ich mir immer vorgestellt – so wie in der Kindheit –, wie das wird. Wahrscheinlich ist da in der Luft etwas anders. Da sind großartige Stücke entstanden und in der Tat – vielleicht ist das eine Einbildung – ist da etwas Besonderes. In Leipzig habe ich immer unter meine Füßen geschaut, weil ich gedacht habe, vielleicht finde ich irgendwelche Fußabdrücke von Schumann. Und hier in Bonn durfte ich dann im November spielen und da habe ich etwas anderes empfunden. Ich habe ganz nach oben geschaut, also in den Himmel. Ich habe gedacht: Hier in Bonn war Robert Schumann. Ich stelle es mir so vor, als ob sein Geist sich von dem Körper bereits so ein bißchen getrennt hätte, ja, so als wäre da ein Luftballon, der in den Himmel steigt, und ein ganz, ganz feines Seil, das noch diesen Körper und diesen genialen Geist verbindet ... Also das ist faszinierend hier zu spielen. Und vor allem denke ich – ich interpretiere das und es mag ganz

* Leicht gekürzte Mitschrift des Gesprächs, das als Audiodatei auf www.schumann-portal.de online zur Verfügung steht. Die Textübertragung übernahm Petra Sonntag, StadtMuseum Bonn, das Lektorat Ingrid Bodsch. In [] gesetzte Angaben wurden nachträglich von Ingrid Bodsch hinzugefügt. [...] bezeichnet eine Auslassung im Text. ... bedeuten eine signifikante Pause im Gespräch.

anders sein, aber es ist mein Beruf zu interpretieren –, hier war Robert Schumann vielleicht schon etwas glücklicher als z. B. in Düsseldorf. Weil dieser Prozess, wo er gemerkt hat – ein so disziplinierter Mensch wie Robert Schumann konnte sehr wohl beobachten, wie sein Geist sich von dem Verstand trennt – wahrscheinlich sehr schmerzhaft war. Hier war er abwesend. Ja und so ist es: Er ist da, aber irgendwo im Himmel.

A: Nun haben wir schon darüber gesprochen, dass hier das Leben von Robert Schumann zu Ende ging, aber morgen werden Sie uns mit den *Abegg-Variationen* ganz zum Anfang des kompositorischen Lebens des Robert Schumann führen. Die *Abegg-Variationen* sind zwar nicht Robert Schumanns erste Komposition. Er hatte schon eine ganze Menge geschrieben vorher; schon eine Sinfonie fertig in der Schublade, wenn man so möchte. Aber er hat den *Abegg-Variationen* seine Opus-Zahl 1 gegeben, also im Prinzip hat er da seine Zählung begonnen, der Werke, die er für würdig hielt, auch gezählt zu werden. Was glauben Sie, warum haben gerade die *Abegg-Variationen* diese Weihen von ihm bekommen und warum ausgerechnet dieses Werk?

B: Also, da kann man natürlich auch nur phantasieren ... Mit Chopin war eine enge Freundschaft, besonders am Anfang [...]. Schumann war einfach sehr selbstkritisch und er konnte auch nichts zu Ende bringen. Auch wenn etwas zu Ende gebracht wurde, hat er es immer als unvollendet empfunden. Und dann hat Chopin ihm gesagt, dass das eigentlich immer bleiben wird, dieses Gefühl des Unvollendeten und man möchte dann verbessern, verändern. Das wird immer bleiben, das gehört zum Komponistensein. Ja, und so ist es Chopin gelungen, Schumann zu überreden, endlich etwas in Druck zu geben. Es gab auch eine andere Theorie und zwar im Hinblick auf die Mutter von Schumann. Also der Vater ist verstorben, als Schumann 16 Jahre alt war, und der Vater war eigentlich der Künstler in der Familie. Er hatte einen eigenen Literaturverlag, wenn ich mich richtig informiert habe, und dann starb er [...]. Die Mutter wollte, dass es ihrem Sohn einmal auch finanziell besser geht. Deswegen wollte sie immer, dass er Jura studiert. Das war nun für Robert Schumann schwierig, weil, ja, das war gar nicht sein Feld. Und ich habe irgendwo gelesen, dass er sich vorgenommen hat, die *Abegg-Variationen* seiner Mutter zum Geburtstag zu schenken ... D. h., vielleicht kamen da viele Faktoren zusammen ... Es gibt auch noch einen weiteren Faktor denke ich. Ich glaube, dass das einfach gepasst hat – diese ausgedachte „Abegg“,

diese Phantasie! Das, was er da beschrieben hat, diesen Charme. Also es konnte in dieser Form nicht mehr wiederholt werden. Das ist vielleicht das charmanteste Stück oder das koketteste Stück, was er geschrieben hat. Aber ich glaube, es kamen einfach sehr viele Faktoren zusammen.

A: Bei den *Abegg-Variationen* hat ja nicht nur Schumanns Mutter eine Rolle gespielt, sondern womöglich auch eine junge Dame. Schumann hat die Variationen gewidmet einer Comtesse d'Abegg, die es womöglich nicht gegeben hat. Sondern man vermutet eher, dass es eine junge Dame aus Schumanns studentischem Umfeld gewesen ist, der er diese Variationen zueignen wollte, nämlich einer gewissen Meta Abegg, aber auch da ist sich die Forschung schon wieder nicht mehr ganz sicher. Ob die wirklich Meta hieß, oder ob es die wirklich gab. Und jetzt ist die Frage aufgekommen: Könnte das womöglich einfach ein Anagramm sein? Sprich, wenn man die Buchstaben des Namens Meta Abegg so ein bißchen umstellt, kommt dabei in der italienischen Schreibweise „Tema Abegg“ heraus. Das ist ja praktisch genau das, worauf es letzten Endes hinausläuft. Das ist der Ausgangspunkt dieser Variationen. Die Frage ist: Wieso spinnt ein 19jähriger Komponist ein solches Verwirrspiel um diese Variationen und was halten Sie von dieser Anagramm-Theorie?

B: Deswegen liebe ich Schumann! [...] Ich habe viel darüber, also unterschiedliche Meinungen gelesen, ob tatsächlich eine Meta Abegg existiert hat. Aber es gab auch eine „Pauline Abegg“ und das war die Mutter von Mademoiselle Abegg. Aber das ist Mademoiselle Abegg gewidmet: Pauline Abegg. [...] Ich glaube, es gab gar keine Abegg. Also das wäre ganz im Stil von Schumann. Vor allem, wenn man sich vorstellt ..., also, wenn man in einem Roman über irgendeine Frau liest. Es ist zwar interessant, wer ein Vorbild war oder mehrere Vorbilder. Aber man wird nicht nachforschen, ob diese Frau genau diesen Namen hatte und ich vermute [...], dass gar keine Abegg existiert hat und er einfach eine charmante, wunderbare Frau beschrieben hat in diesen Variationen, die heute, also in diesem Jahr 183 Jahre alt werden und immer noch so schön und lebendig sind. Ich finde, diese Phantasie von Schumann sollte man auch nicht versuchen in eine Schublade zu stecken, und auch keine Grenzen zu setzen, sonst funktioniert es nicht. Das lässt auch sehr viel Freiraum für das Spielen, für die Interpretation. Dann ist meine Abegg heute so und morgen ist sie ganz anders. Dann bin ich gar nicht gebunden an irgendein Vorbild von einer bestimmt wunderbaren Meta Abegg.

A: Ja, es ist ja auch auffällig, dass es sowohl an Schumanns Beginn der kompositorischen Laufbahn als auch am Ende Variationen-Werke gab. Am Anfang stehen mit Opus 1 die *Abegg-Variationen*, ganz am Ende stehen die sogenannten *Geistervariationen*. Meinen Sie, da gibt es einen Zusammenhang? Meinen Sie, er hat da ganz bewusst einen Kreis geschlossen oder ist das einfach Zufall?

B: Ich glaube nicht, dass Schumann bekannt war, dass das seine letzte Komposition war. Also das wäre ganz dramatisch, obwohl, das war schon dramatisch. Also ich..., ich weiß einfach, dass Schumann Variationen als Form sehr gemocht hat. Und es ist ihm auch besonders gut gelungen, er hat auch sehr schön über die symphonischen Etüden geschrieben. Er hat gesagt, Variationen, das ist eine Möglichkeit – ein Objekt bleibt unverändert, aber man kann das mit verschiedenen gefärbten Gläsern betrachten. Ja, d. h. es gibt auch viele, viele andere Variations-Zyklen, die Schumann geschrieben hat, nicht nur die *Abegg-* und *Geistervariationen*. Aber genau diese zwei Variationen kann man gar nicht nebeneinander stellen, denke ich `mal, weil bei *Abegg* beschreibt er etwas Lebendiges, etwas, was vielleicht Weiblichkeit ausmacht, und bei den *Geistervariationen*, da geht es um Leben und Tod in der Tat [...] Es ist wahrscheinlich auch allen bekannt, aber trotzdem, man denkt immer darüber nach, er hätte die *Geistervariationen* – entstanden von nicht existierenden Personen – quasi in seinem Verstand gehabt. Also es waren Mendelssohn und Schubert, wenn ich mich nicht irre, die ihm diese Melodie vorgesungen haben, die er dann aufgeschrieben hat. Korrigieren Sie mich bitte.

A: Ja, das ist ja ein bißchen nebulös. Das Thema taucht unter anderem schon in Schumanns Violinkonzert auf, im 2. Satz, und es gibt dann eben auch die Geschichte, wie Sie sie gerade eben erzählt haben, dass er das sozusagen imaginär gehört haben soll ...

B: Ja genau, aber wenn man sich vorstellt, diese Variationen ... Ein Mensch schreibt eine Komposition, mitten in der Komposition begeht er Selbstmord, überlebt, wird gerettet und setzt die Komposition fort. Ja, das ist nun wirklich ein sehr verschiedengefärbtes Objekt. Nun ja, aber ich glaube nicht, dass das von Schumann ein Ziel war, [eine Variation] am Anfang und am Ende.

A: Dann wechseln wir einmal das Thema. Sprechen wir einmal über Ihre Profession; über Ihre Profession als Pianistin. Man sagt: Chopin und Liszt und Schumann, die haben alle schöne, wertvolle Klaviermusik geschrieben. Schwierige Klaviermusik. Aber Chopin und Liszt kommen den Interpreten immer irgendwo entgegen. Auch an den schwierigsten Stellen ist das eine pianistische Musik, die dem Pianisten entgegenkommt. Bei Schumann – sagen viele Pianisten, das ist eine ganz andere Geschichte, das ist eher eine Herausforderung. Der kommt einem nicht entgegen, sondern der möchte wirklich, dass man sich mit der Musik ..., dass man mit der Musik ringt. Wie sehen Sie das? [...]

B: Ich glaube gar nicht an die technische Herausforderung oder technische Schwierigkeit. Ich vermute einmal, technische Schwierigkeiten kommen, wenn man keine grundsätzliche Idee hat für eine Interpretation oder für eine Stelle, dann wird es schwierig. Ich glaube aber an mentale Herausforderungen. Und wenn das nun schwierig ist, dann interpretiert man das vielleicht als eine technische Schwierigkeit. Also bei Robert Schumann ist es so, dass er überhaupt einfach nicht zulässt, dass man sich entspannt, weder als Interpret, als Pianist, noch als Zuhörer. Es gibt auch eine große Herausforderung, weil man permanent dabei bleiben muss. Und vor allem: Es gibt noch etwas – ich mag keine Vergleiche, aber in dem Moment muss ich sie vielleicht nebeneinander stellen ... Bei Chopin ist es so: Er nimmt einen Zustand. Er beschreibt etwas und bleibt bei dieser Beschreibung etwas länger. Er fängt an, erzählt am Punkt, warum es ihm so geht und geht ab. Bei Schumann ist es so: Er beginnt einen Gedanken und in dem Moment, wo der Gesprächspartner nickt, beginnt er einen neuen Gedanken. [...] Und ich finde das einfach faszinierend. Er schafft einfach sehr, sehr viel zu sagen in kürzester Zeit. [...] Dann bleiben natürlich viele offene Fragen, die es einem Zuhörer, der nicht zu 100 Prozent dabei war und nicht 100prozentig konzentriert zugehört hat, schwer machen. So ein bißchen fühlt man sich verloren. Und bei den Pianisten: „Ja, um Gottes willen! Nicht aussteigen!“ – also nicht gedanklich woanders sein. Und das ist eine sehr große Herausforderung und deswegen das Empfinden mit den Händen, also diese ... diese große Energie, die da drin steckt. [...] Also so erkläre ich mir das. Weil Schumann ist sehr pianistisch. Da ist nur dieses glühende Gefühl, immer dabei zu sein. Man darf gar nicht loslassen, muss immer „da sein“.

A: Meinen Sie, dieser Anspruch der Musik an Interpreten und Publikum ist auch ein Grund dafür, dass es immer wieder Vorbehalte gegen Robert Schumanns Musik gab. Also es gibt ja die Vorbehalte der unmöglichsten Art [lacht]. Die einen sagen: Schumann war ein Genie, aber nur ein Genie der kleinen Form. Immer, wenn er sich mit größeren Formmodellen beschäftigt hat: mit Sinfonien, mit Streichquartetten, dann hat er es schwer gehabt oder er hat sich schwer getan. Das ist von der Musikwissenschaft im Grunde genommen alles widerlegt, aber trotzdem hört man es immer wieder, wenn man sich mit Leuten unterhält, über die Musik Schumanns. [...]

B: Also, ich muss ganz ehrlich sagen, dass ich glaube, wenn der Betrachter sich passiv stellt, das ist immer ganz, ganz schwierig. Ich meine, wenn man Schumanns Musik als kleinförmig betrachtet, dann liegt es vielleicht an dem, der da zuhört. Weil offensichtlich gibt's ganz große Bögen. Ich meine, er hat *Carnaval* [op. 9] gemacht. [...]. Alles besteht aus Visionen, aus Fantasiebildern ... Also, ich kann diese Fragen nicht wirklich beantworten, weil ich nicht ganz genau weiß, was da gemeint ist. [...] Man kann es klein wahrnehmen, wenn man sich so lange Strecken nicht konzentrieren kann als Pianist, also sowohl als Pianist als auch Zuhörer. [...] Kleinförmig würde ich Schumann nie nennen.

A: Dann wollen wir vielleicht noch einmal einen Themawechsel ansetzen und ein bißchen auf Ihre Biografie eingehen. Sie haben gerade eben schon gesagt, Sie kommen aus der Ukraine. Sie sind dort aufgewachsen und was ich immer ganz interessant finde, dort gibt es ja eine andere Musiktradition. Da hört man sich beispielsweise die Volksmusik an. Wirkt die für uns für mitteleuropäische Ohren einfach anders? Die Zählzeiten sind ganz anders. Also, da gibt es nicht die Betonung der schweren Zählzeiten, also das „Eins, zwei, drei, vier“, sondern es gibt eine Musik, die viel mehr im Fluss zu sein scheint, viel weniger koordiniert zu sein scheint. Und was ich ganz interessant fand, als ich mir Ihre Schumann-CD angehört habe, ich hatte den Eindruck, Sie finden das wieder. In der Musik von Robert Schumann und zwar im *Faschingsschwank* [op. 26]. Das ist auch so ein rhythmisch vertracktes Stück und bei Ihnen klingt das so schön flüssig. Und das kommt irgendwie ganz natürlich und, da habe ich mir gedacht: Vielleicht gibt es da einen Zusammenhang. Beziehen Sie heute noch Einflüsse aus der Musik, die Sie vielleicht von klein auf mitbekommen haben?

B: Vielen Dank, das hört man gerne. Ich kann nicht für den ganzen Osten reden. Ich kann nur über mich selbst reden. Vielleicht gehört es zu der Tradition der russischen Klavierschule, weil grundsätzlich ... Doch ... doch es gibt einen großen Unterschied. Es wird in der Ukraine oder in Rußland viel mehr gesungen als in Deutschland. Das ist offensichtlich. Und auch von Müttern und in der Tat hat auch meine Mutter mir Schlaflieder gesungen, [...] neben dem Klavierunterricht. Und so ein „volksmäßiger“ Gesang ist vielleicht ein wichtiger Bestandteil. Ja, für mich ist das sehr, sehr wichtig und ich habe da meine persönlichen Rezepte, weil nämlich erstens ein Musikstück aus einer Phrase besteht und eine Phrase ist eigentlich Gesang. Das heißt, wenn mich niemand hört, singe ich natürlich mit, jede Phrase, auch wenn die Phrase melodiebetont ist oder nicht. Das ist einfach, das muss gesungen werden, damit ich verstehe wie lang die Phrase ist, wann ich atmen soll, wann diese Pause kommt. Es kommt alles vom Gesang, auch bei Robert Schumann und auch bei allen anderen Komponisten – fast bei allen. Und der zweite Punkt ist das Metrum. Das hat nicht unbedingt mit Tempo zu tun, d. h. so eine Schrittgröße. Ein Gedanke kann zwei Takte lang dauern oder vier Takte oder einen Takt oder einen halben Takt und das Metrum, das ist der Herzschlag des Stückes. Das muss man erkennen und das hat natürlich mit der Phrase zu tun. Und daraus, aus diesem Metrum entwickelt sich ein Tempo. Ich muss ganz ehrlich sagen, in meiner Frauentasche gibt es immer ein Metronom. Ohne Metronom gehe ich nirgendwo hin, weil..., weil ich übe sehr viel mit Metronom. Ich meine, damit man diese Freiheit empfindet in diesem Metrum, muss man einfach sehr rhythmisch sein. [...] Wir müssen als Interpreten eigentlich pünktlich sein, das, was ich im Leben vielleicht nicht so beherrsche, aber in der Musik muss das sein. D. h. es gibt Punkt A, es gibt Punkt B. Und in dem Stück muss ich zu dem Punkt B kommen – pünktlich. Aber im Laufe des Stückes kann ich ein bißchen bremsen. Ich kann mir ein bißchen Zeit nehmen, wenn etwas atemberaubend Schönes passiert. Dann muss ich aber nachholen. Deswegen finde ich für mich – es ist kein allgemeines Rezept –, aber ich finde Metrum oder die Rhythmik einfach sehr, sehr wichtig, damit man sich davon frei machen kann, ja, und nur das Metrum belassen. Besonders bei Schumann ist das nicht ganz einfach. Aber es lohnt sich. Ich glaube, ohne diesen Aufwand wird diese Musik nicht funktionieren.

A: Es ergeben sich da jetzt mehrere Ansatzpunkte für mich und einen Punkt, den Sie gerade eben gesagt haben, den möchte ich aufgreifen. Sie

haben gesagt, in Deutschland wird weniger gesungen als in ihrer Heimat. Ich glaube, es war einmal anders. Und ich glaube, wir müssen uns auch einmal vor Augen führen: Robert Schumann hat viel Chormusik geschrieben. Auch Leute wie Max Bruch haben unheimlich viel Chormusik geschrieben. Das war beliebt zu der Zeit als es geschrieben worden ist, aber heute ist es kaum noch bekannt. Ich glaube, dass da ein Wechsel eingetreten ist und da frage ich mich, ob dieser Wechsel vielleicht auch damit zu tun hat, mit dem worauf ich hier hinaus möchte, nämlich auch auf den Punkt der Rhythmik. Wir sind heute umgeben von so viel Musik, die wir auch ungefragt immer so an den Kopf geworfen bekommen. Ob wir im Fahrstuhl stehen oder an der Supermarktkasse. Wir haben ständig Popmusik, wir haben auch ständig den 4/4-Takt ... immer. Und ich frage mich, ob sich das auch auswirkt auf heutige Interpretationen. Spielt man die Musik heute anders als sie vielleicht früher gespielt wurde?

B: Also, spielen ist eine Sache der Wahrnehmung von Musik. Also, da muss ich sagen, das ist vielleicht ein bisschen untypisch, was Popmusik angeht. Für einen klassisch ausgebildeten Musiker. Ich habe nichts gegen Popmusik und im Großen und Ganzen habe ich auch nichts gegen 4/4 Takt, weil 80 Prozent von klassischer Musik wurde im 4/4 Takt geschrieben. Das war immer so, dass Musik auf unterschiedlichem Niveau existiert hat. Tatsache ist, dass wir heute so viel Musik bekommen, auch wenn es nicht gut ist, im Fahrstuhl, ungewollt, es ist aber Musik! Wir sind vielmehr von Musik umgeben als früher. Und ja, also so entwickelt sich vielleicht ja irgendwas. Das ist nur eine Theorie und wenn Sie mich in zehn Jahren fragen, kann es sein, dass ich meine Meinung geändert habe. Aber heute ist es so und ich denke, wenn man sich überlegt: Ja, in Zeiten von Schumann gab es natürlich kein Schlagzeug oder gar elektronische Klänge, also elektronische Beats. Es gab aber Volksmusiktraditionen, von Live-Musikern gespielt. Ich habe von Hoffmann – also ich habe die *Kreisleriana* gelesen –, wie schrecklich das damals war. Weil das nicht von Profimusikern gespielt wurde, sondern von Laien, die erst eben vorgestern ein Instrument irgendwie entdeckt haben. Und dann haben sie Volksmusik geschrieben. Das war offensichtlich auf schlechtestem Niveau. Ja, und sehr unrhythmisch. Ich meine, vielleicht ist die Popmusik „flach“. Manchmal, nicht alles. Man darf aber auch nicht sagen, aber es ist doch gut, dass wir zumindest qualitativ gut sind und es singt keiner mehr falsch. Ja, das sind meistens saubere Töne. [...] Ich sollte vielleicht wie das so üblich ist bei klassischen Musikern sagen: Ach, diese Popmu-

sik! Aber das sage ich nicht. Das ist Musik und es soll eine sehr verschiedene Musik sein, für jeden Menschen. [...] Das wäre auch mein Wunsch als Musiker, dass jeder für sich die Musik entdeckt, die er gerade liebt. Es ist auch schön, wenn das klassische Musik ist. Das ist natürlich der Traum und mein Ziel, ja, aber ja!

A: Und spezifisch auf Schumann bezogen: Was glauben Sie, was hat sich da getan in der Schumann-Interpretation, sagen wir einmal in den letzten zwanzig, dreißig Jahren? Was waren da für Sie die entscheidenden Strömungen? Was hat sich verändert?

B: Ja, [...] nicht nur bei Schumann, sondern insgesamt beobachte ich das ein wenig. Also, wir leben in einer Wettbewerbs-Epoche, ja. Was ist ein Wettbewerb? – Das sind natürlich große Chancen für Musiker, ja, das sind auch große Chancen für Veranstalter interessante Musiker zu entdecken. Das ist ein sicherer Weg. Aber rein musikalisch, wenn man es sich überlegt ... Ich hoffe, dass ich meine Meinung ändere, aber jetzt, jetzt finde ich überall Beweise dafür. Was ist das für einen Musiker, für jungen Musiker, sich für Wettbewerbe vorzubereiten? Man nimmt nicht an einem Wettbewerb teil, sondern an Mengen. Zwanzig, dreißig heutzutage. Das war vor 20 Jahren nicht so. Was ist ein Wettbewerb? Da, wo ganz viele Menschen sitzen, ein Orchester, es gibt ein Finale. Und es gibt eine erste Runde oder Ausscheidungsrunde, das findet in einem leeren Saal statt. Da sitzen Juroren, die selber – also meistens – gute Pianisten sind, die selber dieses Stück gespielt haben, weil das Programm wurde vorgegeben. Und eine eigene Einstellung, Vorstellung haben, wie sie das Stück interpretieren. D. h., als Interpretationen-Interpret sucht man nach einem „Save“. Nach einer „Save“-Interpretation. Also nach etwas, wo man auf der sicheren Seite ist ... Manchmal klingt es einfach wie ein..., wie ein weißes Blatt, wie ein leeres Blatt. Aber das ist nicht der Sinn der Musik. [...] Es geht um Tradition und ich erlaube mir – es tut mir leid, wenn das zu viel wird –, aber es gibt einen Satz: Was ist Tradition? Tradition ist etwas, was..., was der jüngeren Generation nicht erlaubt, besser zu werden als die ältere, ja. Tradition ist in den Noten. Ich meine, der Komponist hat so viele Botschaften gegeben und wir hatten auch Lehrer ... Aber wenn man versucht, irgendwie etwas traditionell zu spielen, in dem man alles wegnimmt von seiner persönlichen Seite, ja also, das ist einfach schwierig. Deswegen freue ich mich heutzutage, wenn sich Künstler und Musiker, junge Musiker trauen, etwas eigenes

zu machen, weil heutzutage muss man einfach großen Mut haben, um sich selber zu finden. Um zu sich zu kommen. Und das ist ..., ja, das sollte man vielleicht als junger Mensch einfach entweder trainieren oder irgendwie einen Ausweg finden, so dass man den Ausdruck behält oder entwickelt oder ja, sich selber kennenlernt, trotz diesem blanken Spiel, ja.

A: Wie war es denn mit Ihrer Liebe zu der Musik Robert Schumanns? „Liebe zu Schumann“ ist ja heute unser Gesprächsmotto. War das die Liebe auf den ersten Blick? Oder war es die allmähliche Annäherung?

B: Also, natürlich auf den ersten Blick, aber ich kann mich an diesen Augenblick nicht erinnern. [Allgemeines Lachen] Also ich muss einfach sagen, das ist ein großer Unterschied zwischen dem Osten und Deutschland – ich sage jetzt Deutschland – weil im Osten ist Robert Schumann ein Held. Das ist etwas Absolutes! Also da stellt man gar nicht die Frage, „Mag ich Schumann?“ oder „Mag ich ihn nicht?“. Das ist absolute Musik, ja. Und hier in Deutschland, ja, ich habe mich auch sehr gewundert, aber es gibt sehr viele, viele Vorurteile gegen Schumann. Deswegen würde ich sagen, wenn Sie osteuropäischen Musikern diese Frage stellen, werden Sie höchstwahrscheinlich hören, ja, wird diese Antwort vielleicht selbstverständlich sein: das ist unsere Musik ..., das ist unsere Heimat: Schumann.

A: Es gibt da so eine vielsagende Anekdote von dem Kritikerpapst schlechthin – Joachim Kaiser – , der Klavierkritiker par excellence. Er hat einmal gesagt, sein Vater, auch ein Pianist, der habe die Violinsonaten von Schumann eingeprobt. Und der damals noch kleine Joachim Kaiser hat dann bemerkt: „Mensch, Papa! Das ist tolle Musik!“ Und der Vater hat dann entgegnet: „Ach, mein Söhnchen. Der Schumann, der schreit immer so. Schubert war viel weniger aufgeregter und hatte aber genauso viel zu sagen.“ Was würden Sie dem entgegnen?

B: Und „Zack“ – ein Klischee! Ja, sofort, ja, und besonders, weil das hier ..., weil das Kaiser sagt ... Gut, dann ..., [überlegt], dann habe ich eine ... eine Gegenfrage. Also, ja. Wenn man sich vorstellt, ja, einen Wald: es ist Abend, Sommer und dann offenes Feuer. Und um das Feuer herum sitzen Freunde. Es gibt Gitarrenmusik, man singt, man unterhält sich [...]. Sie können sich das Bild vorstellen? Eigentlich wären wir gern jetzt da. Das wäre schön. Oder man stellt sich einen Winterabend vor: es ist

sehr kalt draußen, aber wir sind drin und es gibt ein Kaminfeuer. Ja, und es ist die ganze Familie da – Omas, Opas, und man erzählt Geschichten und man trinkt heiße Schokolade und ja, die ganze Familie ist da und solche rührenden Momente oder ..., oder man stellt sich z. B. zwei Menschen vor, zwei Menschen, die verliebt sind, ja, und eine ..., eine Kerze und Kerzenlicht. Und es sind diese Momente, die nicht mehr wiederholt werden können. Sollte man vielleicht fragen, was ist besser? Welches Feuer ist besser? Es ist vielleicht gut, dass es alles gibt. Ja, das macht unsere Existenz so besonders. Weil..., weil wir so vielfältig leben können, weil es so viele Arten von Musik gibt. So viele Komponisten. Was wäre ..., was wäre Schubert, wenn es Schumann nicht gegeben hätte. Und was wäre umgekehrt, Das ist es ... wir brauchen alles.

A: Dann möchte ich noch ein anderes Thema ansprechen. Es greift die Vielfalt auf. Sie werden morgen ja nicht nur Schumann spielen, sie werden morgen u. a. auch Johann Sebastian Bach spielen. Was viele Leute nicht wissen, ist, dass Schumann sich sehr intensiv mit der Musik von Bach auseinandergesetzt hat und, dass denke ich, war keinesfalls selbstverständlich. Also der große Bach, den wir heute vor Augen haben, war zu Schumanns Zeit ein wiederentdeckter Bach. Es gibt da ein Zitat von Schumann über die Johannes-Passion, wo er sinngemäss sagt: „Das war ein über 100 Jahre wohl vergrabener Schatz“. Das heißt, man hat die Musik Bachs gar nicht so wahrgenommen und erst Mendelssohn hat eigentlich – ja – Bach wieder entdeckt mit der Wiederaufführung der Matthäus-Passion. Und Schumann hat sich aber so intensiv da rein „gefuchst“ würde man heute sagen, dass er auch Techniken übernommen hat, die polyphone Satztechnik, die dann in der *Kreisleriana* [op. 16] wieder auftaucht. Wieviel Bach steckt in Schumann frage ich jetzt einfach einmal ganz platt?

B: Ja, wieviel? Ja, wieviel Wurzeln stecken in der Krone von einem Baum? Ja, kann es sein, ist es möglich, dass es eine Krone ohne Wurzeln gibt? Ja, das geht gar nicht ... Also Bach war ..., ja Bach ist ein Schatz für die romantischen Komponisten gewesen, also um da ehrlich zu sagen, [...], ich weiß nicht genau, wie das war. Aber ich denke Bach war in der Öffentlichkeit, also bei Zuhörern, nicht so beliebt. Aber die Musiker, die sich gut auskannten, ja, die haben Bach studiert. Also von der *Kreisleriana* von E. T. A. Hoffmann weiß ich, was Kreisler schreibt, dass es Salonabende gab. Wenn Sie das gelesen haben, dann werden Sie sich erinnern.

Ich beschreibe das jetzt mit meinen Wörtern: Es gab Salonabende, wo die Menschen einfach zu dem Flügel kamen. Ja, und ..., und der Johannes Kreisler war ja sehr ungeduldig, er meinte, er könnte abschrecken, wenn er anfinge, Bach zu spielen. Ja dann, dann wußte er ganz genau, nach der 3. Variation der *Goldberg-Variationen* wird es ein bißchen mehr Platz für ihn geben. Ja. Und nach der 5. sind dann alle weg. Also, die *Goldberg-Variationen* sind ..., sind nur ein Beispiel. Ich glaube, die Kenner wußten ganz genau Bach zu schätzen, aber in der Öffentlichkeit war das einfach zu ..., zu schwierig. Ich weiß, dass Schumann sehr viel Bach studiert hat, ihn auch kompositorisch analysiert hat. Ich weiß auch, dass Schumann ein Mensch war, der ganz genau wußte, wann es nicht ging mit dem Komponieren und dann in diesen Zeiten, wo er ..., wo er quasi keine Muse hatte, also nicht wirklich in sich war, hat er als Übung immer Fugen geschrieben und immer, immer wieder, sie waren ein Muss. Und nach den Mustern von Bach. Ja, das sind seine Wurzeln, natürlich, ja.

A: Ich komme auch darauf, weil es in gar nicht so ferner zeitlicher Distanz zu den *Abegg-Variationen* eine *Toccata* gibt von Schumann – *Toccata* opus 7. Ist auch das wohl eine Referenz an die Bach-Studien oder reiner Zufall? Also ich meine, die Gattung war zu Schumanns Zeit total unmö- dern. Die „Toccata“ war eigentlich „out“.

B: Ja, heute würde man sagen, die Gattung war modern [lacht] zu seinen Zeiten, also, weil er das eingefügt hat. Ich würde seine *Toccata* musikalisch so nicht betrachten, das ist ein hochromantisches Stück finde ich, ja polyphon – polyphon das ist der Kompositionsstil von eigentlich allen, auch von Mendelssohn. [...] Aber in Gattungen war Schumann besonders „fit“. Also z. B. *Toccata* oder *Humoreske* [op. 20]. Ja, die „Humoreske“ hat es nur in der Literatur gegebenes. Es gab gar keine Musikform. Oder *Konzert ohne Orchester* [op. 14] und sowas, ja, das ist, das sind Sachen, die er gemacht hat; also die Gattungen, das fasziniert mich auch, weil seine *Toccata* nach meinem Empfinden nichts mit Bachs *Toccata* zu tun hat, aber man stellt sich sofort vor, wie das klingen sollte – so ein bißchen zügiger, ein bißchen [...], ja das soll vielleicht „federn“, mehr auf eine romantische Weise, ... aber trotzdem. Da hilft er mit seinen Gattungen [...]. Oder manchmal kommen die Fragen, wie z. B. in den *Kinderszenen* [op. 15]. Warum hat er das so genannt und dann ... dann ja, sucht man und dann findet man irgendwelche anderen Lösungen.[...] Das ist auch eine großartige Begabung von Schumann gewesen – wirklich!

A: Also mir scheint, Schumann hat ja auch neue Wege gesucht, hat auch neue Gattungen gesucht. Beethoven hatte irgendwie die Sonate ziemlich ausgereizt. Man musste neue Möglichkeiten finden und ich glaube, da war Schumann eben auch sehr erfinderisch – wie Sie schon gesagt haben mit den Humoresken und verschiedenen anderen Gattungsbegriffen. Er hatte ja bis zu seinem 18. oder 19. Lebensjahr keine geregelte Ausbildung – keine geregelte kompositorische Ausbildung schon einmal gar nicht – und hat sich viel autodidaktisch angeeignet. Ist das vielleicht so ein bißchen die Keimzelle dafür, dass er sich getraut hat alle möglichen Gattungen nicht nur auszuprobieren, sondern andere auch bewusst von innen aufzuspüren?

B: Also, er hat die Grenzen überschritten! Aber ... aber ich würde nicht sagen, dass das am Mangel liegt, sondern umgekehrt [...]. Um weiterzukommen, um die Grenzen zu überschreiten, sollte man die Grenzen kennen. Also, ich stelle mir immer vor, als hätte man einen Horizont und dann hat Schumann es einfach geschafft, hinter den Horizont zu sehen. Ja, also noch weiter [...], wie viel musste er also üben oder wie weit war er eigentlich, dass er so scharf sehen konnte – so weit! Und, was auch ganz spannend ist, das, was er gesehen hat, hat er uns erzählt. [...] Da war es fast unwichtig, ob das Realität ist oder Fantasie. Und genau das ... genau das finde ich so spannend bei Schumann.

A: Ich meinte das auch mehr so, dass ich mir vorstellen könnte, dass es vielleicht ein Vorteil war, dass er sich so viel autodidaktisch angeeignet hat. Ich könnte mir vorstellen, wäre er akademisch ausgebildet worden, hätte man ihm das frühzeitig ausgetrieben – sage ich jetzt einmal.

B: Ja, ich glaube im Großen und Ganzen auch, [...] wenn man weitergehen möchte als die vorgegebenen akademischen Studien – Ja! – da ist immer das Gefühl, dass man ... dass man autodidaktisch ist. [...] Ich glaube nicht, dass bei irgendeinem Komponisten, dass irgendein Schöpfer das Gefühl hatte, er geht jetzt einen sicheren Weg. [...] Vielleicht ... ich weiß nicht, er hat ... [...] er hat nur immer geschrieben, dass es ihm ..., dass es einen Mangel gab in der Ausbildung. Aber er hat, mit wem hat er sich verglichen – mit Mendelssohn! Also, das war ein Luxus bei Mendelssohn. Nicht nur als musikalische Familie, sondern auch die Ausbildung, die sich die Eltern leisten konnten. [...] Deswegen ... deswegen, das was Schumann uns ja in den Briefen geschrieben hat, dass er ein Au-

todidakt war und keine ... keine Ausbildung hatte, das ist seine – glaube ich – seine Wahrnehmung. Er hatte auch bei Wieck, Claras Vater, Unterricht. [...] Also ich denke schon, dass er eine ... eine gründliche Bildung hatte, auch akademisch, aber dann irgendwann sich gelöst hat von dem.

A: Was ich ja frappierend finde, das sind diese Gegensätze auch in der Persönlichkeit. Robert Schumann scheint ein Mensch gewesen zu sein, der an extremen Selbstzweifeln litt, der sich immer selbst sehr stark in die Kritik genommen hat. Auf der anderen Seite, sage ich jetzt einmal salopp, musste er ja wissen, was er anrichtet, wenn er solche neuen Wege beschreitet. D. h. also dieser Gegensatz zwischen dem an sich selbst zweifelnden Schumann und diesem gottähnlichen Gebilde, welches er sich als den schöpferischen Künstler gedacht hat. Das muss ja eine quälende Situation für ihn gewesen sein. Meinen Sie, das war Inspirationsquelle oder meinen Sie, es war eher hinderlich?

B: Also, ich glaube eher, dass das überhaupt zu dem Beruf gehört. Ja, dieses ..., weil es entsteht etwas nur aus diesen ..., aus diesen Polaritäten. In ganz normalem Zustand kann man überhaupt mit Kunst nicht viel anfangen. [...] Aber ... aber ich denke – ich habe auch viel darüber nachgedacht – ich habe ... ich sehe ihn als einen Phönix, wenn man das so sagen darf, der ... der sich verbrennt und ... und dann irgendwie schafft aus der Asche zu entstehen und dann entsteht also mit ... mit etwas neuen Eigenschaften ... Ich glaube aber, das ist leider kein einfacher Weg aber ... aber den anderen gibt's vielleicht nicht. Gut bei ihm, er hat es geschafft – am Anfang als er noch jung war – hat er es geschafft, das so ein bißchen distanziert zu betrachten. Also er hat das noch romantisieret. Er hat *Florestan* und *Eusebius* geschaffen. [...] Die hat er sich ausgedacht. [...] Und ... ja ... und dann ... manchmal, beim *Carnaval* [op. 9] z. B., da kommen die nacheinander zu Wort. Dann schreibt er beim *Carnaval*, „F“ oder „E“, also das wurde von *Florestan* komponiert, der Milde ..., nein, der Wilde, und *Eusebius*, der Milde. Ja, und das ist von *Eusebius* und so ... Und in der Fis-moll-Sonate [op. 11] – deswegen ist auch dieses Stück so so glühend – [...] Das ist eine Herausforderung! Eine wunderbare Herausforderung! Das zu interpretieren, weil da schreibt er auch von *Florestan* und *Eusebius* gleichzeitig. Also die kommen beide zu Wort in einem Satz [...], und das ist natürlich eine ..., eine enorme emotionale Verbindung. [...]

A: Eine wunderbare Überleitung zu dem letzten Fragenkomplex, den ich hier noch auf dem Zettel habe: Der poetische, der literarische Schumann. Eine Komponente, die man manchmal übersieht. Er hat sich ja frühzeitig – ja – auch angelegt mit der Musikkritik und dadurch auch die Flucht nach vorne ergriffen, indem er seine eigene Zeitschrift gegründet hat; die *Neue Zeitschrift für Musik*. Hat ihm das die erhoffte neue Freiheit gebracht oder war das vielleicht doch ein letzten Endes ergebnisloser Schritt – zumindest für ihn als Künstlerpersönlichkeit?

B: Also ich glaube schon, dass das ... dass das ihn viel weiter gebracht hat. Vor allem uns! Ja, das war sehr für uns da. Also ich finde die Idee inspirierend. Weil, wenn man sich vorstellt, wie das anfang. Jeden Abend haben sich Künstler getroffen wie ... wie Mendelssohn, Chopin, Schumann und auch viele andere. [...] Nein er hat ... er hat gedacht, also, wenn wir uns fast jeden Tag sehen, dann sollten wir einen Davidsbund gründen. Ja, also d. h. sie haben gefeiert, aber das war so mit einer ... mit einer philosophischen Idee dahinter. Und dann hat er das Davidsbund genannt und diese *Davidsbündler* – das war immer sein Wunsch – [...] sollten gegen die Philister kämpfen. Philister, das sind Menschen, Menschen ohne ... ohne irgendwelche Kunstbedürfnisse, die ... die irgendwie an dem, ja, Materiellen fest geklemmt sind. Und dann war das ... , war eigentlich diese Zeitschrift, diese Musikzeitschrift, die er gegründet hat, dafür da, damit die Davidsbündler, sprich seine Freunde, zu Wort kommen [...]. Gut, also im Endeffekt hatten sie alle, waren alle bestimmt sehr beschäftigt, deswegen blieb er am Ende ganz allein mit dieser Zeitschrift und hat fast alle Beiträge selber geschrieben. Fast alle! Ja aber deswegen fuhr er auch nach Leipzig, wo er den *Faschingsschwank* [op. 26] komponiert hat. Entschuldigung, nach Wien natürlich, Nach Wien! Ja, nach Wien, weil er meinte da ... da werde ich vielleicht die Menschen finden, die mit mir kommen, um gegen die Philister zu kämpfen. Und war sehr enttäuscht, nach sechs Monaten kam er zurück und sagte: Nein, das ist nur Dekoration gewesen, nichts ...! [...]

A: Ich finde es ganz spannend: Schumann hat sehr gern E.T.A. Hoffmann gelesen, Jean Paul. Die scheint er regelrecht verehrt zu haben. Das war Literatur, die wurde zu ihrer Zeit ja als sehr revolutionär, fast schon provokativ wahrgenommen. Meinen Sie, dass es da den Impuls gegeben hat für Schumann zu sagen: O.K., wenn die provokativ sein dürfen, dann darf ich das auch. Dann mache ich das jetzt mal mit Musik.

B: Schön, wenn man das kann. Ich meine, ... überhaupt das Literarische in Schumann, ja. Also, so ein Beispiel ist z. B. Chopin, der seine Balladen geschrieben hat – vier Balladen. Die hat er Schumann gewidmet und hat auch Schumann einen Brief geschrieben [sinngemäß]: „Sie haben mich inspiriert und ich habe Balladen von Adam Mickiewicz gelesen und dann so wie Sie [...] umgesetzt in die Musik. Ich habe die Balladen komponiert und ihnen gewidmet.“ Ein paar Monate später schreibt er an jemanden anderen – ich weiß leider nicht mehr an wen – ja, das er das wohl nur aus Liebe zu Schumann, also als Zuneigung zu Schumann gesagt hätte. Weil es ist unmöglich, das Literarische in Musik umzusetzen. Ja. Ich ... in dieser Form glaube ich auch nicht, dass bei Schumann das funktioniert hat, weil Kunst kann nicht so quadratisch – so kann wahrscheinlich nichts funktionieren. Ja, ich mache einmal *Kreisleriana*, aber als Musik [...] Also, wenn man sich ..., wenn man sich einen Baum vorstellt und ein Baum braucht eigentlich Licht und Wasser. Und wir bekommen Früchte. Ja, das ist dann, das ist dann also bestimmt eine Wirkung. Eine starke Wirkung kam von ... von Jean Paul und auch von Hoffmann. Aber umgesetzt wird das wahrscheinlich nicht funktionieren. Also bei Jean Paul weiß ich z. B., dass die Prototypen, das waren diese Zwillingbrüder bei Jean Paul, die [...] bei Schumann zu den zwei Prototypen *Florestan* und *Eusebius* wurden, weil sie auch so unterschiedlich sind. Ja, als ich die *Kreisleriana* gelesen habe, würde ich nicht sofort sagen, [...] das hat mit der *Kreisleriana* zu tun von Schumann [...]. Aber es gibt etwas, etwas was ... was ich erstaunlich fand. Diese Beschreibung von Hoffmann ..., also diese Beschreibung über den Kreisler. Quasi diese Schriften findet man ... findet man in der Abwesenheit von Kreisler. D. h. dieser absolut verrückte Kreisler ist irgendwo weggelaufen, hat an seine Noten irgendwelche Markierungen gemacht und das ist so geblieben. Und dann hat ... hat jemand, also seine ... seine Schülerin glaube ich oder Studentin, das gefunden und erlaubt, es zu veröffentlichen. [...] Ein bißchen von dieser Abwesenheit und die Beschreibung von Kreisler, dass er so ein bißchen verrückt war und ein bißchen – ja, das finde ich schon sehr passend zu Schumann. Weil manchmal ist Schumann auch abwesend. Ja, so ist es. Aber es ist nur eine Inspiration – sicher. Aber ... aber nicht umgesetzt.

A: So wir mögen so langsam zum Schluss kommen und da möchte ich noch einmal das Motto der Veranstaltung aufgreifen: Liebe zu Schumann. Da möchte ich Sie gerne fragen, worin Sie als Pianistin Schumanns wichtigsten Beitrag zur Klaviermusik für sich persönlich sehen?



Marina Baranova bei der Probe vor ihrem ersten Auftritt beim Bonner Schumannfest im November 2012, Foto: Barbara Frommann, Bonn

B: Ja, ja, dass es ihn gegeben hat! Also ich weiß nicht. Also, es ist insgesamt ...

A: Und haben Sie ein Lieblingsstück? Vielleicht sogar außerhalb der Klaviermusik? Ich meine, das gibt es ja, dass man sich sagt, man beschäftigt sich den ganzen Tag mit Klaviermusik, aber eigentlich ist das Lieblingsstück eine Sinfonie oder etwas anderes.

B: [...] Schumann ist wie ein Mosaik [...]. Um um wirklich Schumann zu sehen, sollte man diese unterschiedlichen Mosaikstücke einfach zusammenstellen, dann hat man ein faszinierendes Bild. Also, ich würde nicht sagen, weil, wenn ... wenn ich diese Frage beantworte, dann heißt es, dass ein anderes Stück weniger wichtig ist. Nein, also dieses komplette ... dieses Bild von Schumann ist sehr groß und deswegen möchte ich so viel über ihn erzählen, weil man sollte ... man sollte keine Stücke rausnehmen ...[...].

A: Mit diesem schönen Bild denke ich mir, kann man sagen, ist das perfekte Schlusswort eigentlich gesagt.

DO YOU LIKE SCHUMANN?

A conversation between the pianist Marina Baranova, member of the Schumann Forum and Dr Rainer Aschemeier*

Held at the Schumann House in Bonn on 7th June 2013

A: I am delighted to welcome you. Here, on these historic premises which are directly related to Robert Schumann's biography. And so, please let me ask my first question: Mrs Baranova, for you as an artist, how do you feel about playing tomorrow, on the anniversary of the birth of Schumann, here on these historic premises which have well been part of the life and death of Robert Schumann?

B: Well, apart from saying that this is a great honour for me, I would also like to add that I was not born in Germany. I am from Ukraine and for a pianist coming from Ukraine this is, naturally, a very special German experience. To be honest, I have always wondered how that would be. I first played at the Schumann House in Leipzig, pieces which were composed in Leipzig, and there I have always been wondering, like a child, how these had come about. There is probably something in the air which is different. Marvellous pieces have been created there and, although this might be my imagination only, there is indeed something special. In Leipzig, I always looked under my feet, because I thought I might perhaps discover there some of Schumann's footprints. And then I was allowed to play here in Bonn in November, and my feelings were simply different. I first looked straight up at the sky. And I thought: Robert Schumann has been here in Bonn. I imagined his spirit already slightly departed from his body, something like a balloon rising into the sky, and a very very fine cord still linking this body to this ingenious

* Slightly abridged transcript of the interview – translated by Thomas Henninger – which is available online in the form of an audio file on www.schumannportal.de. The text transmission was taken care of by Petra Sonntag, StadtMuseum Bonn, and the copy-editing by Ingrid Bodsch. Particulars put in [] and () were added by Ingrid Bodsch subsequently. [...] designates an omission in the text. ... designate significant „breaks“ during the interview.

spirit ... In one word, it is fascinating to play here. And, above all, I imagine that Robert Schumann was perhaps a bit happier than, say, in Düsseldorf, although this is only my interpretation and the facts might be quite different, but it is actually my profession to interpret. This is because that process of feeling how his spirit departed from his mind was probably a very painful one, and a person as disciplined as Robert Schumann could very well observe this. He was absent here. Well, and the fact is: He is there, but somewhere in heaven.

A: Now we have already mentioned that Robert Schumann's life came to an end here, but tomorrow you will lead us to the very beginning of Robert Schumann's compositional life, with the *Abegg Variations*. The *Abegg Variations* are actually not Robert Schumann's first composition. He had already written quite a few pieces before that; like a symphony waiting in the drawer already, if you want. But it was himself to give the *Abegg Variations* the opus number 1, this is, he started his counting from there, of works he considered worthy to be counted at all. What do you think made him consecrate the *Abegg Variations* and why precisely this work?

B: Well, this in fact leaves room for fantasising only ... He had a very close friendship with Chopin, especially at the beginning but then ... Schumann was simply too self-critical and therefore found it very difficult to finish something. But even when he managed to finish something, he always felt it to be incomplete. And then Chopin told him that this feeling would actually always persist, that is, such feeling of incompleteness, and that one always wanted to improve or change something. That this would always be the case and was part of being a composer. This is how Chopin managed to finally get Schumann to have something printed. There was another theory, too, namely with regard to Schumann's mother. His father died when Schumann was 16 years old, and it was actually his father who was the artist in the family. If my information is right, he had his own publishing house but then he died [...]. His mother wanted her son to be financially better off one day. This is why she always insisted he study law. This was now difficult for Robert Schumann because, obviously, this was not his area. And I read somewhere that he intended to give the *Abegg Variations* to his mother as a present on her birthday ... Actually, perhaps there were several factors coinciding ... And I believe there was

still another factor. I think it was simply a match – this made-up Abegg, this phantasy! The things which he described in it, this charm. Basically, it could no longer be repeated in precisely that form. Perhaps it is the most charming or coquettish piece ever written by him. But I still think there were many factors simply coinciding.

A: For the *Abegg Variations*, it was actually not only Schumann's mother to play a role but possibly also a young lady. Schumann dedicated the Variations to a Countess d'Abegg who probably never existed. It is rather supposed there was a young lady within Schumann's student environment to whom he wanted to dedicate these Variations, namely a certain Meta Abegg, but, here again, researchers are not really sure. Whether this lady was really called Meta or whether she existed at all. This is how the suggestion arose: Could this perhaps be a simple anagram? That is, if you shift the letters in "Meta Abegg" round a little bit, you get the Italian spelling of "Tema Abegg". This is then basically what it comes all down to. It is the starting point of these Variations. The question is now: How come a 19-year-old composer is playing such confusing games around those Variations and what do you think of the anagram theory?

B: This is exactly why I love Schumann! [...] I have read a lot about this, with many different views as to whether a Meta Abegg had actually existed at all. But there was also a Pauline Abegg and this was the mother of Mademoiselle Abegg. But it is dedicated to Mademoiselle Abegg: Pauline Abegg. [...] I think there was no Abegg at all. And this would have fully been Schumann's style. Particularly, if you imagine ..., like when you read about some woman in a novel. It is definitely interesting who the prototype was or even several of them. But, still, people will not research at all into whether a given woman bore exactly the name mentioned, and I presume [...] that no "Abegg" ever existed and that Schumann simply described a charming and wonderful woman in these Variations which turn today, that is, this year, 183 years old and are still as beautiful and lively as ever. I think one should not pigeonhole this phantasy of Schumann nor should any limits be imposed on it, as otherwise it will not work out. This then also leaves plenty of room for playing, for interpretation. My Abegg will thus be one thing today and quite a different one tomorrow. In this case, I am no longer bound by any prototype of some Meta Abegg, although definitely wonderful.

A: Right, it is actually remarkable that there are variation works both at the beginning and at the end of Schumann's compositional career. At the beginning, we have the *Abegg Variations* as Opus 1, and at the very end, there are the so-called *Ghost Variations*. Do you believe there is a connection between the two? Do you think he consciously completed a circle or was it purely accidental?

B: I am quite sure Schumann was not aware of the fact that this would be his last composition. Well, this would have been absolutely dramatic, though, it was dramatic anyway. Well, I ..., I simply know Schumann very much liked variations as a form of expression. And he did particularly well with that, he also wrote very eloquently about symphonic etudes. He said variations were an option for an object to stay unchanged whilst it can be looked at through glasses of different colours. Well, and then there many many other variation cycles written by Schumann, not just the *Abegg* and *Ghost Variations*. But I think it is precisely these two variations which cannot really be compared with each other, as in *Abegg* he describes something lively, something perhaps related to femininity, whereas the *Ghost Variations* are truly about life and death [...] Everybody probably knows that but, still, the *Ghost Variations* can be conceived as something as if borne in his mind and created by non-existing persons. Well, if I remember well, it was Mendelssohn and Schubert who are supposed to have sung this tune to him and which he then wrote down. Please correct me if I am wrong.

A: Well, yes, this is a bit nebulous. The theme already appears inter alia in Schumann's violinconcerto, in the second movement, and then there is also the story, as you just mentioned, about him hearing it in his imagination, so to speak ...

B: Yes, exactly, but just think about it, those Variations ... A person is writing a composition, then in the middle of the composition he commits suicide, survives, is rescued, and carries on with the composition. This is indeed an object of highly different colours. All right, but I personally do not believe he was aiming at that, [a variation] at the beginning and at the end.

A: Let us then change the subject. Let us talk about your profession: about your profession as a pianist. It is generally said Chopin and Liszt and Schumann all wrote beautiful, precious piano music. Difficult piano music. But Chopin and Liszt always somehow accommodate the interpreters. Even in the most difficult passages, it is still piano music that accommodates the pianist. Whereas with Schumann, many pianists say it is a totally different story and rather a real challenge. He does not accommodate you but he really wants you to ... to wrestle with the music. How do you see this? [...]

B: I do not accept really technical challenges or difficulties. I guess technical difficulties arise when you have no basic idea about how to interpret a given passage and then there is a problem. On the other hand, I believe in mental challenges. And if this happens to be difficult, then it is usually viewed as a technical difficulty. With Robert Schumann, it is so that he simply never lets you relax, not as an interpreter, not as a pianist, not as a listener. The great challenge also includes that you have to stay on it permanently. And, above all: There is still something else, I do not like drawing comparisons but at the moment I really might have to do so... With Chopin, the thing is he starts from a given situation. He describes something and dwells on that description a little longer. He starts, describes the very issue he has raised and what he is after, and then leaves again. Whereas with Schumann, the thing is he starts off with a thought and at the moment when the interlocutor nods his head, he introduces a new thought. [...] I find this absolutely fascinating. He simply manages to say many many things within a remarkably short time. [...] Then, of course, many questions remain open which are really difficult to tackle for listeners who have not been involved 100 percent and who have not listened with 100 percent concentration. It is like feeling a bit lost. And for the pianists it goes like: For heaven's sake! Do not get off by any means!, meaning they should not let their mind wander anywhere else. And this is exactly the great challenge to get your hands to sense this ... this enormous energy lying in there. [...] Well, this is how I explain it to myself. Because Schumann is very pianistic. There is always this fervid feeling that you have to be with it all the time. You are not allowed to let go, you have to be "always there".

A: Would you say that such demand of the music on the interpreters and the audience is also a reason why there have always been certain reservations about Robert Schumann's music? Well, there are actually reservations of the most obscure kind [laughing]. Some say: Schumann was a genius but only a genius of the small forms. Every time he tried to deal with larger form models, such as symphonies or string quartets, he was having a hard time or was struggling at the least. All this has basically been refuted by the musicologists but it still keeps cropping up when you talk to people about Schumann's music. Where is this mask sitting which seems to somehow obscure people's views on Schumann's music?

B: To be honest, I believe these things are always very very difficult if the contemplator approaches them from a passive standpoint. I think if someone considers Schumann's music to be of small forms, then there is perhaps a fault with the listener. To me, it is obvious that there are some very large arches in his music. Take, for instance, Schumann's *Carnaval* [Op. 9] [...] It is all visions, phantasies ... Actually, I cannot really answer these questions, as I am not quite sure what it is all about. [...] You can perceive it as small forms if you are unable to concentrate for so long as a pianist, that is, as a pianist or a listener. In this case, yes, I agree, but otherwise I would never call Schumann to be a composer of small forms.

A: Well then, let us change the subject once more and have a brief look at your biography. You are from Ukraine, as you have just said yourself. You grew up there and what I find interesting is that there is a different musical tradition over there. For instance, if you listen to their folk music. Is it not so that it sounds quite different to our Central European ears? The beats are totally different. There is no stressing of the heavy beats, the "One, two, three, four", but the music is seemingly far more free flowing and much less coordinated. And what I found fairly interesting when I listened to your Schumann CD was that I got the impression you were somehow retrieving this. In Robert Schumann's music and notably in the "Carnival Jest" (*Faschingsschwank aus Wien*, Op. 26). This is exactly such a rhythmically very sophisticated piece but in your play, it just sounds easy and flowing. And that is somehow done very naturally and I thought: Perhaps there is a connection. In other words, are you still influenced today by the music you have probably been exposed to since an early age?

B: Many thanks, this sounds nice to me. But I cannot talk about the whole of Eastern Europe. I can only talk about myself. It is perhaps part of the tradition of the Russian piano school, because basically ... But yes ... there is a big difference indeed. There is much more singing in Ukraine or Russia than in Germany. This is obvious. You hear it from your mothers, and my mother, too, used indeed to sing lullabies to me [...] outside the piano lessons [...] and such “popular” singing is probably an important part. Yes, to me this is very very important and I have somehow developed my own recipes, firstly because a piece of music consists of a phrase, and a phrase is actually a song. That is, once nobody can hear me, I, of course, join in the singing of each phrase, whether the phrase is melodic or not. To me, it simply has to be sung so that I can understand how long the phrase is, when I am supposed to breathe and when there will be this pause. Everything starts with singing, for Robert Schumann and all other composers as well, at least for most of them. And the second issue is the rhythm. This does not necessarily mean the tempo which is only some kind of increment. A thought can last two bars, or four bars or one bar or a half bar, whereas the rhythm is the heartbeat of piece itself. This has to be found out about and, of course, it has to do with the phrase. And then, out of this rhythm, a tempo emerges. I admit I always carry a metronome in my handbag. I go nowhere without a metronome because ... because I do most of my exercising with a metronome. I think to be able to sense freedom in this rhythm you simply have to be very rhythmic. [...] We as interpreters actually always have to be punctual, something which I am perhaps less good at in life but it is mandatory in music. I mean, there is a point A and then a point B. And in the piece I have to reach point B – punctual. But in the course of the piece I can still slow down a bit. I can take my time a bit once something breathtakingly beautiful is happening. But after that I have to make good for it. This is why, to me personally, and this is no general recipe, rhythm or rhythmicity is simply very very important, to an extent that you cannot just free yourself from it and leave the rhythm to itself. With Schumann, in particular, this is fairly difficult. But it is worth the trouble. I think without such effort this type of music would not work.

A: There are now several starting points arising for me and I would like to pick up on one issue, in particular, which you have just mentioned. You said there was less singing in Germany than in your home country.

I think this was different at other times. I also think we should bear in mind the following: Robert Schumann wrote a lot of choral music. Others like Max Bruch also wrote an enormous amount of choral music. This was in vogue at the time when it was written but it is hardly known about today. I guess there must have been some change and I am wondering if such change could perhaps be linked to the issue which I am after here, namely the issue of rhythmicity. Today, we are surrounded by so much music which we are constantly exposed to without even being asked. Whether this be in the lift or at the supermarket checkout. There are constantly pop music around us, there is always this 4/4 time... at all times. And I am wondering whether this might perhaps also affect today's interpretations. Is it perhaps that music at earlier times was played differently from the way it is played today?

B: Well, playing is a matter of perception of music. I must say that, as far as pop music is concerned, this is not really typical. For a classically trained musician. I have nothing against pop music and, generally speaking, nothing against the 4/4 time, because 80 percent of classical music was written precisely in 4/4 time. Music has always existed at different levels. The fact that we get so much music today, even if it is no good, in the lift, unwanted, still makes it music! We are far more surrounded by music than at any time before. And yes, perhaps this will lead to something. This is only a theory and if you ask me, say, in ten years' time, I might well have changed my view by then. But this is how it is today and I think you could recall that, of course, there were no drums or even electronic sounds, that is, electronic beats, in Schumann's time. But, instead, there were folk music traditions, played by live musicians. I read in Hoffmann, well, I read the *Kreisleriana*, how awful this was at that time. Because it was not played by professional musicians but by lay people who had just somehow discovered some instrument a couple of days earlier. And then they wrote folk music. This was obviously at the worst level possible. Yes, and very much lacking rhythm. Well, say pop music is perhaps "shallow". Sometimes, that is, not always. You are actually not supposed to say that but, still, it is good that there is at least some definite quality and no more singing out of tune. Well, yes, most of the tones are pure. [...] As usual with classical musicians, I am perhaps expected to say "Oh dear, pop music"! But I will not say that. It is music and there should be a different kind of music for everybody. [...] This would also my wish as a

musician, everybody discovering the music that he likes. It is also good if this happens to be classical music. This is, of course, a dream and my goal, but, what can we do!

A: And now coming back to Schumann specifically: What do think has happened to Schumann interpretations, say, over the last twenty or thirty years? According to you, which have been the key trends in that? What has changed?

B: Yes, what ..., not only with Schumann but I have been observing this a bit in its overall context. Well, we live in a competitive era, that is for sure. What is competition about? It means great opportunities for musicians, yes, it also means great opportunities for organisers to discover interesting musicians. It is a secure path. But purely musically speaking, if you think about it ... I hope I will be able to change my view some day but, for now at least, I only find proofs everywhere that corroborate my view. What does it mean to a musician, a young musician, to prepare himself for competitions? You do not take part in one competition but there is whole lot of them. Nowadays, there are some twenty or thirty of them. This was not so 20 years ago. What is a competition? A place where plenty of people sit around, an orchestra, a finale. And there is a first round or qualifying round, and this takes place in an empty hall. There are the jurors, good pianists themselves, that is, most of the time, who have played that piece themselves, because the programme is predetermined. And who have their own approach and ideas about how to interpret this piece. That is, as an interpreter of interpretations, you are looking for a safe side. For a safe interpretation. Meaning something which allows you to be on the safe side ... Sometimes this sounds like a ..., like a white sheet, an empty sheet. But this is not the purpose of music. [...] This is rather about tradition and I will allow myself, please forgive me if this goes too far, to ask the question: What is tradition? Tradition is something which ... which does not allow the younger generation to become better than the older one, here we go. Tradition is in the sheet music. I mean, the composer has left so many messages and we also had our teachers ... But then, if you try somehow to play something in a traditional way, by leaving out everything personal of yourself, then there is a real problem. This is why I am glad nowadays when I look at artists and musicians, young musicians, who have the heart to do something

of their own, because nowadays you simply need a lot of courage to find yourself. To come to yourself. And this is ..., well, perhaps young people should simply keep training themselves or find some other ways out in order to maintain or develop their own expression or, well, to come to know themselves, in spite of staring at a blank mirror.

A: So, how was it with your love of Robert Schumann's music? This is because our subject today is "Love of Schumann". Was it love at first sight? Or was there some gradual familiarisation?

B: Well, at first sight, of course, but I do not remember the exact moment. [laughing]. [...] Well, again, I must say there is a huge difference between Eastern Europe and Germany – now I am spelling out Germany, in particular – because in Eastern Europe, Robert Schumann is a hero. He is something absolute! In other words, people do not ask themselves "Do I like Schumann?" or "Do I perhaps not like him?". His music is considered absolute. Whereas here, in Germany, to be honest I was really amazed, but there are many many prejudices against Schumann. This is why I would say, if you ask Eastern European musicians this question, you will most likely hear them saying, or the answer will even come as something perfectly natural: this is our music ..., this is our home. Schumann.

A: There is a meaningful anecdote by the very doyen of critics, Joachim Kaiser, the piano critic 'par excellence'. He once said his father, a pianist as well, was practising the Schumann violin sonatas. And Joachim Kaiser, still a little boy back then, remarked: "Blimey, daddy! That is great music!" And his father replied to this: "Oh, sonny. Schumann also shouts like that. Schubert was far less excited but had to say just as much." What would you say to that?

B: And "wham" – a stereotype! Yes, right now, and especially because this here ..., because Kaiser said that ... Well, then ..., but then [thinking], then I would ask a ... a counter question. Well, yes. If you imagine a forest, for instance: it is evening, summer, and then there is some open fire. There are friends sitting around the fire. There is guitar music, people are singing, or talking about ..., well. Can you imagine this scene? We would actually like to be with them now. This would be nice. Or you imagine

a winter evening: it is very cold outside, but we are inside and there is an open fire. Yes and the whole family is there: grandmas, grandpas, and you tell stories and you drink hot chocolate and, well, the whole family is around and these are such moving moments, or ..., or you imagine, say, two people, two people that are in love with each other, yes, and a ..., a candle and candlelight. And it is exactly these moments which ... which can never come back again. Should we perhaps ask which one is better? Which fire is better? Perhaps it is good that there are so many things around. Well, this makes life so very special to us. Because ... because this allows us to live in so many ways, because there are so many types of music. So many composers. What would be ... what would be Schubert if there had been no Schumann? Or the other way round. That is it ... we need all of them.

A: Now let me please address yet another issue. This is about diversity. Tomorrow, you will be playing not only Schumann but you will be playing Johann Sebastian Bach as well, amongst others. What many people do not know is that Schumann dealt very thoroughly with Bach's music and this, I believe, was by no means obvious. Well, the great Bach, as we have him in mind today, was actually a rediscovered Bach in Schumann's time. There was a quotation by Schumann referring to the "St John Passion" where he said: "This was a treasure buried for over 100 years". That means Bach's music was not really appreciated at all, and, actually, it was only Mendelssohn to rediscover Bach with a new performance of the "St Matthew Passion". And Schumann basically plunged into Bach's waters so thoroughly that he virtually absorbed some of his techniques, such as his contrapuntal compositional techniques, which then emerged again in the *Kreisleriana*. Well, to put it bluntly: How much Bach is there in Schumann?

B: Well, how many roots are there in the crown of a tree? Well then, is it possible for a crown to be without roots? No, this is not possible at all ... But Bach was a treasure for the romantic composers but, to be honest, [...] I am not sure how this went. And I also think Bach was not so popular in public, that is, with the audience. But the musicians who were really well versed, yes, they all studied Bach. I know from the *Kreisleriana* by E. T. A. Hoffmann, according to what Kreisler wrote, that there were salon evenings. If you read that, you will certainly remember. I will describe it

now in my own words: there were salon evenings where people simply joined the grand piano. Yes, and... and Johannes Kreisler, impatient as he was, he thought he could scare people off if he started playing Bach. And then, then he knew exactly that after the Third Variation of the *Goldberg Variations* there would be a bit more space left for him. Indeed. And after the Fifth Variation, they are all gone. Well, the *Goldberg Variations* are ..., are just an example. I think the initiates knew exactly how to appreciate Bach but, in public, that was simply too ..., too difficult. I know that Schumann studied Bach in detail, and also analysed him from a compositional point of view. I also know that Schumann was a ... a person who knew exactly when there was the wrong time to compose, and then, over these periods when he ... when he was left without the muses so to speak, that is, when he was really not with himself, then he always wrote fugues as an exercise and these were always a must, over and over again. And always as per Bach's patterns. Well, these are his roots, indeed they are.

A: I also mentioned this because there was a toccata by Schumann – *Toccatà*, Opus 7, not too distant in time from the *Abegg Variations*. Would this perhaps also be a reference to his Bach studies or pure coincidence? Well, I mean, that category was totally out of fashion in Schumann's time. Toccatas were actually “out”.

B: Well, today you would say this genre was fashionable in his time [laughing], simply because he added it on. From a musical point of view, I would not see his *Toccatà* in that light, I think it is a highly romantic piece, it is, well, contrapuntal ... contrapuntal is actually the compositional style of all of them, including Mendelssohn. [...] But Schumann was particularly “fit” in the genres. Well, for instance, his *Toccatà* or the *Humoresque* [Op. 20]. Actually, humoresques only existed in literature. There was no such form of music. Or the *Concerto Without Orchestra* [Op. 14] and the like, these are things which he created indeed; I am fascinated by his genres as well, because his *Toccatà*, in my view, has got nothing to do with Bach's *Toccatà*, but you would immediately have some idea about how this would have to sound – a bit more dynamic, a bit more [...], well, it should somehow spring, more in a ... a romantic way ... but still ... There, he helps a lot with his genres – ... has helped a lot. Or sometimes there are those questions coming up, for

instance, in the *Scenes from Childhood* [Op. 15]. Why did he call it like that and then ... then you search around and find some other solutions whatsoever. [...] Schumann really had a magnificent talent for that!

A: Well, to me, it appears that Schumann was also looking for new paths, new genres. Beethoven had somehow exhausted the sonata. So it became necessary to find new possibilities and there, I believe, Schumann was also very inventive – with what you mentioned yourself about the humoresques and various other generic terms. He had no real formal education until the age of 18 or 19, let alone a formal compositional education, and acquired much of the necessary knowledge by himself. Do you reckon this was perhaps the germ cell for his daring to not only try out all possible genres but to also deliberately force open other genres from the inside?

B: Well, he did cross the limits! But ... but I would not say this was a deficiency but rather the opposite. [...] To get on, to cross the limits, you have to know these limits. Well, I always imagine there is some kind of horizon and that Schumann simply managed to look beyond this horizon. Yes, going further [...], how much he had to ... well, to practise or ... or how far he had actually gone so that he could see so sharply – so far ahead! And, this is also fascinating, that he told us what he had seen. [...] But to him, it was like unimportant whether this was reality or phantasy. And this is exactly ... exactly what I find so fascinating with Schumann.

A: I rather meant to say that I could imagine that it was perhaps an advantage that he had acquired so much knowledge by himself. I could imagine that, had he been educated academically, he would have been, say, barred from such self-teaching from an early stage.

B: Yes, I think so, too, on the whole, [...] if you want go beyond the prescribed academic studies – Yes! – there is always that feeling that you ... that you are teaching yourself. [...] I do not think there has ever been a composer, a creator who would have had the feeling he was walking on a safe path. This is always the feeling when you teach yourself; there is always such ... such safe path, yes indeed! Perhaps ... I do not know exactly – [...] but he always wrote that ... that there was something missing in his education. But it was actually Mendelssohn he compared

with! Well, Mendelssohn's case was luxury. Not only did he have a musical family but he also received a good education which his parents could afford. [...] This is why ... this is why what Schumann wrote in his letters about himself being self-taught and not having had any ... any education, this was his – I believe – his own perception. He still had classes with Wieck, Clara's father. [...] Well, according to me, he did have a ... a thorough education, even academically, but then he detached himself from that education at some stage.

A: What I find so striking are those contrasts, even in his personality. Robert Schumann seems to have been a person suffering from extreme self-doubts and who was always highly critical of himself. On the other hand, putting it casually, he for sure must have known what he wreaks by breaking new ground. That is, that contrast between that Schumann doubting of himself and that godlike figure which he thought he was as a creative artist. That must have been excruciating for him. Do you think this was a source of inspiration for him or was it rather debilitating?

B: Well, I believe this is, generally speaking, rather part of the profession. Yes, because ... because something can emerge only from these polarities. In a perfectly normal state of mind, there is not much place left for the arts. [...] But ... but I think – I have been thinking about this a lot – I have ... I can see him, with your permission, as a phoenix who... who burns himself and ... and then somehow manages to rise from the ashes and then something emerges with... with new features ... still, I am sure this is not an easy way but ... the other one perhaps does not exist. It was good for him he managed to do it, at the beginning, when he was still young, he managed to look at things from some distance. He even managed to romanticise this. He created *Florestan* and *Eusebius* – they are two figures. He made them up, completely but, well, they ... they did not exist. You know that well enough! And – well – and then ... sometimes, in the *Carnaval* for instance, both of them have their say, one after the other. There, in the *Carnaval*, he denotes them by “F” or “E”, meaning that was composed by *Florestan*, the ... the gentle one ... I mean the wild one, and *Eusebius*, the gentle one. Yes, and this is by *Eusebius*, and so on ... And in the “Grand Sonata in F sharp minor” [Op. 11] also, this is why that piece is so ... so fervent. [...] It was a real challenge! A most exciting challenge! To interpret this, because he writes about *Florestan*

and *Eusebius* simultaneously. Well, both of them have their say in one and the same sentence [...], and this is, of course, a ..., an enormously emotional, say ... well, relationship between the two. But ... but this dying and rising from the ashes, that is simply ... it is part of it.

A: This gives us a wonderful transition to the last array of questions I have got noted down here on my slip of paper: The poetic, the literary Schumann. A component which is sometimes overlooked. He actually also got into arguments with the music critics from an early stage, which is why he eventually took the bull by the horns and founded his own journal: the “New Journal for Music” (*Neue Zeitschrift für Musik*). And, according to you, did this bring him the new freedom hoped for or did this perhaps turn out an unfruitful step, at least for him as an artist?

B: Well, I actually think this ... that this advanced him quite considerably. For us, in particular! Yes, this was very good for us. I really find this idea inspiring. Because, just think of how this all started. Every evening, artists like ... Mendelssohn, Chopin, Schumann and many others met up with each other. Well, they met up in a pub. Or you can call this differently. No, he ... he thought, well, if we ... if we really meet up with each other almost every day, then we could as well found a League of David (*Davidsbündler*). Well, yes, they did revel but there was such a ... a philosophical idea behind it. And then he called this the League of David, and these members of the League of David – this was always his wish – [...] were to fight the Philistines. Philistines, these are people, people without ... without any artistic demands who ... who are somehow stuck to material values only. And this ... actually this journal ... this music journal ... had actually been created so that the members of the League of David, namely his friends, could have their say [...] But, eventually, they were certainly all very busy and this is why in the end he was left alone with his journal and had to do most of the writing himself. Almost all of it! Yes, but this is also why he travelled to Leipzig where he composed the “Carnival Jest” (*Faschingschwank aus Wien* op. 26). Sorry, to Vienna, of course, to Vienna he went! Yes, to Vienna, because there he thought ... that over there he would perhaps ... find the people who would join him to fight the Philistines. And he was very disappointed and came back six months later and said: No, this was only decoration, nothing ...! [...]

A: I find it quite fascinating that Schumann very much liked reading E.T.A. Hoffmann and Jean Paul. It seems he really adored them. This was literature which at that time was perceived as highly revolutionary, even provocative. Do you think that was a stimulus for Schumann to say: OK, if these people are allowed to be provocative, I am allowed to do the same. I will do that right now with music.

B: Excellent if you can do that. I mean ... all that literary streak in Schumann. Well, a similar example is Chopin who wrote his own ballads – four ballads. He dedicated these to Schumann and wrote a letter to Schumann [freely quoted]: “You inspired me, so I read the ballads by Adam Mickiewicz’s and converted them into music, as you did [...]. I composed these ballads and dedicated them to you”. A few months later, he wrote to someone else – unfortunately, I do not recall to whom this was – that he had said this out of love of Schumann, that is, out of affection for him. Because it is impossible to convert literary elements into music. That is it. I ... do not think that this worked in this form with Schumann either, because art is not something square that can simply be converted just like that. Well, now I will do a *Kreisleriana* but in the form of music, this is ... But, still, I could imagine that you could do it like [...], like some ... Sometimes you actually do need ‘metaphors’! Well, if you ... if you imagine a tree, this tree actually needs light and water. And then it bears fruit. Yes, then this is, this is really an effect. There was a strong effect from ... from Jean Paul and also from Hoffmann. But, in a converted form, this will probably never materialise. So, I know, for instance, that the prototypes of Jean Paul’s work were those twin brothers [...] who then became the two prototypes of “Florestan” and “Eusebius” in Schumann, because they were so very different. Well, when I read *Kreisleriana* I would not have said [...] it had anything to do with Schumann’s *Kreisleriana* [...] But there was something which ... which I found stunning. This description by Hoffmann ... well, this description of Kreisler. As if these works were found ... were found in the absence of Kreisler. That is, this absolutely crazy Kreisler runs away to somewhere and makes some notes to his score, and this is how it is left. And then someone ... someone finds it – some student of his or so –, and has it published. [...] A bit of this absence and the description of Kreisler, crazy

as he was and a bit ... I find this matches Schumann perfectly. Because sometimes Schumann is absent as well. Well, that is it. But it is only an inspiration, for sure. But ... but not one that was converted.

A: Now that we are slowly coming to the end, I would like to revert once again to the subject of our event which is “Love of Schumann”. Please tell me: What is Schumann’s most important contribution to piano music to you personally as a pianist?

B: Well, that he has existed at all! Actually, I am not sure. It is altogether ...

A: And what is your favourite piece of his? Perhaps even beyond piano music? I mean, after all, even if you have to do with piano music all day round, it is still possible that your favourite piece is perhaps a symphony or something else.

B: I think this does not work for Schumann ... Schumann is like a mosaic, that is – well – to really see Schumann, you will have to compile all those different tesserae and then you get a fascinating picture. So, I would not like to make a choice because, if I answer this question, this would mean that another piece is less important. Well, no, this complete ... this picture of Schumann is very big and ... this is why I would like to say so much about him because you should ... you should not take any pieces out of that picture ... [...]

A: And with this beautiful picture in mind, I reckon the perfect closing words have been said already.



Abb. 1: Prinzessin Elise Radziwill als Peri (aus *Lalla Rûkh* nach Thomas Moore), Miniaturgemälde von Friedrich Wolff nach Wilhelm Hensel (Robert-Schumann-Haus Zwickau, Signatur 12 626-B2)

WILHELM HENSELS »PERI« – EINE SPURENSUCHE¹

Gerd Nauhaus

Im Rahmen einer Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*² über das Buch *Auf der ganzen Welt nur sie* von Dagmar von Gersdorff, das die Liebe zwischen Prinz Wilhelm von Preußen und Prinzessin Elisa Radziwill behandelt, fand sich das hübsche Miniaturgemälde der Prinzessin »von Wilhelm Hensel als Göttin (sic!) Peri gemalt« abgebildet, und zwar, wie heute fast üblich geworden, ohne jede Herkunftsbezeichnung. Die Herkunft hätte sich leicht ermitteln lassen: Das Bildchen (vgl. Abb. 1) hängt in der Schausammlung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau, wo es 1962 unter der Signatur 12 626–B2 registriert wurde. Es kam dorthin aus dem Nachlass des Schumann-Enkels Ferdinand (1875–1954), der es wohl von seiner Tante, der jüngsten und zuletzt verstorbenen Schumann-Tochter Eugenie (1851–1938), geerbt hatte. Diese hatte dem Bild zwei Jahre vor ihrem Tode eine Legende beigefügt, die sich aufgeklebt auf seiner Rückseite befindet – ich komme darauf zurück.

Bis hierher zitiere ich mich sozusagen selbst, denn bereits vor der Herausgabe des Bandes II der Schumann-Tagebücher, der 1987 zuerst erschien, hatte ich das Bild umgedreht und dabei die Aufschrift entdeckt und kopiert.³ Die nicht ganz unkomplizierte Entstehungsgeschichte hatte ich damals allerdings nicht lückenlos erfasst, und um sie soll es im folgenden gehen. Die Angabe, dass das Bild – sagen wir besser: die Bildidee – von dem preußischen Hofmaler Wilhelm Hensel (1794–1861) stammt, dem Schwager Felix Mendelssohn Bartholdys

¹ Besonders herzlichen Dank möchte ich Ingrid Bodsch sagen, die vielfältige und umfangreiche Anregungen, Hinweise und Informationen zum Thema beisteuerte. Ferner danke ich Thomas Synofzik und Hrosvith Dahmen vom Robert-Schumann-Haus Zwickau für die Bereitstellung der Bildvorlage zu Abb. 1 und die Abdruckgenehmigung sowie Kathrin Hantschmann für die besondere Bildbearbeitung.

² FAZ Nr. 266 vom 15. November 2013, *Feuilleton/Literatur*, S. 36 (Autor: Hans-Jürgen Schings). Für die Übermittlung danke ich Elisabeth Schmiedel.

³ Siehe: Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. II [= *Tb II*], 1836–1854, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, Anm. 734, S. 551f.

und Ehemann seiner Lieblingsschwester Fanny, soll zunächst einmal unangetastet stehenbleiben. Denn Hensel war es in der Tat, der als aufmerksamer Beobachter des Hoffestspiels *Lalla Rûkh* nach Thomas Moore im Berliner Stadtschloss am 27. Januar 1821 eine Vielzahl von Porträts und »Kostümbildern« der meisten Mitwirkenden dieser Aufführung von »lebenden Bildern und pantomimischen Darstellungen« mit Musik (vom preußischen Generalmusikdirektor Gaspare Spontini) und Tanz geschaffen hatte. Im Berliner Kupferstichkabinett werden heute nicht weniger als 50 Zeichnungen bewahrt⁴, auf denen (da von manchen Personen mehrere Posen festgehalten wurden) 33 Mitwirkende des Festspiels bzw. der »Lebenden Bilder« dargestellt sind. Unter ihnen befanden sich eine Anzahl preußischer Prinzessinnen und Prinzen, angeführt von Kronprinz Friedrich Wilhelm (später König Friedrich Wilhelm IV. – ihm soll überhaupt die Idee des Festes zu verdanken sein) und seinem Bruder und Nachfolger Prinz Wilhelm (später König Wilhelm I. und Deutscher Kaiser), aber auch die höchsten Gäste, denen die Aufführung eigentlich galt: Sie fand zu Ehren des Besuchs des russischen Thronfolgerpaares, Großfürst Nikolai Pawlowitsch (später Zar Nikolai I.) und dessen Gemahlin Alexandra Fjodorowna (der preußischen Prinzessin Charlotte, älteste Tochter von König Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise) statt. – Dass diese Bilder allerdings nur einen, möglicherweise geringen Bruchteil von Hensels Arbeiten bilden, möge aus dem Folgenden ersichtlich werden. Die Einzelheiten des Festes werden detailliert in einem 1822 erschienenen Programmbuch⁵ geschildert, das die Figurinen einer großen

⁴ Ich danke Andreas Heese für die diesbezüglichen Informationen, insbesondere die Übermittlung der Bildvorlage zu Abb. 6, und für Kopien aus dem Katalog der Nationalgalerie: L. v. Donop, *Katalog der Handzeichnungen [...] in der Königlichen Nationalgalerie*, Berlin 1902, S. 180–183.

⁵ Vgl. Abb. 3. Die 90-seitige, im Berliner Verlag Wittich erschienene Broschüre umfasst die Subskribentenliste zum Fest, die Aufstellung der Mitwirkenden, Beschreibungen des gesamten Festgeschehens sowie der Kostüme (letztere verfasst von Carl Graf Brühl) sowie die Texte der gesungenen Romanzen. Das Heft enthält auch die Ankündigung des im folgenden beschriebenen Albums, das 1823 im selben Verlag herauskam. Ich danke Hans-Jürgen Rehfeld vom Kleist-Museum Frankfurt (Oder) für die Übermittlung von Kopien der Veröffentlichung (Kleist-Museum: *Sammelmappe Fouqué*).



Abb. 2: Kostümbilder des Engels des Lichts und der Peri. Tafel 16 aus dem Programmbuch des Hoffestes von 1821 (Kleist-Museum Frankfurt/Oder)

Zahl der Mitwirkenden – darunter auch des Engels des Lichts und der Peri⁶ – zeigt und wertvolle Aufschlüsse über Hintergründe und Ablauf liefert. Eine knappe, aber sehr lebendige Schilderung des illustren Ereignisses gibt der märkische Chronist Theodor Fontane – der freilich, da erst 1819 geboren, kein Augenzeuge gewesen sein kann – in dem Wilhelm Hensel gewidmeten Schlusskapitel des 1881/82 erschienenen dritten Bandes (*Spreeland*)⁷ seiner *Wanderungen durch die Mark Bran-*

⁶ Siehe Abb. 2. In einer Vorbemerkung des Verlegers Wittich zum Abbildungsteil des Programmbuchs (s. Anm. 5), S. 29, heißt es, »[...] daß bei den nachfolgenden Abbildungen, welche einzig und allein eine treue Darstellung der Kostüme zum Zweck haben, auf Portrait-Ähnlichkeit durchaus nicht gesehen werden konnte. Auf diese wird dagegen bei den lebenden Bildern, welche von Herrn Hensel sämtlich getreu nach der Natur gezeichnet worden sind, [...] desto mehr Bedacht genommen werden.« – Zum Kostüm der beiden auf Tafel 16 dargestellten Personen heißt es [ebd. S. 27]: »**Der Engel des Lichts.** In der Art abgebildet, wie derselbe in den religiösen Schriften der Muhamedaner beschrieben wird, mit grünen Flügeln, einer besonderen turbanartigen Krone und einem ganz leichten ungegürteten Gewande. Die Kleidung der **Peri** ist durchaus phantastisch, und man hat sich dabei nur einigermaßen an die orientalische Tracht anschließen wollen.«

⁷ Siehe: Theodor Fontane, *Spreeland / An der Nuthe*, hg. von Walter Keitel und Helmut Nürnbergger, in: Theodor Fontane, *Werke und Schriften*, Band 49, Frankfurt: Ullstein, 1984, S. 393ff., hier S. 411-415



Abb. 3: Programmbuch des Festes, Titelseite (Kleist-Museum, Frankfurt/Oder)

denburg. Er berichtet, dass zum Auftakt ein (eben von Spontinis Musik begleiteter) Festzug von 168 Personen⁸ des hohen und höchsten Adels in »bucharischen« und indischen Kostümen nach dem Weißen Saal des

⁸ Diese listet Fontane einzeln auf: a.a.O. (s. Anm. 7), S. 412f. Sie finden sich auch in dem Programmbuch (s. Anm. 5) aufgeführt.

Berliner Stadtschlosses stattfand. Dort waren insgesamt 4000 (!) Personen versammelt, und es folgte eine Darbietung nach Thomas Moores erst wenige Jahre zuvor (1817) erschienenem, furoremachendem Epos (die erste Übertragung ins Deutsche von Friedrich de la Motte Fouqué⁹ erschien erst 1822, im selben Jahr eine weitere im Verlag Gebrüder Schumann¹⁰), gipfelnd in einer Serie von »Tableaux vivants« zu dreien der vier in der Dichtung enthaltenen »Romanzen« *Der verschleierte Prophet von Khorasan*, *Das Paradies und die Peri* sowie *Die Ghebern* (auch: *Die Feueranbeter*), zu denen, hinter der Bühne gesungen, die von Spontini vertonten Verse erklangen, während die vierte *Nurmahal und Dschehangir* (auch: *Das Fest der Rosen*) als Pantomime mit Musik gegeben wurde. Die Dekorationen waren von Schinkel entworfen worden, das Arrangement der »Lebenden Bilder« hatte man Hensel übertragen, »und das Geschick, das er dabei an den Tag legte, die Virtuosität vor allem, mit der er jeden Hauptmoment, über die Dauer des Festes hinaus, in Aquarellbildern festzuhalten wußte, verschafften ihm soviel Huld und Wohlwollen, daß man, von jenem Lalla-Rookhfeste an, einen Wendepunkt in seinem äußeren Leben datieren muss«¹¹. Hiermit spielt Fontane auf einen doppelten Glücksumstand an, der Hensel zuteil wurde: Ein königliches Stipendium ermöglichte ihm einen fünfjährigen Studienaufenthalt in Italien, und nach der Rückkehr konnte er sich mit Fanny Mendelssohn vermählen. – Wie der Hensel-Sohn Sebastian in seinem Erinnerungswerk *Die Familie Mendelssohn* mitteilt, sandte Hensel seine in einem »Prachtwerk« vereinigten Festspiel-Bilder, nachdem er sie in seinem Atelier ausgestellt hatte, alsbald an Großfürstin Alexandra Fjodorowna nach St. Petersburg.¹²

⁹ *Lalla Rûkh, die mongolische Prinzessin. Romantische Dichtung. Aus dem Englischen in den Sylbenmaasen des Originals* von Friedrich Baron de la Motte Fouqué, Berlin: Schlesinger 1822. Eine »Neue unveränderte Ausgabe« erschien 1847, ebenfalls in der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung. Frdl. Mitteilung von Hans-Jürgen Rehfeld, Kleist-Museum Frankfurt (Oder).

¹⁰ Von Johann Ludwig Witthaus, vgl. Felicitas Marwinski, *Bücher „en miniature“ aus Zwickau. Die Taschenbuchreihen der Verlagsbuchhandlung Gebr. Schumann*, Köln 2011, S. 109, Nr. 41f.

¹¹ Fontane, a.a.O. (s. Anm. 7), S. 415f.

¹² Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, Berlin: B. Behr 1903 (11. Aufl.), Bd. 1, S. 111f..



Abb. 4: Szenenbild (Ausschnitt) aus *Das Paradies und die Peri*: Die Peri und der junge Krieger (Staatsbibliothek Bamberg, Leihgabe der Oberfrankenstiftung)

Zwei Jahre nach der denkwürdigen Festspielaufführung, 1823, erschien im Berliner Verlag von Wittich das bereits angekündigte splendide Erinnerungswerk in Gestalt eines großformatigen Albums mit dem pompös (meist in Versalien verschiedenster Schriftarten) gesetzten Titel: *Die / Lebenden Bilder / und / Pantomimischen Darstellungen / bei dem Festspiel: / LALLA RUKH / aufgeführt / auf dem Königlichen Schlosse zu Berlin / den 27sten Januar 1821. [...]* Nach der Natur gezeichnet von W. Hensel / Gestochen von F. Berger, Fr. Mayer d. Ae. und H. Moses. [...]¹³

Die zwölf im Album enthaltenen bildlichen Darstellungen, nach den Zeichnungen (oder Aquarellen?) Wilhelm Hensels von den genannten Stechern ausgeführt, beziehen sich auf die vier in Thomas Moores Epos eingebetteten »Romanzen«, aus denen sie jeweils drei exemplarische

¹³ Exemplare des Albums finden sich heute in Berlin (Staatsbibliothek Preuß. Kulturbesitz und Kunstbibliothek der Staatl. Museen), München (Bayerische Staatsbibliothek), Bamberg (Staatsbibliothek; Leihgabe der Oberfranken-Stiftung, Sign. *OFS. H. 106*) und Weimar. Für die Reproduktionen zu Abb. 4 und 5 sei der Staatsbibliothek Bamberg, Herrn Gerald Raab, besonders herzlich gedankt. Der ebenfalls Herrn Raab zu dankende Hinweis auf das als »Volldigitalisat« vorliegende Exemplar der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar (Sign. *Tb L O : 34 [a][1]* = Varia der HAAB Weimar) ergab, dass dieses ebenso wie das der Kunstbibliothek Berlin unvollständig ist und nur die *Erste Abtheilung* der bildlichen Darstellungen enthält; die zweite mit dem *Fest der Rosen* fehlt.

Szenen illustrieren. Die zweite der *Peri*-Szenen soll uns hier beschäftigen; zu ihr gehören die auf dem zum Schutz vorgeschalteten Seidenpapierblatt gedruckten Verse (von dem vielseitigen Literaten und Hofbibliothekar Samuel Heinrich Spiker nachgedichtet, von Spontini vertont):

<p>Und die PERI schwingt die Flügel, Sie durchteilt des Aethers Raum, Schwebet über Thal und Hügel, Streift der Morgenröthe Saum. Und im Licht der Sonne glänzen Sieht sie dort des Ganges Fluth; Doch die Fluren, die ihn kränzen, Deckt Verwüstung, färbet Bluth.</p>	<p>Doch der Jüngling schweigend deutet Um sich her und himmelwärts, Und der Pfeile letzter gleitet Tönend hin auf MAHMUD'S Herz. Doch es irrt von seinem Ziele Das Geschoß, ihm sonst so treu, MAHMUD lebt – und im Gewühle Fällt der Jüngling und stirbt frei.</p>
--	--

<p>MAHMUD GHIZNI'S¹⁴ wilde Krieger Klagt des Volkes Jammer an, Und bald steht der rauhe Sieger Vor dem letzten freien Mann. „Schonend will ich Milde üben, Beug' zum Boden deine Wehr! Sieh ein Pfeil ist dir geblieben Und mir dient ein zahllos Heer!“</p>	<p>Weinend steigt die PERI nieder Fängt den letzten Tropfen auf Den sein Herz gebluthet, wieder Lenkt zum Himmel sie den Lauf. An der Schwelle hingegossen Harret sie dem ew'gen Licht; Doch die Pforte bleibt verschlossen, Und der Engel öffnet nicht.</p>
--	---

Schlagen wir die Textseite um, so enthüllt sich das zugehörige Bild¹⁵: Vor der geschlossenen Paradiesespforte mit abwehrender Gebärde der Engel, zu seinen Füßen die Gruppe der beiden feindlichen Krieger – rechts hoch aufgerichtet und abgewandten Hauptes der Tyrann Mahmud, links im Tode hingestreckt der junge Held – an des letzteren Seite die Peri kniend, die ihm eine Blume auf die Brust legt (oder mit dieser Blume den letzten Blutstropfen auffängt?); im Hintergrund eine Landschafts- und Palastsilhouette. In der Bildunterschrift sind die Darsteller des rührenden Bildes benannt: Prinzessin Elise Radzivil [sic!] als

¹⁴ In Schumanns Oratorientext, den der Komponist auf Grund von Übersetzungen seines Freundes Emil Flechsig und des Leipziger Dichters Theodor Oelkers mit Hilfe von Adolf Böttger konzipierte, heißt der Tyrann Gazna.

¹⁵ Siehe Abb. 4 und 5, und vgl. Anm. 13.



Abb. 5: Szenenbild aus *Das Paradies und die Peri* nach Th. Moore.
Aus dem Album zum Hoffest von 1821 (Berlin 1823)
Staatsbibliothek Bamberg, Leihgabe der Oberfrankenstiftung

Peri, Gräfin Mathilde Voss als Engel des Lichts, Herr von Podewils als Mahmud von Ghizni und Graf Pückler als der getötete Krieger. – Als Stecher des Bildes ist »F. Meyer sen.« angegeben.

Aber wie stellt sich nun die Verbindung dar zwischen dieser bildlichen Darstellung aus dem Jahre 1821 und der Aufführung von Schumanns Oratorium *Das Paradies und die Peri* am 17. Februar 1847 (der eine zweite am 15. März folgen sollte, die jedoch nicht zustandekam) sowie der Schaffung jener Miniatur-Kopie mit der Peri-Darstellung? Dazu lesen wir in Robert Schumanns Tagebuchnotizen¹⁶ zur Reise vom 11. Februar bis 24. März 1847 nach Berlin, die hauptsächlich der Aufführung des Oratoriums in der dortigen Singakademie diente, folgende Stichworte:

[16. Februar] »Abends um 6 Uhr Probe in der Singakademie¹⁷« –

[17. Februar] »früh 11 Uhr noch eine Probe mit Quartett – Spannung u. Aufregung bis Abend – um 6 ½ Uhr Aufführung – mein Dirigiren – der König [Friedrich Wilhelm IV.] – der 1ste u. 2te Theil gut – der 3te sehr schlecht – « sowie

[18. Februar] »Abends Soirée bei Mad.[ame] Decker – die Hensel¹⁸ – [...] das Bild der Prinzessin Radziwil [sic!] als Peri –«.

Das ist nicht eben viel, doch zum Verständnis hilft jene fast ein Jahrhundert später geschriebene Notiz der Schumann-Tochter Eugenie, die folgendes besagt: »Bildniß einer jungen Prinzess Radziwil als Peri bei einer Vorstellung von lebenden Bildern. Mein Vater sah das Bild, vermutlich im Palais des Fürsten Radziwil [sic!] u. war so entzückt davon, daß meine Mutter sich von dem Besitzer die Erlaubniß erbat es heimlich copiren zu lassen, um meinen Vater damit zu überraschen. So

¹⁶ *Reisenotizen IX*, in: *Tb II* (wie oben Anm. 3), S. 414–420.

¹⁷ Die ersten Proben hatten bereits am 13., 14. und 15. Februar stattgefunden, s. ebd. S. 414f.

¹⁸ Hier sind vermutlich beide »Hensel« gemeint, mit denen Robert und Clara Schumann während ihres Berlin-Aufenthalts häufig zusammenkamen. Zu Fanny Hensel fassten sie eine so tiefe Zuneigung, dass sie sogar vorübergehend an eine Übersiedlung nach Berlin dachten. Vgl. Schumann, *Tb II* (s.o. Anm. 3), S. 419, 19. März 1847: »[...] allmählicher Entschluß nach Berlin zu ziehen«.

lange ich denken kann, stand das Bild auf dem Flügel der Mutter.« (Die Datierung der Notiz auf »Oberstdorf, im Aug. 1936« wurde vom Enkel Ferdinand Schumann hinzugefügt.)¹⁹

Eugenie Schumanns Vermutung, ihr Vater habe das Bild im Palais des derzeitigen Fürsten Wilhelm Radziwill erblickt, dessen 17-jährige Schwester Elisa ja dargestellt war, hat einiges an Wahrscheinlichkeit für sich und scheint sogar durch einen Brief von Eugénies Großmutter Mariane Bargiel (s.u.) bestätigt zu werden. Dennoch trifft sie nicht zu: Zwar sah Schumann den Fürsten in einer Soirée bei Fanny und Wilhelm Hensel am 4. März, bei der die »elegante Welt von Berlin«²⁰ versammelt war, und hatte außerdem Gelegenheit, Teile von Anton Heinrich Radziwills berühmter *Faust*-Komposition (einer »noblen Musik«, wie er notierte) in einer Soirée für die Großherzogin von Mecklenburg²¹ (die jüngere Schwester von König Friedrich Wilhelm IV.) bei der »Gräfin Rossi«, also der großen Sängerin Henriette Sontag, die selbst mitwirkte, zu hören. Dabei waren beide Söhne des verstorbenen Komponisten zugegen, doch zu einer Einladung in das Barock-Palais Radziwill in der Wilhelmstraße 77 (die spätere Reichskanzlei) kam es – aus verständlichen Gründen – nicht. Vielmehr sah Schumann, wie seine Tagebuchnotiz bezeugt, jenes »Bild der Prinzessin Radzivil als Peri«, das ihm offenbar sehr gefiel, im Hause des Hofbuchdruckers Rudolf Ludwig Decker, wo eine weitere Soirée, veranstaltet von Deckers Gattin Pauline²², stattfand.

Und wie haben wir uns das »Bild« vorzustellen? Unausgesprochen ging Eugenie Schumann, der die Tagebuchnotiz ihres Vaters offenbar nicht

¹⁹ Vgl. Anm. 3.

²⁰ Schumann, *Tb II* (wie oben Anm. 3), S. 417.

²¹ Da Großherzog Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin, der 19-jährig 1842 zur Regierung gekommen war, sich erst 1849 zum ersten Mal verheiratete, ist hier die Witwe seines Vorgängers Paul Friedrich, Alexandrine (1803–1892), eine geborene Prinzessin von Preußen, gemeint. Als ErbgröÙherzogin hatte sie ebenso wie ihr inzwischen verstorbener Gatte am Festspiel von 1821 mitgewirkt.

²² Pauline Decker geb. von Schätzel (1811–1882; frdl. Mitteilung von Thomas Synofzik), die selbst Sängerin gewesen war, trat unter dem Pseudonym »P. F. Marxhausen« auch als Liederkomponistin in Erscheinung.

bekannt war, davon aus, es müsse sich um ein Gemälde Wilhelm Hensels gehandelt haben, dessen Kopie die in Schumanns Besitz übergegangene reizende Miniatur darstellt. Und diese Annahme scheint sich zu bestätigen, wenn man letztere einer genaueren Autopsie unterzieht: Da findet sich – wie an der vorzüglichen Reproduktion in Ernst Burgers Schumann-Lebenschronik²³ ersichtlich – außer der Signatur des Kopisten: »F. Wolff cop. 1847« (unten rechts) auch noch die in Fraktur ausgeführte Angabe »Wilh. Hensel / pinxt / 1821.« (unten links), was eine eindeutige Information ergeben dürfte. – Friedrich Wolff war ein Berliner Genremaler, der 1842 Hensels Schüler war und 1844 an der Akademie-Ausstellung teilnahm.²⁴

Wie nun Clara Schumann zu der Kopie kam, ließ sich inzwischen auch – zumindest annähernd – aufklären: Wohl nicht gleich am Abend der Decker'schen Soirée (18. Februar 1847) konnte sie Gelegenheit nehmen, sich die Erlaubnis zum Kopieren zu erbitten. Sie schaltete vielmehr Wochen später ihre Mutter Mariane Bargiel als Vermittlerin ein und versicherte sich obendrein der Fürsprache von Wilhelm Hensel selbst, der vermutlich auch die Person des Kopisten benannte. Dies wird deutlich aus einem noch ungedruckten Brief Claras an Pauline Decker vom 11. April 1847²⁵: »Leider konnten wir Sie vor unserer Abreise nicht mehr sprechen, jetzt aber hoffe ich sind Sie wieder ganz genesen. Ich hatte bei meinem letzten Besuch bei Ihnen ein großes Anliegen – meine Mutter versprach mir Ihnen dasselbe vorzutragen, darf ich wohl auf Gewährung meiner Bitte hoffen? und verzeihen Sie mir meine Unbescheidenheit? ich weiß, ich mache meinem Manne eine große Freude mit dem Geschenk dieses Bildes, und auch Herr

²³ Siehe Ernst Burger, *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, Mainz etc. 1999, S. 247, Abb. 456 (Legende auf S. 246).

²⁴ Siehe: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1947, Bd. 36, S. 197..

²⁵ *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 17: *Briefwechsel mit Freunden und Kollegen in Berlin*, hg. von Klaus Martin Kopitz und Eva Klein, Köln 2014 (in Vorb.). Ich danke Thomas Synofzik für die Erlaubnis zum Zitieren des Briefes.



Abb. 6: Prinzessin Elisa Radziwill als Peri, Bleistiftzeichnung von Wilhelm Hensel mit eigenhändiger Signatur der Dargestellten (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett)



Abb. 7: Prinzessin Elise Radziwill als Peri, Miniaturgemälde von Friedrich Wolff nach Wilhelm Hensel (Robert-Schumann-Haus Zwickau); hier abgebildet ohne Rahmen.

Professor Hensel²⁶ wollte für mich bitten, ob er es gethan, weiß ich nicht. Ihre mir bewiesene Liebenswürdigkeit mag meinen Muth entschuldigen! –«

Nun ist allerdings ein mutmaßlich in den Besitz des Ehepaars Decker übergegangenes Peri-Gemälde von Hensel heute ebensowenig nachzuweisen wie etwa (berufen wir uns auf Fontane) ein Aquarell bzw. eine aquarellierte Zeichnung. Wir können uns lediglich an Wilhelm Hensels Bleistiftzeichnung²⁷ halten, die die im erwähnten Album enthaltene Szene auf die Person der Peri – dargestellt durch Prinzessin Elise

Radziwill – reduziert und die offenbar im Besitz des Künstlers verblieb (ähnlich wie seine zahlreichen Porträtzeichnungen mehr oder minder illustrierter Personen, zu denen eben auch Clara Schumann zählte). Dieses Blatt ist als mittelbare Vorlage der Wolff'schen Kopie aufzufassen, entspricht es ihr doch im Bildmotiv ganz genau, weicht hingegen von dem »Festspiel-Bild« ab: Zu sehen ist die Peri allein in sinnender Pose (»Halbfigur nach rechts gewendet«) mit der Blume in der Hand, die

²⁶ Mit Wilhelm Hensel war Clara Schumann am 15. März noch einmal in näheren Kontakt gekommen – er hatte sie nämlich eingeladen, ihm zu einem Porträt »zu sitzen«. Siehe: *Tb II*, S. 418 und Anm. 747 auf S. 553. Eine Abbildung des Porträts siehe in: *Clara Schumann 1819–1896. Katalog zur Ausstellung*, hg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn 1996, S. 89, Abb. 101, sowie in: Ernst Burger, a.a.O. (s. Anm. 23), S. 246, Abb. 452.

²⁷ Siehe Abb. 6, reproduziert mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Sign. *SZ W. Hensel Nr. 40* (vgl. Anm. 4).

sie ursprünglich dem toten Helden auf die Brust legte. Handelt es sich dabei um eine Vorzeichnung zu dem Tableau, so trifft dies auch auf ein zweites Blatt Hensels zu, das ein »Brustbild nach rechts. / Mit der Linken den Kopf stützend«²⁸ darstellt und in Beziehung zum ersten der drei Peri-Bilder im Album steht.

Wollen wir nun nicht ernstlich annehmen, dass die Schumanns im Hause Decker lediglich im dort aufliegenden Festspiel-Album geblättert haben, wo ihnen die Peri-Darstellung besonders einleuchtete, so müssen wir von einem verschollenen »Zwischenglied« als Vorlage für Wolffs Kopie ausgehen, das möglicherweise eines Tages doch noch auftaucht. Dass Wilhelm Hensel einzelne seiner Darstellungen auch als Gemälde ausgeführt hat, ist evident: Die Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg bewahrt die Miniatur-Bildnisse von Großfürstin Alexandra Fjodorowna / Prinzessin Charlotte von Preußen im Kostüm der Titelgestalt Lalla Rûkh (Prinzessin Tulpenwange) und von ihrem Onkel, Prinz Wilhelm d. Ä. von Preußen, dem jüngsten Bruder König Friedrich Wilhelms III., besonders prächtig gewandet als Groß-Mogul Aurengzeb!²⁹

Dass schließlich unter diesen als Gemälde ausgeführten Porträtdarstellungen auch Mitglieder der Familie Radziwill gewesen sein müssen – wohl einige oder alle die Personen, die am Festzug von 1821 oder den »Lebenden Bildern« teilnahmen, nämlich Fürst Anton Heinrich Radzi-

²⁸ *Katalog* (s. Anm. 4), S. 182, Nr. 41 und 40. Eine Datierung »1822« auf Bild Nr. 40 gehört wohl zur eigenhändigen Signatur der Prinzessin Radziwill.

²⁹ Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, *GK I 5890* und *5891*, Abbildungen: Foto-Inventar-Nrn. *F 0018734* und *F 0021386*. – Die Kostüme sind im Programmbuch auf Tafel 6 und 9 abgebildet, die Beschreibungen dazu siehe ebd. S. 25f.: »**Lalla Rûkh**. Die hohe Fürstin, welche hier dargestellt ist, war bedeckt mit Gold-Glanz und Juwelenpracht, so daß selbst ihre Schuhe mit Smaragden über und über besaet waren. Ein ganz leichter, ganz durchsichtiger, rosenfarbener Schleier mit Silber gestickt, umfloß die erhabene Gestalt. [...]« – »**Aurengzeb**. Einer wirklichen Abbildung dieses Monarchen nachgeahmt, war [das Kostüm] in allen Theilen so vortrefflich, so glänzend und so richtig im Charakter, daß man die Täuschung durchaus vergaß, und diesen indischen Monarchen zu sehen glaubte.« Dennoch entspricht die Kostümzeichnung nicht der Miniatur Hensels.

will und seine Gemahlin, die preußische Prinzessin Luise, sowie einige ihrer Kinder, vor allem Prinzessin Elisa –, legt jener bereits erwähnte Brief von Clara Schumanns Mutter Mariane Bargiel nahe. Sie schreibt am 6. Juni 1847, zwei Tage vor Robert Schumanns 37. Geburtstag, an ihren Sohn Woldemar: »[...] Dienstag ist Roberts Geburtstag, die Clara hat hier eine Peri für ihn malen lassen, eine Copie aus der Galerie des Fürsten Radzivil. [...] Vergiß nicht, wenn Du ihm schreibst, des Geburtstags zu erwähnen, er liebt es! –«³⁰

Nun hätte freilich niemand besser als Mariane, die ja von Clara Schumann zur Vermittlerin auserkoren war, wissen müssen, dass Clara »das Bild der Prinzessin Radzivil als Peri« nicht im Gemäldebestand des Palais Radzivil, sondern im (direkt daneben, in der Wilhelmstraße 75, gelegenen) Hause Decker gefunden hatte. Ihre Bemerkung deutet jedoch darauf hin, dass dieses Decker'sche Bild bereits selbst eine Kopie oder gar ein von Hensel gleich mit angefertigtes Duplikat nach dem Radzivil'schen Original gewesen sein muss – dass Friedrich Wolff's Opus also die Kopie einer Kopie darstellt. Das schmälert allerdings seinen Reiz für uns ebenso wenig, wie es das für Robert und Clara Schumann tat.

³⁰ Siehe Elisabeth Schmiedel/Joachim Draheim (Hrsg.), *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, München/Salzburg 2007, Bd. I, S. 78. Frdl. Hinweis von Elisabeth Schmiedel

Wilhelm Hensel’s “Peri” – a search for clues* ¹

Gerd Nauhaus

Within a review published in the newspaper *Frankfurter Allgemeine Zeitung*² of the book *Auf der ganzen Welt nur sie* [Only her all over the world] by Dagmar von Gersdorff, in which she discusses the love between Prince William of Prussia and Princess Elisa Radziwill, a lovely miniature painting of the Princess was reproduced “painted by Wilhelm Hensel as goddess (sic!) Peri”, but without any designation of origin, as fairly customary these days. It should have been easy to ascertain the origin: The small picture hangs in the display collection of the Robert-Schumann-House in Zwickau where it was entered in 1962 under call number 12 626-B2. There it had arrived from the estate of Schumann’s grandson Ferdinand (1875-1954) who had apparently inherited it from his aunt, Schumann’s youngest daughter Eugenie (1851-1938), deceased last. Two years before her death, she had added a legend to this picture, affixed on the back – I shall come back to this.

So far I am quoting myself, so to speak, because prior to the publication of Volume 2 of the Schumann Diaries, first appeared in 1987, I had turned over the picture and in this way discovered the inscription which I then copied.³ It is true that at that time, I had not fully comprehended its history which turned out to be complicated, and this is what I shall go into below. To start with, the statement that the picture – or let us rather put it as the concept of the picture – originated from the Prussian court painter Wilhelm Hensel (1794-1861), the brother-in-law of Felix Mendelssohn Bartholdy and husband of his favourite sister

* Translation by Thomas Henniger

¹ I would like to particularly thank Ingrid Bodsch who contributed with manifold and extensive suggestions, directions and information on the subject. I also thank Thomas Synofzik and Hrosvith Dahmen (Robert-Schumann-House Zwickau) for conveying the illustration to Fig. 1 (see p. 104 above) and the printing permission and Kathrin Hantschmann for the digital image processing.

² *FAZ* No. 266 of 15th November 2013, *Feuilleton/Literatur*, p. 36 (author: Hans-Jürgen Schings). I thank Elisabeth Schmiedel for the tip about that article.

³ See: Robert Schumann, *Tagebücher* [Diaries], vol. II (= *Tb II*), ed. by Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, note 734, p. 551f.

Fanny, should not be questioned for the time being. This is because it was indeed Hensel who, as an attentive observer of the court celebration themed *Lalla Rûkh* after Thomas Moore, conducted at Berlin City Palace on 27th January 1821, had created a multitude of portraits and “costume pictures” of most of the participants in this performance of “living pictures and pantomimic representations” with music (by the Prussian general music director Gaspare Spontini) and dances. Today, no less than 50 drawings are held at the Berlin Museum of Prints and Drawings [Kupferstichkabinett]⁴, in which 33 participants in the celebration or “living pictures” are represented (as multiple poses were captured of some of the persons). Amongst these were a number of Prussian princesses and princes, headed by Crown Prince Frederick William (the future King Frederick William IV – the idea of the celebration is thought to be owed to him) and his brother and successor, Prince William (the future King William I and German Emperor) but also by the highest-ranking guests for whom the performance was actually conducted: It took place in honour of the visit of the Russian heir to the throne and his wife, Grand Duke Nikolai Pavlovich, (the future Tsar Nicholas I) and his wife, Alexandra Feodorovna (Princess Charlotte of Prussia, eldest daughter of King Frederick William III and Queen Louise). – However, the following might reveal that these pictures possibly covered a small fraction of Hensel’s works only. Details of the celebration are described in a programme booklet⁵, published in 1822, showing the figurines of a great number of participants

⁴ I would like to thank Andreas Heese for the respective information provided, particularly for conveying the master illustration to Fig. 6 (see p. 116 above) and for copies (see p. from the Catalogue of the National Gallery: L. v. Donop, *Katalog der Handzeichnungen [...] in der Königlichen Nationalgalerie*, Berlin 1902, pp. 180–183.

⁵ See fig. 3 (p. 108 above). The 90-page brochure released by the Berlin publisher Verlag Wittich encompasses the subscribers to the celebration, a listing of the participants, descriptions of the entire celebrations and of the costumes (the latter written by Carl Graf Brühl) as well as the texts of the sung romances. The booklet further contains an advertisement with details of the album released in 1823 by the same publisher. I would like to thank Hans-Jürgen Rehfeld of the Kleist-Museum in Frankfurt (Oder) for conveying copies of the publication (*Sammelmappe Fouqué*)

– amongst which the Angel of the Light and the Peri⁶ – and providing precious information on backgrounds and the sequence of events. The March chronicler Theodor Fontane – although he, since he was born in 1819 only, could not have been an eye witness – gives a brief but very lively description of the illustrious event in the concluding chapter of Volume 3 (*Spreeland*)⁷, published in 1881/82 and dedicated to Wilhelm Hensel, of his *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* [Walks through the March of Brandenburg]. He relates that, as a prelude, a festive procession (precisely accompanied by Spontini’s music) of 168 persons⁸ of the high and highest nobility in “Bukharan” and Indian costumes marched towards the White Hall of Berlin City Palace. There, a total of 4,000 (!) persons had gathered and a presentation followed after an epic by Thomas Moore, appeared only a few years earlier (1817), which had caused a furore at that time (the first translation into German by Friedrich de la Motte Fouqué⁹ appeared in 1822 only, with an-

⁶ See Fig. 2 (p. 107 above). In a preliminary note by publisher Wittich on the illustration part of the programme booklet (see note 5), p. 29, it says: “[...] that in the following pictures whose sole purpose was to represent the costumes, the aspect of resemblance to **portraits** was by no means a priority. Such resemblance, however, will even be more considered in all of the living pictures faithfully drawn from nature by Mr **Hensel** [...]” – Regarding the costumes of the two persons represented in Table 16, it says [ibid., p. 27]: “**The Angel of the Light**. Represented in the way it is described in the religious writings of the Mohammedans, featuring green wings, a particular turban-like crown and a very light unbelted robe. The clothing of the **Peri** is completely fanciful and only minor attempts have been made to match Oriental garb.”

⁷ See: Theodor Fontane, *Spreeland / An der Nuthe*, ed. by Walter Keitel and Helmut Nürnberger: Theodor Fontane, *Werke und Schriften*, Vol. 49, Frankfurt: Ullstein, 1984, p. 393ff., p. 411-415

⁸ These are listed by Fontane individually: l.c. (see note 7), p. 412f. (footnote). They are also listed in the programme booklet (see note 5).

⁹ *Lalla Rukh, die mongolische Prinzessin. Romantische Dichtung. Aus dem Englischen in den Sylbenmaassen des Originals* by Friedrich Baron de la Motte Fouqué, Berlin: Schlesinger 1822. A “New unchanged Edition” appeared in 1847, again at the Schlesinger publishing house and music shop. Courtesy of Hans-Jürgen Rehfeld, Kleist-Museum in Frankfurt/Oder



Fig. (Abb.) 8: Programme booklet of the celebration, published by Wittich in 1823 (cf. note 5 above), Dedication (Kleist-Museum)

tion of the Roses]), was presented as a pantomime with music. The decorations were designed by Schinkel, the arrangement of the “living pictures” had been assigned to Hensel, “and the skill which he demonstrated, particularly the virtuosity which he displayed in retaining in watercolour paintings each of the principal moments beyond the duration of the celebration, gained him such favours and benevolence that, from that Lalla Rûkh celebration, a turning point must be noted in his outer life”¹¹. By mentioning this, Fontane hints at a two fold for-

other one the same year by publisher Gebrüder Schumann¹⁰, culminating in a series of “tableaux vivants” of three of the four “Romances” contained in the poem: *Der verschleierte Prophet von Khorasan* [The Veiled Prophet of Khorasan], *Das Paradies und die Peri* [Paradise and the Peri], and also *Die Ghebern* [The Ghebers] (also: *Die Feueranbeter* [The Fire Worshippers]) to which the verses, set to music by Spontini, were sung behind the stage, whilst the fourth one, *Nurmahal und Dschehangir* [Nurmahal and Jehangir] (also: *Das Fest der Rosen* [The Celebration

¹⁰ By Johann Ludwig Witthaus, cf. Felicitas Marwinski, *Bücher „en miniature“ aus Zwickau. Die Taschenbuchreihen der Verlagsbuchhandlung Gebr. Schumann*, Cologne 2011, p. 109, no. 41f.

¹¹ Fontane, l.c. (see note 7), p. 415f.

tunate circumstance bestowed on Hensel: A royal scholarship allowed him to go on a study leave to Italy for five years, and after his return he was able to marry Fanny Mendelssohn. – As related by Hensel’s son Sebastian in his memoirs *Die Familie Mendelssohn* [The Mendelssohn Family], Hensel, after displaying his celebration pictures, combined into a “masterpiece”, in his workshop, he sent them to St Petersburg to Grand Duchess Alexandra Feodorovna soon after.¹²

Two years after the memorable celebration performance, in 1823, the Berlin publisher Verlag Wittich released the splendid memoirs advertised earlier in the form a large-sized album, with the pompous title (mostly with majuscules of a variety of typefaces): *Die / Lebenden Bilder / und / Pantomimischen Darstellungen / bei dem Festspiel: / LALLA RUKH / aufgeführt / auf dem Königlichen Schlosse zu Berlin / den 27sten Januar 1821. [...] Nach der Natur gezeichnet von W. Hensel / Gestochen von F. Berger, Fr. Mayer d. Ae. und H. Moses. [...] [The / Living Pictures / and / Pantomimic Performances / at the celebration: / LALLA RUKH / conducted / at the Royal Palace in Berlin / on 27th January 1821. [...] Painted from Nature by W. Hensel / Engraved by F. Berger, Fr. Mayer the Elder and H. Moses. [...]]*¹³ The twelve pictorial representations contained in the album, executed by the aforesaid engravers after the drawings (or watercolours ?) by Wilhelm Hensel, relate to the four “Romances” embedded in Thomas Moore’s epic, with three exemplary scenes illustrated of each. It is the second of the *Peri*

¹² Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729 - 1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, Berlin: B. Behr 1903 (11th edition), Vol. 1, pp. 111f.

¹³ Copies of the album are found today in Berlin (State Library of Prussian Cultural Heritage and Art Library of the State Museums), Bamberg (State Library; loan by the Upper Franconian Trust, call number *OFS. H. 106*) and Weimar. Special thanks to Bamberg State Library, Gerald Raab, for the reproductions in Figures 4 and 5 (see pp. 110 & 112 above). The reference, again by Mr Raab, received with thanks, to the copy at the Duchess Anna Amalia Library in Weimar (call number *Th L O : 34 [a][1]* = *Varia* of the Duchess Anna Amalia Library in Weimar), available in form of a “fully digitised version”, yielded that this one, just as the one at the Art Library in Berlin, is incomplete and only contains the *First Section* of the pictorial representations; the second one with the *Celebration of the Roses* is missing altogether.

scenes that interests us here: it includes the following verses printed on a silk paper page inserted before it for protection (freely adapted by the writer and court librarian Samuel Heinrich Spiker, set to music by Spontini): [approximate English rendering, unrhymed, unlike the original, see p. 111 above]

<p>And the PERI swings her wings, Rushing through aether's space, Floating above hills and dales, Touching on aurora's edge. And there she sees the Ganges' flow Glistening in the light of the sun; But the fields surrounding it are Covered by devastation and stained by blood.</p>	<p>But the youth, in silence, points Around him and towards heaven, And the last of the arrows sonorously Glides towards MAHMUD'S heart. However, the projectile, so true to him In other times, misses its target, MAHMUD is alive – and in the melee The young falls and dies, a free man.</p>
---	--

<p>MAHMUD GHAZNI'S¹⁴ wild warriors Are accused by the people's lament, And soon the harsh vanquisher Stands before the last free man. "I shall practise lenity and clemency, Bend your weapon to the ground! Look, you are left with one arrow only And I am served by a countless army!"</p>	<p>The PERI, weeping, descends and Catches the last drop which his heart Has shed, and she betakes Herself towards heaven again. Prostrate she lies on the threshold, Awaiting the eternal light; However, the Gates remain closed And the Angel does not open.</p>
--	---

If we turn the text page, the corresponding picture is revealed¹⁵: The Angel in front of the closed Gates of Paradise with a repelling gesture, at his feet the group of the two enemy warriors – on the right, the tyrant Mahmud, tall and erect, his head turned away, and on the left, the young hero, stretched out in death – and the Peri, kneeling at the latter's side, depositing a flower on his chest (or perhaps catching with this flower the last drop of blood?); in the background, the silhouette of a landscape and a palace. The legend names the performers of the moving picture: Princess Elise Radzivill [sic!] as Peri, Countess Mathilde

¹⁴ In Schumann's oratorio text which the composer drew up on the basis of translations by his friend Emil Flechsig and the Leipzig poet Theodor Oelkers with the assistance of Adolf Böttger, the tyrant is named Gazna.

¹⁵ See Figures 4 and 5 (pp. 110 & 112 above), and cf. note 13.

Voss as Angel of the Light, Mr von Podewils as Mahmud of Ghazni, and Count Pückler as the killed warrior. – “F. Meyer sen.” is named as the engraver of the picture.

But where is now the connection between this pictorial representation of 1821 and the performance of Schumann’s oratorio *Das Paradies und die Peri* [Paradise and the Peri] on 17th February 1847 (with a second one scheduled to follow on 15th March which, however, never materialised), and further the creation of this miniature copy representing the Peri? On this matter, we find the following keywords in Robert Schumann’s diary notes¹⁶, referring to a journey to Berlin between 11th February and 24th March 1847, which mainly served the purpose of performing the oratorio at the local Singakademie [Musical – originally Choral – Society]:

[16th February] “In the evening, rehearsal at 18.00 h at the Singakademie”¹⁷ –

[17th February] “another rehearsal with the quartet at 11.00 h – suspense and excitement until the evening – performance at 18.30 h – my conducting – the King [Frederick William IV] – the first and second part good – the third one very bad – “ and

[18th February] “In the evening, soirée with Mad.[ame] Decker – the Hensels¹⁸ – [...] the picture of Princess Radziwil [sic!] as Peri –“.

This is not really a lot, but a note written by Schumann’s daughter Eugenie nearly a century later helps shed some light with the following: “Image of a young Princess Radiwil [sic!] as Peri at a performance of living pictures. My father saw the picture, presumably at the Palace of Prince Radziwil [sic!], and was so enraptured by it that my mother

¹⁶ *Reisenotizen IX*, in: *Tb II* (cf. note 3 above), pp. 414–420.

¹⁷ The first rehearsals had already taken place on 13th, 14th and 15th February, see *ibid.*, p. 414 f.

¹⁸ This probably refers to both spouses “Hensel” whom Robert and Clara Schumann frequented during their stay in Berlin. They were so deeply fond of Fanny Hensel that they even considered temporarily to relocate to Berlin. Cf. Schumann, *Tb II*, (note 3 above), p. 419, 19th March 1847: “[...] gradually deciding to move to Berlin”.

asked the owner for permission to have it copied clandestinely so she could surprise my father with it. As long as I can remember, this picture was staying on my mother's grand piano." (The dating on the note of "Oberstdorf, August 1936" was added by her grandson, Ferdinand Schumann.)¹⁹ Eugenie Schumann's presumption that her father had beheld the picture at the Palace of Prince Wilhelm Radziwill (1797-1870), whose sister Elisa, deceased young, had represented the Peri at the age of 17, is somewhat plausible and even seems confirmed by a letter from Eugenie's grandmother, Mariane Bargiel (see below). But, still, it does not apply: It is true that Schumann saw the Prince at a soirée with Fanny and Wilhelm Hensel on 4th March, where the "elegant world of Berlin"²⁰ had gathered, and also that he had the opportunity to listen to parts of the famous *Faust* composition (a "noble music", as he noted) by Anton Heinrich Radziwill (1755-1833), the father of Wilhelm and Elisa, at a soirée in honour of the Grand Duchess of Mecklenburg²¹, the younger sister of King Frederick William IV) with "Countess Rossi", that is, the great singer Henriette Sontag, who took part in this herself. At this event, the two sons of the late composer, Wilhelm and Bogislaw (1809-1873), were present also but, for understandable reasons, it never came to an invitation to the baroque Radziwill Palace at Wilhelmstraße 77 (the later Reich Chancellery). But, as documented in his diary notes, the composer actually rather saw that "picture of Princess Radzivilas Peri", which he obviously liked very much, at the house of the court typographer Rudolf Ludwig Decker, where another soirée was held, organised by Decker's wife Pauline²².

¹⁹ Cf. note 3.

²⁰ Schumann, *Tb II* (cf. note 3 above), p. 417.

²¹ Given that Frederick Francis II, Grand Duke of Mecklenburg-Schwerin, came to power in 1842 at the age of 19 and married for the first time in 1849 only, the reference here is to the widow of his predecessor, Paul Friedrich, Alexandrine (1803-1892), a born Princess of Prussia. She, in her capacity as Hereditary Grand Duchess, and her spouse, meanwhile deceased, had taken part in the celebration of 1821.

²² Pauline Decker, née von Schätzel (1811-1882; courtesy of Thomas Synofzik), a singer herself, also appeared as a lieder composer under the pseudonym of "P. F. Marxhausen".

And how do we have to imagine this “picture”? Eugenie Schumann, who obviously was not aware of her father’s diary note, tacitly assumed that it must have been a painting by Wilhelm Hensel, of which the lovely miniature in Schumann’s possession represented a copy. And this assumption seems to be confirmed if the latter is subjected to a closer examination: As can be seen from the excellent reproduction in Ernst Burger’s chronicle of Schumann’s life²³, apart from the copyist’s signature: “F. Wolff cop. 1847” (bottom right), there is yet another clue provided, executed in Gothic print, namely “Wilh. Hensel / pinxt / 1821.” (bottom left), which should represent a clear piece of information. – Friedrich Wolff was a Berlin genre painter who was Hensel’s student in 1842 and took part in the exhibition of the Academy in 1844.²⁴

By now, the question as to how Clara Schumann had got hold of the copy could be answered more or less satisfactorily: She could hardly avail herself of the opportunity of requesting permission to have it copied on the very evening of the soirée with the Deckers (18th February 1847). She rather had her mother, Mariane Bargiel, step in as intermediary weeks later and, moreover, secured the advocacy of Wilhelm Hensel himself, who likely also named the person of the copyist. Thus it appears from a letter by Clara to Pauline Decker, still unprinted, dated 11th April 1847²⁵: “Unfortunately, we have been unable to talk to you prior to our departure but now I hope you are fully recovered. During my last visit to your home, I had a special wish – my mother promised me she would bring this forward to you, so may I ask whether my request has been granted at all and would you also please forgive me for being so immodest? I know my husband will be very pleased on

²³ See Ernst Burger, *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, Mainz, etc. 1999, p. 247, Fig. 456 (legend on p. 246).

²⁴ See: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Founded by Ulrich Thieme and Felix Becker, edited by Hans Vollmer, Leipzig 1947, Vol. 36, p. 197.

²⁵ *Schumann-Briefedition*, Series II, Vol. 17: *Briefwechsel mit Freunden und Kollegen in Berlin*, edited by Klaus Martin Kopitz and Eva Klein, Cologne 2014 (in preparation). I would like to thank Thomas Synofzik for his kind permission to quote the letter.

receiving this picture as a gift, and Professor Hensel²⁶ was also willing to request on my behalf, but I do not know whether he has done so in the meantime. May my audacity be excused by the kindness you bestowed on me! –“

Today, however, it is just as difficult to prove that a Peri painting by Hensel was in the possession of the Deckers, as it would be for a water-colour or watercolour drawing (citing Fontane). We can merely refer to Hensel's pencil drawing²⁷ in which the scene contained in the aforesaid album is reduced to the person of the Peri – represented by Princess Elisa Radziwill – and which apparently remained in the possession of the artist (similar to his numerous portrait drawings of more or less illustrious persons, including Clara Schumann). This page has to be considered the direct original of Wolff's copy (fig. 1 & 7, see pp. 104 and 117 above), as it matches it entirely in pictorial motif, whereas it differs from the “celebration picture”: Here, the Peri can be seen on her own in a contemplative pose (“half-figure turned to the right”) holding a flower in her hand which she originally deposited on the dead hero's chest. If this is indeed a preparatory drawing of the tableau, the same also applies to a second page by Hensel representing a “half-length portrait to the right. / Supporting her head with the left hand”²⁸ and relates to the first one of the three Peri pictures in the album.

²⁶ On 15th March, Clara Schumann had again been in closer contact with Wilhelm Hensel – this is because he had invited her to “sit” for a portrait. See: Schumann, *Tb II* (cf. note 3 above), p. 418 and note 747 on p. 553. For a reproduction of the portrait, see: *Clara Schumann 1819–1896. Katalog zur Ausstellung*, edited by Ingrid Bodsch and Gerd Nauhaus, Bonn 1996, p. 89, Fig. 101, and: Ernst Burger, l.c. (see note 23), p. 246, Fig. 452.

²⁷ See Fig. 6 (p. 116 above), reproduced by courtesy of the Berlin State Museums - Prussian Cultural Heritage, Museum of Prints and Drawings, call number SZ W. Hensel No. 40 (cf. note 4).

²⁸ *Katalog* (see note 4), p. 182, numbers 41 and 40. The dating of “1822” on Picture No. 40 is likely part of the genuine signature of Princess Radziwill.

In case we do not seriously accept that the Schumanns had merely leafed through the celebration album lying around in the Deckers' house, where they noticed the Peri representation, in particular, then we have to assume a "connecting link" as the original of Wolffs's copy, which might possibly emerge at some later day. In fact, it is evident that Wilhelm Hensel executed several of his pictures as paintings as well – certainly at the request or order of the persons represented: The Prussian Palaces and Gardens Foundation of Berlin-Brandenburg holds at least two such miniature images, namely of Grand Duchess Alexandra Feodorovna / Princess Charlotte of Prussia wearing the costume of the title figure Lalla Rûkh (Princess Tulip-cheeked), and of her uncle, Prince Wilhelm the Elder of Prussia, the youngest brother of King Frederick William III, in a particularly magnificent dress as Mughal Emperor Aurengzeb!²⁹

Finally, the supposition that amongst those portraits executed as paintings later on were also those of members of the Radziwills – presumably some or all of the persons who took part in the festive procession of 1821 or the "living pictures", namely Prince Antoni Henryk and his wife, Princess Louise of Prussia, as well as some of their children, notably Princess Elisa –, is further corroborated by the aforesaid letter from Clara Schumann's mother, Mariane Bargiel. On 6th June 1847, two days before Robert Schumann's 37th birthday, she wrote to her son Woldemar: "[...] Tuesday will be Robert's birthday, Clara had a Peri

²⁹ The Prussian Palaces and Gardens Foundation of Berlin-Brandenburg, *GKI 5890* and *5891*, illustrations: Photo Inventory No. *F 0018734* and *F 0021386*. – In the programme booklet, the costumes are reproduced in Tables 6 and 9, for the relevant descriptions see *ibid.*, p. 25 f: "**Lalla Rûkh**. The High Princess represented here was covered in shiny gold and glittering jewels, so that even her shoes were sown all over with emeralds. A very light, very transparent rosy veil, embroidered with silver, flowed round the sublime figure. [...]" – "**Aurengzeb**. Imitating a real picture of this monarch, [the costume] was so admirable throughout, so brilliant and so true in character that one could forget the delusion and believe one was looking at the genuine Indian monarch." Still, the costume illustration does not match Hensel's miniature.

painted for him here, a copy of a picture from Prince Radzivil's gallery. [...] Do not forget to mention his birthday when you write to him, he just loves that! –³⁰

Now, of course, no one else was better placed than Mariane, chosen by Clara Schumann to act as an intermediary, to know that Clara had discovered “the picture of Princess Radzivil as Peri” not amongst the stock of paintings of Radziwill Palace but at the house of the Deckers (situated directly next to it, at Wilhelmstraße 75), instead. Her remark, however, indicates that this picture at the Deckers' house must already have been a copy itself or even a duplicate executed by Hensel alongside after the Radziwill's original, and in this way Friedrich Wolff's opus thus represents the copy of a copy. But all this will hardly lessen its charm to us, just as it did not to Robert and Clara Schumann.

³⁰ See: Elisabeth Schmiedel/Joachim Draheim (editors), *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, Munich/Salzburg 2007, Vol. I, p. 78. Courtesy of Elisabeth Schmiedel.

INGRID BODSCH FÜR HOHE VERDIENSTE AUSGEZEICHNET



Ingrid Bodsch mit S. E. dem Österreichischen Botschafter Dr. Ralf Scheide
(Foto: H. Loos)

Vor einigen Jahren wurden die vielfältigen Aktivitäten und Verdienste von Dr. Ingrid Bodsch – die, was manche vielleicht gar nicht wissen, gebürtige Grazerin und somit österreichische Staatsbürgerin ist – bereits durch die Verleihung des Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst ihres Heimatlandes gewürdigt. Am 10. September 2013 nun wurde die Direktorin des Bonner Stadtmuseums und Projektleiterin des Netzwerks der Schumann-Städte, das bekanntlich auch Wien umfasst, mit dem Großen Ehrenzeichen

für Verdienste um die Republik Österreich geehrt, womit nicht zuletzt Ingrid Bodschs völker- und länderverbindender Wirksamkeit Tribut gezollt wurde. Dazu lud der Botschafter, Seine Exzellenz Dr. Ralf Scheide, in die Berliner Botschaft ein, und ein erlesener kleiner Kreis von Freunden und Mitstreitern durfte der Feierstunde beiwohnen. Dass diese ganz ohne Musik, der die besondere Liebe Ingrid Bodschs gilt, undenkbar gewesen wäre, versteht sich von selbst. So gab es im repräsentativen Vortragssaal der Botschaft ein kleines Konzert, das von dem Bassisten Thomas Stimmel und der an der Berliner Hanns-Eisler-Hochschule tätigen niederländischen Pianistin Claar ter Horst gestaltet wurde und mehrere Schumann-Lieder, darunter die Eichendorff-Vertonung *Mondnacht*, umfasste. Danach war zu einem »Vin d'honneur« geladen, was nicht ganz wörtlich verstanden werden sollte, gab es doch auch Kaffee und Gugelhupf (!) zu angeregten Gesprächen zu genießen. Herzlichen Glückwunsch an Ingrid Bodsch zu ihrer hohen Auszeichnung!

Gerd Nauhaus



Von links nach rechts: Jessica Rehwald und Martin Eifler, Referat Musik und Darstellende Künste der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien der Bundesrepublik Deutschland, und Dr. Pia Heckes (Foto: H. Loos)



Von links nach rechts: der Bassist Thomas Stimmel, Gesandter Dr. Georg Locher, Direktor des Österreichischen Kulturforums Berlin sowie Claar ter Horst (Foto: H. Loos)

INGRID BODSCH DECORATED FOR GREAT MERITS

The manifold activities and merits of Dr. Ingrid Bodsch – a native of Graz and therefore a citizen of Austria – have already been honoured years ago by her home country with the award of the Austrian Cross of Honour for Science and Art. The director of the StadtMuseum Bonn and project manager of the network of Schumann cities, which also comprises Vienna, was now honoured with the Grand Decoration of Honour for Services to the Republic of Austria on the 10th of September 2013, in recognition of Ingrid Bodsch's activities to help promote international understanding. To mark this occasion, the Austrian ambassador, His Excellency Dr. Ralf Scheide, invited a select company of colleagues and friends of the awardee to attend the award ceremony at the embassy in Berlin. As a matter of course, this ceremony would have been unthinkable without music, which plays such an important role in Ingrid Bodsch's life. Therefore, a small concert was held in the representative lecture hall of the embassy, comprising of several Schumann lieder, amongs which was the setting of *Mondnacht* by Eichendorff, performed by the bass singer Thomas Stimmel and the Dutch pianist Claar ter Horst, who is currently working at the Hanns-Eisler School of Music Berlin. A »Vin d'honneur« was scheduled afterwards, which however is not to be taken entirely literally since coffee and Gugelhupf (!) were served as well. Congratulations to Ingrid Bodsch on her high distinction!

(Translation: F. O.)

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 Musik International, 1995, RSA 1003

Band 5: *Ouverture, Scherzo und Finale* op. 52

Herausgegeben von Sonja Gerlach

Mainz: Schott Musik International, 2000, RSA 1005

2. Werkgruppe: Konzerte

Band 1: Klavierkonzert a-Moll op. 54

Herausgegeben von Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Musik International, 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 Musik International, 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 Musik International, 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 Musik International, 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 Musik International, 2001, RSA 1014

Serie III: Klavier- und Orgelmusik

1. Werkgruppe: Werke für Klavier zu zwei Händen

Band 5: Klaviersonate Nr. 2 g-Moll op. 22, *Nachtstücke* op. 23, *Fa-
schingsschwank 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 Musik International, 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, *An-
dante und Variationen für zwei Pianoforte* op. 46, *Klaviersatz-Fragmente*

Herausgegeben von Joachim Draheim und Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Musik International, 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 Musik International, 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 Musik International, 2000, RSA 1032-10

Band 1/Teilbd. 2: *Adventlied* op. 71 und *Neujahrslied* op. 144

Herausgegeben von Ute Bär

Mainz: Schott Musik International, 2011, RSA 1032-20

Band 2: *Missa sacra* op. 147

Herausgegeben von Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Musik International, 1991, RSA 1033

Band 3: *Requiem* op. 148

Herausgegeben von Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Musik International, 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 Musik International, 1991, RSA 1036

Serie VI: Lieder und Gesänge für Solostimmen

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 Musik International, 2009, RSA 1043

Serie VII: Klavierauszüge, Bearbeitungen, Studien und Skizzen

3. Werkgruppe: Studien und Skizzen

Band 1: *Studien und Skizzen*

Herausgegeben von Matthias Wendt

Mainz: Schott Musik International, 2010, RSA 1057

Band 2: *Brautbuch*, Anhang R 11

Herausgegeben von Bernhard R. Appel, Bonn, unter Mitarbeit von Susanna Kosmale, Zwickau

Mainz: Schott Musik International, 2011, RSA 1069

Band 4: *Dresdner Skizzenheft, Taschennotizbuch*

Herausgegeben von Bernhard R. Appel, Reinhold Dusella, Kazuko Ozawa-Müller und Matthias Wendt

Mainz: Schott Musik International, 1998, RSA 1060

Band 5: Studien zur Kontrapunktlehre

Herausgegeben von Hellmuth Federhofer und Gerd Nauhaus

Mainz: Schott Musik International, 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 Musik International, 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 Musik International, 2002, RSA 1063

Band 6: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis

Herausgegeben von Margit L. McCorkle

Mainz: Schott Musik International, 2003, RSA 1065

Siehe auch Homepage SCHOTT MUSIC GmbH & Co.KG /
Quod vide home page of SCHOTT MUSIC GmbH & Co.KG:

<http://www.schott-music.com/shop/noten/gesamtausgaben/robert-schumann/index.html>

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 im Verlag Dohr: www.dohr.de bzw. <http://www.dohr.de/autor/schumann.htm>

Zum Editionsplan, der auch die bereits erschienenen Bände genau verzeichnet bzw. auch aktuell die nächsten Neuerscheinungen ankündigt: <http://www.schumann-briefe.de/de/editionsplan.htm>

The Schumann-Briefedition is being published 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.

For the first complete academic edition of Clara and Robert Schumann's letters, published by Dohr, see: www.dohr.de bzw. <http://www.dohr.de/autor/schumann.htm>.

For an editorial schedule listing the volumes already published with full details and providing updates on forthcoming new publications, cf. <http://www.schumann-briefe.de/de/editionsplan.htm>

Im Berichtszeitraum sind erschienen / In the reporting time appeared:

Serie I: Familienbriefwechsel

Bd. 5: *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann*, Bd. II: September 1838 bis Juni 1839. Hg. von Anja Mühlenweg
616 Seiten, gebundene Leinenausgabe
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2013
ISBN 978-3-86846-005-6

Bd. 8: *Clara Schumann im Briefwechsel mit Eugenie Schumann*, Bd. I: 1857 bis 1888. Hg. von Christina Siegfried
724 Seiten, gebundene Leinenausgabe
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2013
ISBN 978-3-86846-010-0

RÜCKBLICK UND AUSBLICK / REVIEW AND PREVIEW*

Rückblick / Review 2013

16. Bonner Schumannfest

„Deutschland und Frankreich“

Bonn, 29.5.-9.6.2013

Vgl./cf.: <http://www.bonner-schumannfest.de>

Fatma Said, Preisträgerin des XVI. Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs, 31.5.2013, Schumannhaus Bonn: Liederabend mit Claar ter Horst am Klavier (Foto: Fromann, Bonn)



7.6.2013, Einladung ins Schumannhaus Bonn zum öffentlichen Gespräch von Marina Baranova mit Dr. Rainer Aschemeier. Am 8.6.2013 spielte Marina Baranova, Mitglied im Board of artists des Schumann-Forums, das Geburtstagskonzert für Robert Schumann. Zum Gespräch vgl. vorne, S. 70ff.

* ausgewählt/selected von/by I. Bodsch



Festkonzert mit Musik von Wagner und Schumann mit dem Chursächsischen Orchester unter Leitung von Florian Merz im Konzert- und Ballhaus „Neue Welt“, Zwickau, 7.6.2013. Unter den Festgästen vorne von links nach rechts: Prof. Dietmar Nawroth, Vorsitzender der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau, Dr. Pia Findeis, Oberbürgermeisterin der Stadt Zwickau, Katrin Synofzik-Reyersbach, Dr. Jon W. Finson, Schumannpreisträger der Stadt Zwickau 2013, Dr. Thomas Synofzik, Direktor des Robert-Schumann-Hauses Zwickau. Dahinter Dr. Gerd Nauhaus, Ehrenvorsitzender der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau (Foto: Atelier Lorenz, Zwickau)

Schumannfest Zwickau 2013

„Schumann und Wagner“

Zwickau: 2.-24.6.2013

Vgl./cf. <http://www.schumannzwickau.de/schumann-fest>

8.6.2013, Zwickau – Preisverleihung / Award ceremony

Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau 2013 geht an / goes to:

Ulf Wallin & Jon W. Finson

Ulf Wallin & Jon W. Finson nach der Preisverleihung am 8.6.2013 im Robert-Schumann-Haus (Foto: Atelier Lorenz, Zwickau)





16.6.2013, Schloss Osterstein,
 Premiere beim Schumannfest Zwickau:
 Schumanns *Genoveva* im Papiertheater
 von und mit Christina Siegfried.
 2014 wird Christina Siegfried mit der
Genoveva in Düsseldorf und Bonn
 gastieren.

Dr. Christina Siegfried mit Dr. Thomas Synofzik nach der Vorstellung auf Schloß Osterstein
 (Foto: Atelier Lorenz, Zwickau)

Robert-Schumann-Ehrung 2013 Dresden

„Wagner & Schumann“

Berührungen – Versuch eines Dialogs

Dresden, 15. und 16.6.2013

Vgl./cf.: <http://saechsisches-vocalensemble.de>

Dresden: Feierliche Enthüllung des Medaillons am Coselpalais/Ceremonial unveiling of the second medaillon at Cosel Palace (9.4.2013)



Am 9. April lud der Vorstand des Sächsischen Vocalensembles e.V. in den Festsaal des Coselpalais Dresden zu einer Feierstunde aus Anlass der Anbringung des 2. Medaillons auf dem Schumann-Gedenkweg durch den Dresdner Künstler Einhart Grotegut auf dem Robert und Clara Schumann-Gedenkweg in Dresden und Umgebung ein. Das Medaillon erinnert an die von den beiden Schumanns zusammen mit Ferdinand Hiller initiierten „Musikalischen Matinéen“ und Aufführungen des von Robert Schumann gegründeten Vereins für Chorgesang in den Jahren 1846 bis 1850.

The Medallion at the Cosel Palace reminds of the „Musikalische Matinéen“ [„musical morning performances“] initiated by both Schumann together with Ferdinand Hiller, and the performances of the Association for Choral Singing founded by Robert Schumann, between 1846 and 1850.



Am 15. Juni 2013 konnte die vom Sächsischen Vocalensemble e.V. ins Leben gerufene Initiative für einen Robert und Clara Schumann-Gedenkweg in Dresden und Umgebung das dritte Medaillon an einem authentischen Schumann-Gedenkort platzieren – am Eingangsportal von Schloß Maxen, Refugium und Ort künstlerischer Inspiration der Schumanns in ihrer Dresdner Zeit.

A third medallion was placed – on 15th June 2013 – in an authentic Schumann commemorative place at Maxen Castle, place of refuge and of inspiration to the Schumanns during their time in Dresden.



Anita Brückner (Projektleiterin des Sächsischen Vocalensembles e.V.) vor dem ersten Medaillon des Robert und Clara Schumann-Gedenkwegs, angebracht am *Palais Großer Garten* in Dresden, Hauptveranstaltungsort der vom Sächsischen Vocalensemble seit 2010 veranstalteten Schumann-Ehrung.

Foto, Juni 2013: Conrad Brückner

Gedenktafel am „Doktorhaus“ in Maxen



19.10.2013 – Enthüllung der Gedenktafel am „Doktorhaus“ in Maxen zur Erinnerung an die Aufenthalte von Robert und Clara Schumann in den Jahren 1846 bis 1849 durch den Heimatverein Maxen (Jutta Tronicke)

Commemorative plaque at the Maxen „Doktorhaus“, which reminds of Clara and Robert Schumann staying there in 1846 and 1849.



Schumann-Festwoche Leipzig „Charakter“

Leipzig: 7.-15.9.2013

Vgl./cf.: <http://www.schumannverein.de/schumann-festwoche.html>

Schumannhaus Leipzig, Mittelpunkt der Schumann-Festwoche (Foto: Helga Schulze-Brinkop). Der Balkon gehört zum Konzertraum im 1. Obergeschoss.

Im Eröffnungskonzert der Schumann-Festwoche Leipzig 2013 am 7.9.2013 sang Anne-Therese Møller, Gewinnerin des Internationalen Schumann-Wettbewerbs Zwickau 2008, damals noch unter ihrem Mädchennamen Albrecht, zum ersten Mal in ihrem Leben öffentlich Schumanns *Dichterliebe*.



Liv Migdal (Foto:www.livmigdal.com)

Liv und Marian Migdal in concert

Düsseldorf, Palais Wittgenstein,
9.11.2013, 20 Uhr

Bonn, Schumannhaus,
10.11.2013, 11 Uhr

Konzertsoirée bzw. Konzertmatinée mit Liv und Marian Migdal als Kooperationsprojekt der Robert-Schumann-Gesellschaft

Düsseldorf und des StadtMuseum Bonn im Rahmen des Schumann-Netzwerks. Die Geigerin Liv Migdal und ihr Vater Marian Migdal, Prof. an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg, u.a. Gewinner des Internationalen ARD-Klavierwettbewerbs und des Internationalen Schumann-Wettbewerbs in New York, hatten u.a. Robert Schumanns Violinsonate Nr. 1 a-Moll op. 105 in ihrem das Publikum begeisternden Programm. Eine neuerliche Einladung für 2015 ist fest geplant!



Erinnerungstafeln an den Rosensälen in Jena

Im Dezember 2013 wurden an den Rosensälen (Fürstengraben 27) in Jena mehrere Erinnerungstafeln an Musiker angebracht, darunter auch je eine für Clara und Robert Schumann.

Robert Schumann und seine Frau Clara haben im kulturellen Gedächtnis der Jenaer bleibende Spuren hinterlassen. Schumann verweilte als Sechzehnjähriger auf der

Kathleen Theil, Mitarbeiterin des Archivs der Universität Jena mit den zur Anbringung an die Rosensäle bestimmten Gedenktafeln (Foto: Jan-Peter Kasper, Friedrich-Schiller-Universität Jena)

Durchreise in Jena und promovierte 1840 in absentia. Clara Schumann war mehrfach zu Konzerten in Jena. Ihr erstes Konzert gab sie am 24. September 1836 in den Rosensälen. Von 1857 bis 1859 besuchten die Schumannsöhne Ludwig und Ferdinand Schumann von 1857 bis 1859 die Stoysche Erziehungsanstalt.

Commemorative plaques for Clara und Robert Schumann in Jena

Both Robert Schumann and his wife Clara left their mark on the cultural memory of the city of Jena. Schumann had stayed in Jena as a sixteen-year-old youth only when in transit. Clara Schumann instead had travelled several times to Jena for concerts. She gave her first concert at the Rose Halls on 24th September 1836. At Easter 1857 the older sons Ludwig and Ferdinand Schumann moved to Stoy Boarding School in Jena, and stayed there until October 1859.



Schumann-Netzwerktreffen im September 2013 in Heidelberg

Der Spaziergang durch Heidelberg war sehr reizvoll und führte natürlich auch am „Abegg-Haus“ vorbei ...

The stroll through the idyllic old town of Heidelberg was very attractive and also passes the „Abegg-House“ ...

Foto, September 2013: Dietmar Nawroth

„Spannungen“ – Musik im RWE-Kraftwerk Heimbach, 3.-9.6.2013

Künstlerische Leitung: Lars Vogt (Mitglied im Schumann-Forum)

7.6.: Schumannnacht, u.a. mit Jamie Bergin und Lars Vogt

Sommerliche Musiktage Hitzacker, „Träume“, 27.7.-4.8.2013

Künstlerische Leitung: Carolin Widmann (Mitglied im Schumann-Forum)

31.7.: Liederabend u.a. mit Schumanns *Myrthen* op. 25 (Hanno Müller Brachmann und András Schiff); 2.8.: Carolin Widmann, Jörg Widmann und András Schiff mit Brahms' Sonate für Klarinette und Klavier Nr. 1 f-moll op. 120 Nr. 1), Werken von Bartok und Schumann (*Papillons* op. 2, Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 a-moll op. 105)

Gratulation an / Congratulations to Jörg Widmann & Christian Gerhaher

Im März 2013 erhielt Jörg Widmann (Mitglied im Schumann-Forum) den ersten Musikpreis des Heidelberger Frühlings. Festivalintendant Thorsten Schmidt begründete die Wahl folgendermaßen: „*Die Zukunft muss das höhere Echo der Vergangenheit sein.* Dieses Zitat Robert Schumanns scheint für den großen Schumann-Freund Jörg Widmann ein essentieller Satz für sein musikalisches Leben zu sein.“

Jörg Widmann (member of the Schumann Forum) was awarded the new Music Prize of the music festival „Heidelberger Frühling“, March 2013. Festival Director Thorsten Schmidt substantiated the choice of the first prize winner in the following way: „*The future has to be the higher echo of the past.* This quotation by Robert Schumann seems to be an essential statement about the musical life of the great Schumann lover Jörg Widmann.“

Christian Gerhaher (Pate und Gründungsmitglied im Schumann-Forum) wurde – als erster Sänger überhaupt – für die Saison 2013/14 zum Artist in residence bei den Berliner Philharmoniker ernannt. Für seine mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Daniel Harding aufgenommene CD „Romantische Arien“ wurde Christian Gerhaher am 23.4.2013 in London mit dem International Opera Award 2013 in der Kategorie „CD (Operatic Recital) of the Year“ ausgezeichnet. Im Januar 2014 wurde Christian Gerhaher der Ehrenpreis „Nachtigall 2014“ der deutschen Schallplattenkritik verliehen. Für die Jury urteilte Dr. Eleonore Büning: „Dieser Sänger ist ein Geschenk“. Vgl. <http://www.schallplattenkritik.de/ehrenpreise>

Christian Gerhaher (mentor and first member of the Schumann Forum) is artist in residence 2013/14 with the Berlin Philharmonic orchestra – as the first singer ever. International Opera Award 2013/Best Album was awarded to Christian Gerhaher for his recording of „Romantic Arias“ with the Bavarian Radio Symphony Orchestra, directed by Daniel Harding. In January 2014 Christian Gerhaher was accorded the prize of honour „Nachtigall 2014“ of the German Record Critics’ Award. The Jury’s conclusion: This singer is a great gift for us.“

25.10.2013, Konzerthaus Wien, Mozartsaal – Weltpremiere eines Liederzyklus von Jörg Widmann/world première of a song cycle by Jörg Widmann

Im ersten Liederabend der Konzerthaus-Saison 2013/14 brachten Christian Gerhaher und Gerold Huber den Liederzyklus *Das heisse Herz* von Jörg Widmann nach Gedichten von Klabund, Clemens Brentano, Peter Härtling, Erich Kästner und Heinrich Heine im Rahmen ihres umjubelten Programms mit Robert Schumanns Kompositionen *Sechs Gesänge* op. 107, *Dichterliebe* op. 48, *Tragödie* op. 64,3, *Der arme Peter* op. 53,3 und Gabriel Faurés *Sieben ausgewählte Lieder* zur Uraufführung.

In the first song recital of the Konzerthaus-season 2013/14 Christian Gerhaher and Gerold Huber set the bar very high in a hefty program including Schumann’s *Dichterliebe* and a dozen other songs, a set of Fauré and the world première of the song cycle *Das heisse Herz* von Jörg Widmann.

Brahms-Institut Lübeck: Erst- und Frühdrucke der Werke von Robert Schumann/Schumann’s first editions and early prints – seit 8.11.2013 online/as of 8.11.2013 online

Die einzigartige Sammlung der Erst- und Frühdrucke von Robert Schumann (8176 Einzelseiten) ist weltweit digital verfügbar. Das Brahms-Institut in Lübeck besitzt mit 128 Erst- und Frühdrucken über achtzig Prozent der Werke Schumanns. [...] Zu den Digitalisaten gehören auch diverse Exemplare mit eigenhändigen Widmungen von Schumann und handschriftlichen Besitzvermerken, unter anderem von Clara Schumann. Ein Großteil der Drucke stammt aus dem Nachlass des Brahms-Freundes Theodor Kirchner. Vgl. <http://www.brahms-institut.de>

That Robert Schumann’s first editions and early prints (8176 single pages) are now available digitally is unique in the world. The Brahms Institute in Lübeck holds more than eighty percent of Schumann’s works with 128 first

editions and early prints [...]. The digital images include various copies with dedications by Schumann in his own hand and also handwritten ownership notes, inter alia by Clara Schumann. The bulk of the prints comes from the Nachlass of Brahms's friend Theodor Kircher.

Wo bleiben die Frauen/Where are the women?

In der Liste der meistgespielten Werke kommen Kompositionen von Frauen 2013 erst auf Platz 182 vor. Dieser Platz wird von Clara Schumann besetzt./Not a single one of our 100 most performed composers of concert works was female. Clara Schumann topped this list, at number 182. Cf. <http://bachtrack.com/2013-stats>

Ausblick / Preview 2014

Nürnberg – Schumanniana: 10.-23.2.2014

Schumannfestival der Hochschule für Musik Nürnberg
Vgl. <http://hfm-nuernberg.de>

Lucerne Festival 2014

5.4., 26.8. und 28.8.: Bernard Haitink und das Chamber Orchestra of Europe mit allen Schumann-Sinfonien und dem Klavier-, Cello- und Violinkonzert (Solisten: M. Perahia, G. Capuçon, I. Faust)
Vgl. <https://blog.lucernefestival.com>

Solsberg Festival 2014

Künstlerische Leitung: Sol Gabetta (Mitglied im Schumann-Forum)
31.5., Eröffnungskonzert mit Schumanns *Phantasiestücke(n)* für Piano, Violine und Violoncello op. 88 (Solisten: Sol Gabetta, Baiba Skride, Nicolas Angelich)
Vgl. <http://www.solsberg.ch>

Bonner Schumannfest 2014 „Opus 1“: 10.-21.5.2014

Unter anderem mit Jamie Bergin, dem Schumann-Preisträger Michael Struck, Katharina Troe, David Pichlmaier, Pauliina Tukiainen und William Youn. Seit 19.1.2014: Filmreihe „Schumann trifft Rex“.
Vgl. <http://www.bonner-schumannfest.de>
Außerhalb der Festivalzeit – 6.6.: Schumann-Forum-Gespräch mit Ottavia Maria Maceratini, die am 7.6. das Geburtstagskonzert für Schumann spielt.

Schumannfest Düsseldorf 2014 „Romantisiere Dich“: 16.5.-2.6.2014

Unter anderem mit Hilary Hahn, Vesselina Kasarova, David Garret und Klaus Maria Brandauer (24.5.)

Vgl. www.schumannfest.de

Schumannfest Zwickau 2014 „Ganz romantisch“: 6.-22.6.2014

Unter anderem mit der italienischen Mezzosopranistin Manuela Custer, der Schumann-Urururenkelin Heike-Angela Moser (8.6.), dem Schumannpreisträger Ulf Wallin (12.6.), Roberto Prosseda am Pedalflügel (15.6.) und Lutz Görner (20.6.)

Vgl. www.schumannzwickau.de

„Spannungen“ – Musik im RWE-Kraftwerk: 9.-15.6.2014

Künstlerischer Leiter: Lars Vogt (Mitglied im Schumann-Forum)

Mit Schumann-Werken im „Vorspann“ am 7. und 8.6. sowie am 12.6. mit Schumanns Streichquartett op. 41,1 (u.a. mit Isabelle Faust)

Vgl. www.spannungen.de/Konzerte.html

Schumann-Ehrung Dresden „Durchaus phantastisch“: 20.-22.6.2014

Ausstellung im Kulturrathaus in Dresden; Hommage à Robert Schumann „Zu Gast bei den Schumanns“: Familienkonzert auf Schloß Maxen (21.6.), Festkonzert zur 5. Robert-Schumann-Ehrung im Palais Großer Garten mit dem Sächsischem Vocalensemble unter Leitung von Matthias Jung

Vgl. www.saechsisches-vocalensemble.de

VIII. Schumannade Kreischa: 27.-29.6.2014

Eröffnungskonzert mit dem Schumannpreisträger und Schumann-Forum-Mitglied András Schiff im Schloß Reinhardsgrimma

Vgl. www.schumannade.com

Sommerliche Musiktage Hitzacker, „Tanz“: 26.7.-3.8.2014

Künstlerische Leitung: Carolin Widmann (Mitglied im Schumann-Forum)

31.7.: Alexander Lonquich mit Schumanns *Davidsbündlertänzen* op. 6

Vgl. <http://musiktage-hitzacker.de>

Schumann-Festwoche Leipzig, „Flegeljahre“: 6.-14.9.2014

6.9.: Eröffnungskonzert im Schumannhaus mit Ottavia Maria Maceratini.

Auf dem Programm Klavierwerke von Schumann, Grieg und Chopin.

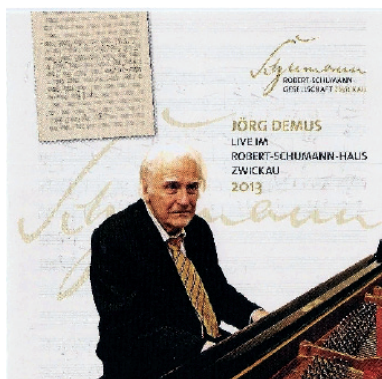
Vgl. <http://www.schumann-verein.de>

NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA

CDs, DVDs, NOTENAUSGABEN UND LITERATUR¹
CDs, DVDs, MUSIC BOOKS, LITERATURE¹

Ausgewählt von Irmgard Knechtges-Obrecht
Selected by Irmgard Knechtges-Obrecht

CDs / DVDs



Jörg Demus in Zwickau

Live im Robert-Schumann-Haus
Zwickau 2013

Jörg Demus, Klavier/Piano
Konzertmitschnitt im Robert-Schu-
mann-Haus Zwickau am 1.1.2013
Herausgegeben von der Robert-Schu-
mann-Gesellschaft Zwickau
Zu beziehen über das Robert-Schu-
mann-Haus Zwickau. Preis: 10 €

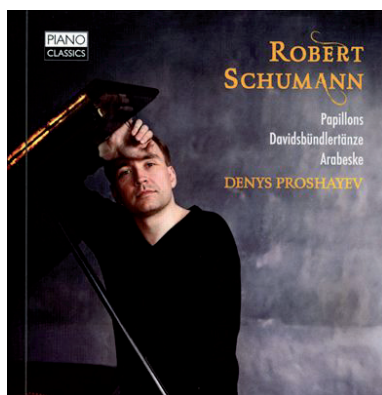
Diese CD gibt das Konzert wieder, das Jörg Demus am Neujahrstag 2013 im Zwickauer Robert-Schumann-Haus mit einem reinen Schumann-Programm gab. Nach den *Waldszenen* op. 82 erklingen die *Drei Fantasiestücke* op. 111 und die *Fantasie C-Dur* op. 17. Es ist faszinierend, mit welcher Frische und Intensität der 85-jährige Demus, Träger des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau 1986, Schumanns zum Teil hochkomplexe romantische Klaviersprache zu interpretieren versteht. Vier Zugaben erklatschte sich das begeisterte Publikum, die ebenfalls auf dieser CD zu hören sind. „Der Dichter spricht“ aus den *Kinderszenen* op. 15, die *Fis-Dur-Romanze* aus op. 28 und das berühmte „Abendlied“ aus op. 85 in einer Fassung für Klavier zu zwei Händen sowie als krönendes Finale den „Zum Beschluss“ überschriebenen Teil aus Schumanns *Humoreske* op. 20.

¹ English translations by Florian Obrecht (F. O.) or Thomas Henninger (Th. H.)

Kaum glaublich, dass der österreichische Pianist auch nachdem umfangreichen Programm seines Recitals noch die erforderliche Kraft und das entsprechende Einfühlungsvermögen dafür aufzubringen vermochte. Eine wirklicherempfehlenswerte CD, die einmal mehr zeigt, wie sehr sich Jörg Demus in Schumanns Klangwelt hineinzudenken und sie dem Zuhörer zu vermitteln vermag.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The CD at hand contains a recording of the highly acclaimed concert given by Jörg Demus on New Year's Day of 2013 at the Schumann-Haus Zwickau. The performance of the *Waldszenen* op.82 is followed by *Drei Fantasiestücke* op. 111 and the *Fantasy in C major* op. 17. The briskness and intensity, with which the 85 year old Demus, laureate of the Robert-Schumann-Prize of the City of Zwickau of 1986, interprets Schumann's highly complex romantic piano language, is fascinating. The enthusiastic reception by the audience brought about four encores: "Der Dichter spricht" from the *Kinderszenen* op. 15, the Romance in F sharp major from op. 28 and the famous "Abendlied" from op. 85 in a version for two-handed piano. The part entitled "Zum Beschluss" from Schumann's *Humoresque* op. 20 marked the crowning finale. A highly recommendable CD, which demonstrates once more Jörg Demus's ability to understand Schumann's musical world and convey it to his listeners. (F. O.)



Robert Schumann

Papillons, Davidsbündlertänze,
Arabeske
Denys Proshayev, Klavier
Piano Classics, 2013, PC 10557

Ein überaus gelungenes Schumann-Debüt, das der Sieger und Träger des Publikumspreises im ARD-Wettbewerb 2002 Denys Proshayev hier vorlegt! Geboren 1978 in Brest (Belarus) und ausgebildet in Kiew sowie in Hannover (wo er auch eine

Dirigentenausbildung durchlief) bei Vladimir Krainev, hat er im vergangenen Jahrzehnt eine erfreuliche Karriere als Solist und Kammermusiker durchlaufen und gewann mehrere weitere Wettbewerben und Stipendien.

Die Stadt Lemberg (Lviv) ernannte ihn 2010/11 zum Gastdirigenten. Die 2010 im Hans-Rosbaud-Studio des SWR in Baden-Baden produzierte Schumann-CD ist erst seine zweite überhaupt; die bei Sony erschienene erste war Jean-Philippe Rameau gewidmet. Proshayev hat mit den *Papillons* op. 2, den *Davidsbündlertänzen* op. 6 und der *Arabeske* op. 18 zwar sehr bekannte Klavierwerke Schumanns ausgewählt, er widmet sich ihnen aber mit großem Verantwortungsgefühl. Das wird selbst an der „kleinen“, meist als Schüleraufgabe präsentierten *Arabeske* deutlich, die ernsthaft und differenziert als Kabinettstück behandelt wird. Dasselbe gilt von den *Papillons*, die häufig in Jugendwettbewerben erscheinen, aber durchaus ernst zu nehmen sind als Reflex des ganz jungen Schumann auf sein literarisches Idol Jean Paul, dessen *Maskentanz* aus den *Flegeljahren* hier ideell, nicht illustrativ durchschimmert. Dabei vermag Proshayev den Tanzcharakter der Stücke plastisch auszuformen und dennoch den Zykluscharakter des Werkes eindrucksvoll zu dokumentieren. Sein fein abgestimmtes, stets durchsichtig-polyphones Spiel besticht in jeder Phase. Noch mehr tritt dieses positive Element zutage im Zyklus der *Davidsbündlertänze*, jener zweimal neun tänzerisch-poetischen Stimmungsbilder, die ein (manchmal verkanntes) Haupt- und Schlüsselwerk Schumanns darstellen. Die (im Booklet, mit Einführungstext von Philippe Houbert, nicht gekennzeichnete) Zweitteiligkeit des Opus, die in Nr. 8 des 2. Hefts eine quasi träumerische Rückbindung erfährt, weiß der Pianist sogar durch Verwendung einer früheren Schlussvariante zu Nr. 9 in Heft 1 zu unterstreichen, was ihn als feinfühlig mitdenkenden Künstler ausweist. Ein solches (Schumann-)Debüt möchte man manchen seiner Kollegen wünschen!

(Gerd Nauhaus)

An exceedingly successful Schumann debut made by Denys Proshayev (born in 1978 in Brest), winner of the ARD competition 2002 as well as the Public's Choice Award. The CD produced at the Hans Rosbaud Studio of the SWR in Baden-Baden is only his second recording overall. With the *Papillons* op. 2, the *Davidsbündlertänze* op. 6 and the *Arabeske* op. 18 Proshayev did indeed choose quite popular piano pieces by Schumann; he does however perform them with a great sense of responsibility. His finely balanced, always transparent-polyphonic play is highly convincing at every point. A sensitive yet thinking artist. Such a (Schumann) debut can only be wished on some of his colleagues. (F. O.)



Nadezhda Pisareva plays Schumann

Klaviersonate fis-moll op. 11; Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette op. 32; Drei Fantasiestücke op. 111

Nadezhda Pisareva, Piano

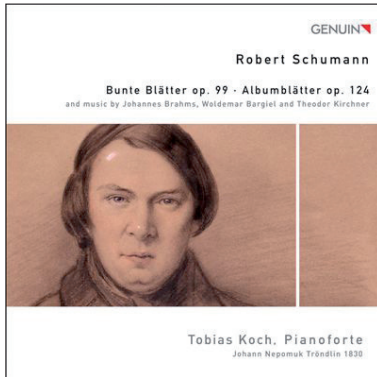
Moskau: Classical Records, 2013

Die 1987 in Moskau geborene Nadezhda Pisareva, Preisträgerin des renommierten „Scottish International Piano Competition“ (zurzeit studiert sie in Berlin bei Profes-

sor Klaus Hellwig), legt mit dieser Einspielung eines reinen Schumann-Programms ihre Debüt-CD vor. Schumann liegt ihr zweifellos, das merkt man schon nach den ersten Takten der fis-moll-Sonate. Sympathisch ist ihre für die CD getroffene Auswahl, sind es doch nicht zum wiederholten Male die bekannten „Renner“, sondern mit den vier Stücken op. 32 und den *Fantasiestücken* op. 111 auch etwas seltener eingespielte Klavierwerke Schumanns. Sehr sensibel, mit pointiertem aber nicht forciertem Anschlag und in angenehmer Weise „unaufgeregt“ vertieft sich die junge Künstlerin in Schumanns doch mitunter komplizierte Tonsprache. Die technischen Klippen meistert Nadezhda Pisareva scheinbar mühelos und bringt auch das erforderliche Maß an Ausdruck und Tiefe mit. Dies zeigt sich besonders in der wunderbar ausgeformten *Aria* aus der Sonate op. 11. Geradezu neckisch gibt sich ihre Interpretation von *Scherzo* und *Romanze* aus op. 32. Mit ergreifender Klarheit gestaltet sich unter ihren Händen das zweite der *Fantasiestücke* op. 111. Das informative Booklet dieser empfehlenswerten CD ist zweisprachig: russisch und englisch.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The winner of the renowned “Scottish International Piano Competition“, Nadeszhda Pisareva, born in 1987 in Moscow (currently studying in Berlin under Professor Klaus Hellwig), delivers her debut CD with a programme consisting purely of works by Schumann. Very sensitively, with a precise yet not disproportionately forceful style of play and in a pleasantly unagitated manner the young artist interprets a language of sound that can be rather complicated from time to time. Nadeszhda Pisareva effortlessly masters the technical challenges almost all the time, but also delivers the necessary amount of expression and depth. The informative booklet of this very commendable CD is bilingual: russian and english. (F. O.)



Robert Schumann

Bunte Blätter op. 99,
Albumblätter op. 124 and music
by Johannes Brahms, Theodor Kirsch-
ner, Waldemar Bargiel
Tobias Koch, Pianoforte von Johann
Nepomuk Tröndlin 1830
Leipzig: Genuin classics, 2013
GEN 13285

Seinen bisher drei CD-Veröffent-
lichungen der Klavierwerke Schu-
manns auf historischen Tastenin-

strumenten (siehe *Correspondenz* Nr. 32, S. 92ff.) ließ der vielseitige Düs-
seldorfer Pianist Tobias Koch 2013 eine vierte folgen, mit der er zwei heute
nur sporadisch und meist in Auszügen im Konzertsaal präsen-
te Werkgrup-
pen ins Bewusstsein heben will: die *Bunten Blätter* op. 99 und *Albumblätter*
op. 124. Der Komponist hat die 14 bzw. 20 Stücke 1851 und 1853 aus
älterem Material zusammengestellt und im kleinen Verlag Arnold in El-
berfeld in sehr ansprechender Form (op. 99 als ganzes Opus und in acht
Heften, op. 124 in vier Heften zu je fünf Stücken) publiziert, und – was
heute verwundern mag – sie fanden großen Anklang beim Musikpublikum,
woran nicht zuletzt der Sensationserfolg des *Jugend-Albums* op. 68
von 1848 „schuld“ war. Für seine wie stets solide und ausgefeilte Inter-
pretation der mehr oder minder anspruchsvollen Stücke wählte Koch diesmal
einen um 1830 entstandenen Hammerflügel der seinerzeit renommierten
Leipziger Firma J. N. Tröndlin, der im Besitz des Musikinstrumentenmu-
seums im Grassi-Museums Leipzig ist, wo auch die Aufnahme produziert
wurde. Da Tröndlin in Wien ausgebildet wurde, nimmt es nicht wunder,
dass der Flügel dem Debütinstrument Clara Schumanns (A. M. Stein,
Wien um 1825) optisch stark ähnelt. Im CD-Booklet, das lesenswerte und
persönlich gefärbte Anmerkungen Kochs zu den Kompositionen enthält,
äußert sich dieser geradezu enthusiastisch über das Instrument – seine
Begeisterung werden aber vermutlich in erster Linie die Fans des „Ori-
ginalklangs“ (was immer darunter verstanden werden kann) teilen, denn
der klanglichen Durchsichtigkeit des „Tröndlin“ steht eine nicht geringe
Sprödigkeit vor allem im Diskant gegenüber, die gewisse Spitzentöne und
Oberstimmenmelodien matt, ja stumpf erscheinen lässt. Positiv hervorzu-
heben an Kochs Interpretation ist die (erklärte und realisierte) Absicht, den
Zusammenhang der zunächst heterogen wirkenden Einzelstücke zu doku-

mentieren. Natürlich wollte Schumann hier keine Klavierzyklen vorlegen, und auch an eine komplette Darbietung der beiden Hefte wird er kaum gedacht haben. Doch dass er andererseits wahllos etwas zusammengewürfelt hätte, das nur die merkantile Absicht unter einen Hut bringen könnte, wird man ihm keinesfalls zutrauen – vielmehr wurde das Material planvoll zusammengefügt und so doch eine Art Einheit geschaffen, und das obwohl die Stücke teils völlig anderen Werkzusammenhängen entstammen. So darf man mit Tobias Koch auf Entdeckungsreise gehen und die *Bunten Blätter* sowie die (deutlich leichter gewichteten) *Albumblätter* je einzeln oder in der Zusammenschau genießen. Als interessante Zugabe finden sich noch acht Trouvaillen, nämlich teils unveröffentlichte und erstmals aufgenommene *Albumblätter*, unter denen Brahms' *Allegro* für Arnold Wehner (ein „Vor-
klang“ des Horntrio-Scherzos!), die Hommage an Schumann von Theodor Kirchner und das *Allegretto* von Woldemar Bargiel den ersten Rang beanspruchen können.

(Gerd Nauhaus)

The versatile pianist Tobias Koch from Düsseldorf followed up his three previous CD publications of piano works by Schumann played on historical keyboard instruments (see *Correspondenz* No. 32, p. 92ff.) with a fourth recording in 2013, containing the collections *Bunte Blätter* op. 99 and *Albumblätter* op. 124. In this instance, Koch choose a fortepiano created around 1830 by the then renowned Leipzig-based company J. N. Tröndlin for his – as usual – solid and sophisticated performance. The instrument is in the possession of the Museum of Musical Instruments at the Grassi Museum in Leipzig, where the recording was produced as well. The “Tröndlin’s” tonal transparency is however opposed by a rather significant brittleness, especially in the descant. An interesting encore is constituted by eight trouvailles, namely *Albumblätter* which were partly unpublished and have been recorded for the first time now. Among these, Brahms' *Allegro* for Arnold Wehner, the homage to Schumann by Theodor Kirchner as well as the *Allegretto* by Woldemar Bargiel can claim the highest position. (F. O.)



Schumann Project

The Complete Solo Piano Music
 Eric Le Sage, Piano
 Alpha Productions Outhere, 2013
 13 CDs, Alpha 813

Eric Le Sage, renommierter französischer Pianist und einstiger 1. Preisträger im Zwickauer Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb (1989), hat seine Affinität zu Schumann bereits seit langem kund getan durch eine Reihe von CDs, auf

denen er Klavier- und Kammermusikwerke miteinander kombinierte. Das in den Jahren 2001 sowie 2005 bis 2009 aufgenommenen Schumann'sche Œuvre für Klavier wurde jetzt in einer 13-CD-Box beim Label Outhere/Alpha wiederveröffentlicht, hinzu kommt die Kammermusik mit Klavier auf sieben CDs, und man kann sagen, dass Le Sage damit in der ersten Reihe heutiger Schumann-Interpreten steht, sind doch seine Aufnahmen im musikalischen wie technischen Anspruch durchaus exemplarisch, verkörpern sie einen hohen Standard, an dem sich jüngere Künstler messen lassen müssen.

Le Sages stilistisches Einfühlungsvermögen überzeugt ebenso wie seine artistische Brillanz, seine kantable Klangkultur und sein kraftvoller Zugriff. Hervorheben möchte man dabei die drei Klaviersonaten op. 11, 14 und 22, wobei beim *Concert sans orchestre* bzw. der Sonate f-Moll op. 14 dankenswerter Weise sogar die originale fünfsätzig Version mit beiden Scherzi eingespielt wurde, bei op. 22 beide Finali zu hören sind, ebenso die übrigen „Gipfelwerke“: *Davidsbündlertänze* op. 6, *Carnaval* op. 9, *Fantasiestücke* op. 12, *Kinderszenen* op. 15, *Kreisleriana* op. 16, *Fantasie C-Dur* op. 17, *Humoreske* op. 20 und *Novelletten* op. 21. Aber auch nahezu alle übrigen Kompositionen finden sich mit gleicher Sorgfalt behandelt, was etwa den virtuosen Paganini-Studien und -Etüden op. 3 und op. 10 ebenso zugute kommt wie den polyphonen Werken, den *Fugen* op. 72 und *Fughetten* op. 123, aber auch den weniger bekannten Zyklen wie den *Intermezzi* op. 4, *Impromptus* op. 5, *Nachtstücken* op. 23 und *Märschen* op. 76, den *Bunten Blättern* op. 99 und *Albumblättern* op. 124, von Kostbarkeiten wie dem vollständigen *Album für die Jugend* op. 68 und den *Waldszenen* op. 82 ganz zu schweigen.

Problematisch erscheint freilich Le Sages Version der *Études symphoniques* bzw. *Études en forme de variations* op. 13, die in einer Mischfassung und mit Einbeziehung der fünf sogenannten „posthumer“, tatsächlich aber vom Komponisten vor Erscheinen des Erstdrucks ausgeschiedenen Variationen eingespielt wurden, und die bereits 2001 entstandene Aufnahme der esoterischen *Gesänge der Frühe* op. 133, bei der Le Sage in denselben Fehler wie eine Reihe anderer, teils berühmter Kollegen verfällt und das vierte Stück (von dem er wohl annimmt, Schumann habe sich bei der Metronomzahl geirrt) im doppelten, tatsächlich „irre“ wirkenden Tempo darbietet! Weitere „Spätwerke“ wie die *Fantasiestücke* op. 111 oder die erwähnten *Fughetten* op. 126 geraten Le Sage dagegen vortrefflich. Wenn wir die Box-Veröffentlichung trotz ihrer insgesamt hohen interpretatorischen Qualität mit einem gewissen Vorbehalt empfehlen, so wegen einer Reihe von editorischen Unterlassungen und Fehlern, die so nicht hätten sein müssen: Das 32-seitige Booklet hält ein nicht zu unterbietendes Minimum an Informationen bereit und verweist statt dessen auf das im Internet (www.outhere-music.com) abrufbare „Livret intégral“. Die bekannte *Arabeske* op. 18 sucht man zunächst vergeblich im Booklet (CD 12), ehe man bemerkt, dass der Fettdruck des Titels versäumt wurde. Die Verteilung der Werke auf die einzelnen CDs wirkt weitgehend beliebig bis irrational, am seltsamsten bei der letzten, 13. CD, die nichts anderes als die *Waldszenen* (21 min. 23 sec.!) enthält. Immerhin erfährt man den Aufnahmeort für alle Werke: die Salle de musique im schweizerischen La Chaux-de-Fonds.

(Gerd Nauhaus)

The renowned French pianist and erstwhile prize winner of the Zwickau International Robert Schumann Competition (1989), Eric Le Sage, has been showing his affinity towards Schumann for the longest time now through a series of recordings combining works of both piano and chamber music. The recordings of Schumann's oeuvre for piano, taken in 2001 as well as 2005–2009, have now been published in the form of a 13 CD box set under the label Outhere/Alpha. Le Sage's stylistic intuition, his artistic brilliance as well as his cantabile culture of sound and his forceful technique are impressive and speak for themselves. It is despite of this overall very high quality of interpretation that we can only recommend this box set under a certain caveat, which is mostly due to a number of unnecessary editorial omissions and mistakes: the 32 page long booklet provides only the barest minimum of information and instead refers the reader to the „Livret intégral“ which can be found online (www.outhere-music.com). (F. O.)



Schumann

Sämtliche Werke für Klavier solo

Vol. 5: Schumann und seine Töchter

Drei Klaviersonaten für die Jugend op. 118, *Klavierbüchlein für Marie*, *Album für die Jugend* op. 68 (Anhang), *Wiegensliedchen & Schlämmerlied* op. 124

Florian Uhlig, Klavier

Stuttgart/Holzgerlingen: hänssler

CLASSIC, 2013

CD No. 98.011



Schumann

Sämtliche Werke für Klavier solo

Vol. 6: *Album für die Jugend* op. 68

Florian Uhlig, Klavier

Stuttgart/Holzgerlingen: hänssler

CLASSIC, 2013

CD No. 98.013

Seine im Entstehen begriffene Gesamtaufnahme der Schumann-Klavierwerke (siehe *Schumann-Journal* 2, S. 78ff. sowie *Correspondenz* Nr. 33, S. 97ff., Nr. 34, S. 145f. und

Nr. 35, S. 114ff.) setzte Florian Uhlig 2013 mit den eng zusammengehörigen CDs Nr. 5 und 6 fort: Dem kompletten *Album für die Jugend* op. 68 (vol. 6) gehen umfangreiche ergänzende Materialien sowie die *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118 (vol. 5) voran, dies alles unter dem Titel *Schumann und seine Töchter* (denen die Sonaten gewidmet sind) vereinigt. Insofern ähnelt das gemeinsam mit Joachim Draheim (dem auch die umfangreichen, höchst informativen Booklettexte zu danken sind) entwickelte Konzept dem von Tobias Kochs Veröffentlichung *Klaviermusik für die Jugend* (siehe *Correspondenz* Nr. 33, S. 92ff.) von 2010, jedoch mit dem Unterschied, dass Koch sich auf „ursprüngliche Instrumente“ kapriziert hat. Vorangeschickt sei, dass Florian Uhligs Interpretation in jeder Phase makellos, ja exemplarisch genannt werden kann, so dass die beiden CDs sich würdig in das Gesamtaufnahmen-Projekt einreihen.

Beim *Album für die Jugend* kommt es wohl vor allem darauf an, zum einen den Zusammenhang der 43 Stücke zu verdeutlichen, zum anderen ihre hohe Qualität und stilistische Vielfalt, die – nicht unbedingt automatisch gekoppelt an den aufsteigenden Schwierigkeitsgrad – von schlichten bis zu hochkomplizierten, ja beinahe „abseitigen“ Stücken reicht, wie etwa dem „Kriegslied“ oder „Weinlesezeit – fröhliche Zeit!“ (das eine Brücke zum Spätstil etwa der *Gesänge der Frühe* zu bilden scheint), aber auch den geheimnisvollen „Sternchen“-Stücken oder dem „Thema ohne Variationen“. Das gelingt Florian Uhlig durch konzentriertes und vertiefendes Eindringen in den Gehalt des Einzelnen wie souveränen Überblick über das Ganze. Etwas schwieriger zu rezipieren ist die Töchter-CD, da die drei Sonaten – obwohl durch Rückbindung des letzten Satzes (op. 118/3/IV) an den ersten (op. 118/1/I) auch eine Art zyklischer Rahmenvorliegt – durch andere Stücke bzw. Komplexe unterbrochen werden. Da sind im biographischen Zusammenhang das „Wiegenliedchen“ und das „Schlummerlied“ aus op. 124 (*Albumblätter*) eingestreut, und der für Marie Schumann bestimmten 3. Sonate sind sämtliche Vorstufen zum *Album für die Jugend* vorgeschaltet: das *Geburtstagsalbum für Marie* (in einer reizvollen, durch Bernhard R. Appel betreuten Faksimileausgabe wieder greifbar), der kleine Gang durch die Musikgeschichte mit Stücken von Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven und Weber (dessen „Trinklied“ aus dem *Freischütz* durch einen Mini-Dialog witzig aufgelockert wurde) sowie das zwölf (vor der Drucklegung ausgeschiedene) Stücke umfassende Supplement zum *Album*. Dies alles fortlaufend zu hören, wirkt ermüdend – man sollte es sich portionsweise zuführen. Dabei ist im Grunde jede Neuaufnahme der früher oft geringgeschätzten, ja missachteten Jugendsonaten verdienstvoll, und die „Garnierung“ durch die übrigen Stückkomplexe hat schon ihren Sinn – man lese nur die interessanten Booklet-Notizen Joachim Draheims!

Übrigens muss man die Nummerierungen im Rahmen der Gesamtaufnahme regelrecht suchen: Sie finden sich nur auf den CDs selbst und jeweils auf dem Rücken der CD-Hüllen.

(Gerd Nauhaus)

Florian Uhlig continued his emerging series of recordings of the entirety of Schumann's piano works (see *Schumann Journal* 2, p. 78ff. as well as *Correspondenz* No. 33, p. 97ff., No. 34, p. 145f. and No. 35, p. 114ff.) in 2013 with the closely interconnected CDs No. 5 and 6: The complete *Album für die Jugend* op. 68 (vol. 6) is preceded by substantial ancillary material as well as the *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118 (vol. 5). All this is combined under the title *Schumann and his Daughters*

(whom the sonatas are dedicated to). In this regard, the concept developed jointly with Joachim Draheim (who is also responsible for the extensive, highly informative booklet texts) bears similarities to that of Tobias Koch's 2010 publication *Piano Music for the Young* (see *Correspondenz* No. 33, p. 92ff.), albeit with the difference that Koch insists on using contemporary instruments. Florian Uhlig's interpretation can at every point be deemed impeccable, exemplary even, so that the two CDs make for a worthy addition to the project.

Uhlig's interpretation of the *Jugendalbum* convinces by delving deeply and intensely into the subject matter without losing track of the piece as a whole. The „Daughters“-CD is however somewhat more difficult to receive. The sonatas are interrupted by other pieces or complexes. The “Wiegenliedchen“ and the “Schlummerlied“ from op. 124 (*Albumblätter*) are interspersed throughout in their respective biographical context as well as all pre-stages to the *Album für die Jugend*: the *Geburtstagsalbum für Marie* (available again as a lovely facsimile supervised by Bernhard R. Appel), the small walk through the history of music with pieces by Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven and Weber (whose “Trinklied“ (drinking song) from his opera *The Freeshooter* is being loosened up in a humorous fashion by a small dialogue), as well as the supplement consisting of twelve pieces which were discarded before printing. (F. O.)



Robert Schumann
Sonate g-Moll · Waldszenen

Mitsuko Uchida, Klavier
 Decca 478 5393, 2013

Ohne jeden Zweifel zählt Mitsuko Uchida zu den bedeutendsten Pianistinnen unserer Zeit, und es nimmt nicht wunder, dass sie neben Mozart, Schubert, Debussy und vielen anderen auch wichtige Kompositionen Robert Schumanns

im Repertoire hat. Schon früher produzierte sie auf CD u. a. die *Davidsbündlertänze*, den *Carnaval*, die *Kreisleriana* und die C-Dur-Fantasie, und jetzt hat sie, nach einer Live-Erprobungsphase, einen Schaffensquerschnitt aus der Früh-, Mittel- und Spätzeit des Komponisten eingespielt: Die neue Decca-CD bringt die Sonate g-Moll op. 22 (1832-38), die *Waldszenen* op. 82 (1848/49) und die *Gesänge der Frühe* op. 133 (1853) zu Gehör. Wie nicht anders zu erwarten, geht Uchida die Sache tiefgründig an, kann man doch sagen, dass die drei genannten Werke nicht im Zentrum des heutigen Schumann-Interesses stehen. Vor der Interpretation der *Gesänge der Frühe* hatte die Künstlerin nach eigenem Bekenntnis sogar regelrecht Angst! Umso mehr ehrt sie die Beschäftigung mit diesem esoterischen Spätwerk, und noch mehr das klingende Ergebnis! Die exemplarisch ruhigen „Ecksätze“ des Zyklus bringt sie ebenso überzeugend zu Gehör wie die lebhaft-dramatischen Nrn. 2 und 3, und hohe Bewunderung fordert ihr Spiel des 4. Stücks, das sie – nicht in den Fehler einiger Kollegen verfallend, die hier das doppelte Tempo anschlagen – zum lyrisch-zarten Höhepunkt des Opus macht.

Von Schumanns drei Klaviersonaten steht die in g-moll merkwürdigerweise etwas in der Gunst der Pianisten zurück, obwohl sie doch wahrhaftig genügend artistische Herausforderung bereithält. Uchida wird sowohl den miteinander korrespondierenden Außensätzen als auch dem wunderbar verhaltenen Lied-Andantino und dem klirrend virtuoson Scherzo hervorragend gerecht und macht deutlich, dass man es hier, ungeachtet der weit gespreizten Entstehungszeit, mit einem Werk aus einem Guss zu tun hat. Mit den *Waldszenen* leitet die Pianistin ihre Aufnahme ein. Der relativ wenig gespielte, doch poetisch tiefgründige Zyklus liegt ihr augenscheinlich besonders, da sie die kraftvollen Partien ebenso intensiv gestaltet wie die zurückhaltenden, ja leise unheimlichen – da seien die „Verrufene Stelle“ und „Vogel als Prophet“ hervorgehoben. Insgesamt haben wir es mit einem überzeugenden Beweis hoher Interpretationskunst zu tun, der der CD eine nachhaltige Empfehlung sichert.

(Gerd Nauhaus)

Mitsuko Uchida must, without a doubt, be counted among the most distinguished pianists of our time, hence it is no wonder, that among others such as Mozart, Schubert, Debussy and many more her repertoire also comprises notable compositions by Robert Schumann. She recently recorded a cross-section of works from the composer's early, middle and late periods: The new Decca CD contains the sonata in G minor op. 22 (1832-

38), the *Waldszenen* op. 82 (1848/49) as well as the *Gesänge der Frühe* op. 133 (1853). As expected, Uchida takes an in-depth approach to the subject matter. According to her own statement, she was downright afraid of the interpretation of the *Gesänge der Frühe*. Considering this, the result is even more astoundingly sounding. Schumann's piano sonata in G minor is somewhat less favored by pianists. Uchida demonstrates, that the piece, despite its long period of creation, should be considered a coherent work with a single provenance. The relatively seldomly played, yet poetically profound cycle *Waldszenen* are evidently of special import to her. Overall, this CD represents a convincing demonstration of great skill in the art of interpretation, securing it a strong and lasting recommendation. (F. O.)



XVI. Internationaler Robert-Schumann-Wettbewerb Klavier und Gesang

7. bis 17. Juni 2012 Zwickau

Das Preisträgerkonzert /

The Final Concert

Box mit 2 CDs

Stadt Zwickau . mdr Figaro 2013

Zu beziehen über das Robert-Schumann-Haus Zwickau, Preis: 7 €

Die vorliegende CD dokumentiert das Preisträger-Konzert des XVI. Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs 2012 in Zwickau (siehe auch den ausführlichen Bericht in *Schumann-Journal* Nr. 2).

CD 1 widmet sich dem Bereich Gesang, in dem die Preisträger/innen Lieder von Robert und Clara Schumann interpretieren. Die beiden Gewinnerinnen des ex aequo verliehenen 3. Preises, Simone Easthope (Australien) begleitet von Jonathan Ware und Annika Boos (Deutschland) mit Youg-Ah Kim am Klavier eröffnen mit Clara Schumanns „Er ist gekommen in Sturm und Regen“ op. 12/2 sowie Robert Schumanns „Kennst du das Land wo die Zitronen blüh'n“ op. 98/1. Die aus Ägypten stammende 2. Preisträgerin Fatma Said singt von Robert Schumann „Er ist's“ op. 79/23, „Aufträge“ op. 77/5 und „Singet nicht in Trauertönen“ op. 98/7, unterstützt von

Claar ter Horst am Klavier. Sebastian Wartig (Deutschland), 2. Preisträger bei den Herren, interpretiert Schumanns *Intermezzo* op. 39/2 und *Belsazar* op. 57, begleitet von MiNa Park (Klavier). Den Sonderpreis Liedbegleitung erhielt Melania Inés Kluge (Argentinien/ Deutschland). Sie begleitet Andreas Beinbauer bei Schumanns „Mit Myrthen und Rosen“ op. 24/9. Den *Liederkreis* nach Joseph Freiherr von Eichendorff op. 39 Nr. 1-6 singt Anna Lucia Richter, die aus Deutschland stammende 1. Preisträgerin Gesang mit Christoph Schnackertz, Klavier. Mauro Peter (Schweiz), 1. Preisträger + MDR Figaro Publikumspreis Gesang interpretiert die *Dichterliebe* op. 48, Heft II, begleitet von So-Jin Michaela Kim am Klavier.

Auf der zweiten CD stellen die Preisträger Klavier ihr Können vor. Der 3. Preisträger und MDR Figaro-Publikumspreis Klavier Luca Buratto aus Italien interpretiert Schumanns Etüde g-moll nach Capricen von Paganini op. 10/3. Florian Noack (Belgien), 2. Preisträger Klavier, spielt die *Variationen über ein Thema von Clara Wieck* aus Schumanns Sonate f-moll op. 14 mit der postum veröffentlichten Variation. Robert Schumanns Klavierkonzert a-moll op. 54 bleibt dem 1. Preisträger Klavier, Aljoša Jurinic aus Kroatien, vorbehalten. Er wird begleitet vom Philharmonischen Orchester Plauen-Zwickau unter der Leitung von GMD Lutz de Veer.

Dieser vom Kulturred der Stadt Zwickau herausgegebene Live-Mitschnitt beweist einmal mehr die bemerkenswerten Fähigkeiten der jungen Künstler und das hohe Niveau dieses Wettbewerbs. Darüber hinaus wird ein lebendiges Abbild der einzigartigen Atmosphäre solcher Preisträgerkonzerte vermittelt.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The CD at hand documents the laureate concert of the XVI. International Robert Schumann Competition 2012 in Zwickau (see also the extensive report in *Schumann Journal* Nr. 2). CD 1, category singing, 3rd prizes: Simone Easthope (Australia) and Jonathan Ware (piano) with Clara Schumann's "Er ist gekommen in Sturm und Regen" (op. 12/2), as well as Annika Boos (Germany) and Youngh-Ah Kim (piano) with Robert Schumann's "Kennst du das Land wo die Zitronen blüh'n" (op. 98/1). 2nd prize winner (women) Fatma Said and Claar ter Horst (piano) with Robert Schumann's "Er ist's" op. 79/23, "Aufträge" op. 77/5 and "Singet nicht in Trauertönen" op. 98/7. Sebastian Wartig (Deutschland), 2nd prize winner (men), and Mi Na Park (piano) with Robert Schumann's *Intermezzo* op. 39/2 and *Belsazar* op. 57. The special prize for song accompaniment was

awarded to Melania Inés Kluge (Argentina/Germany). She accompanies Andres Beinbauer during Schumann's "Mit Myrthen und Rosen" op. 24/9. Anna Lucia Richter (Germany), 1st prize winner singing (women), and Christoph Schnackertz (piano) with *Liederkreis* nach Joseph Freiherr von Eichendorff op. 39 Nr. 1-6. Mauro Peter (Switzerland), 1st prize winner (men) and winner of the MDR Figaro Public's Choice Award, and So-Jin Michaela Kim (piano) with *Dichterliebe* op. 48, Heft II.

CD 2 category piano: 3rd prize and winner of the MDR Figaro Public's Choice Award (piano) Luca Buratto (Italy) with Schumann's etude G minor, based on caprices by Paganini op. 10/3. Florian Noack (Belgium), 2nd prize winner piano, with *Variationen über ein Thema von Clara Wieck* from Schumann's sonata in F minor op. 14 with the variation published posthumously. 1st prize winner piano Aljoša Jurinic (Croatia), with Robert Schumann's piano concert in A minor op. 54, accompanied by the Philharmonic Orchestra Plauen-Zwickau, conducted by musical director Lutz de Veer. The live recording proves once again the young artists' remarkable abilities and brings to live the unique atmosphere of these laureate concerts. (F. O.)



Schumann Project Complete Chamber Music With Piano

Eric Le Sage, Piano
Alpha Productions outhere, 2013
7 CDs, Alpha 812

Die ebenfalls von Eric Le Sage initiierte und unter seiner Beteiligung in den Jahren 2006, 2008 und 2009 auf 7 CDs aufgenommene Kammermusik repräsentiert fast das gesamte kammermusikalische Œuvre Schumanns (ohne

die Streichquartette und das frühe Klavierquartett c-Moll RSW Anh. E1) sowie die wichtigsten Werke für Klavier zu 4 Händen und für 2 Klaviere. Auch diese Aufnahmen entstanden teils in La Chaux-de-Fonds, teils auch im Radiostudio Zürich (CD 1/2) sowie in der Salle philharmonique de Liège in Belgien (CD 5-7). Le Sage wurde dabei von namhaften Instrumentalisten unterstützt: den Geigern Gordan Nikolitch und Daishin Kashimoto,

den Bratschisten Antoine Tamestit und Lise Berthaud, den Cellisten Jean-Guihen Queyras, François Salque, Victor Julien-Laferrière und Christophe Coin, dem Oboisten François Leleux, dem Klarinettenisten Paul Meyer, dem Hornisten Bruno Schneider sowie den Pianisten Frank Braley und Denis Pascal. Die meisten Interpretationen können als Referenzaufnahmen gewertet werden.

Es sind zu hören auf CD 1: Duos für Klavier und Oboe (*Romanzen* op. 94), Klarinette (*Fantasiestücke* op. 73), Violoncello (*Stücke im Volkston* op. 102), Viola (*Märchenbilder* op. 113) und Horn (op. 70) sowie Trio für Klarinette, Viola und Klavier (*Märchenerzählungen* op. 132). CD 2 enthält die drei Violinsonaten a-Moll op. 105, d-Moll op. 121 und a-Moll WoO 2 (hier fälschlich als Op. posth. bezeichnet). Auf CD 3 sind die Urfassung des *Andante und Variationen* op. 46 für 2 Klaviere, 2 Celli und Horn sowie die kongeniale Debussy-Bearbeitung der Pedalflügel-Studien op. 56 für 2 Klaviere, ferner die vierhändigen *Bilder aus Osten* op. 66 versammelt, auf CD 4 dann die übrigen vierhändigen Werke: die *12 vierhändigen Klavierstücke für kleine und große Kinder* op. 85, die *Ballszenen* op. 109 und der *Kinderball* op. 130. CD 5 und 6 enthalten die Klaviertrios d-Moll op. 63, F-Dur op. 80 und g-Moll op. 110 sowie die Triobearbeitung von Theodor Kirchner der *Studien für Pedalflügel* op. 56. Schließlich bringt CD 7 die beiden größer besetzten Werke, das Klavierquintett Es-Dur op. 44 und das Quartett op. 47 in derselben Tonart. Nun bedauert man doch ein wenig, dass in diesem Kompendium ausgerechnet die von Schumann besonders hochgeschätzten und dem am meisten verehrten „Kollegen“ Felix Mendelssohn Bartholdy gewidmeten Quartette op. 41 fehlen – sie hätten freilich Eric Le Sage keine Chance der Mitwirkung geboten.

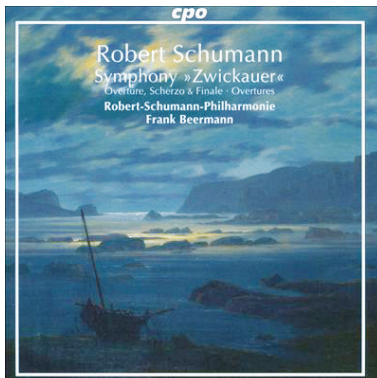
Es fällt schwer – da nicht alle Werke im Einzelnen besprochen werden können, das Niveau der Darbietungen aber durchweg hoch ist –, hier die Rosinen aus dem Kuchen zu picken. Wagen wir es trotzdem, so sind vor allem folgende Werke dazu zu zählen: *Adagio und Allegro* op. 70, *Märchenbilder* op. 113 und *Märchenerzählungen* op. 136 (CD 1), *Andante und Variationen* op. 46 in der Quintettfassung und Pedalflügel-Studien op. 56 in der Debussy-Version für 2 Klaviere (CD 3), vierhändige Werke op. 66 und 85 (CD 3/4), Trio op. 80 (CD 5) und *Fantasiestücke* op. 88 (CD 6) sowie Klavierquartett op. 47 und Klavierquintett op. 44 (CD 7), während es gewisse Abstriche gibt bei den zu vehement und „überhitzt“ geratenen Violinsonaten (CD 2) sowie bei der Triobearbeitung Theodor Kirchners der Pedalflügelstücke op. 56 (CD 6), bei der die Violinstimme der Klarinette anvertraut und dadurch die Homogenität des Klangbildes zerstört wurde. Der CD-Box ist ein 64-seitiges Beiheft mit genauen Titel- und Besetzungsangaben (die auf den einzelnen CD-Hüllen teilweise fehlerhaft oder unvoll-

ständig sind) sowie Werkeinführungen (nur) in Französisch und Englisch beigegeben; ein Inhaltsverzeichnis hierzu wäre zum Auffinden der einzelnen Beiträge wünschenswert gewesen

(Gerd Nauhaus)

Eric Le Sage's initiative also prompted the recording of 7 CDs in 2006, 2008 and 2009 with his involvement, consisting of almost the entire catalogue of chamber music by Schumann (except for the string quartet and the early piano quartet in C minor RSW Anh.E1) as well as the most important works for fourhanded piano and for 2 pianos. Likewise, part of these recordings were made in La Chaux-de-Fonds, part at the radio studio in Zürich (CD 1/2), as well as the Salle philharmonique de Liège in Belgium (CD5-7). Le Sage was supported by notable instrumentalists during this endeavour: the violinists Gordan Nikolotch and Daishin Kashimoto, the violists Antoine Tamestit and Lise Berthaud, the cellists Jean-Guihen Queyras, François Salque, Victor Julien-Laferrrière and Christophe Coin, the oboist François Leleux, the clarinetist Paul Meyer, the hornist Bruno Schneider as well as the pianists Frank Braley and Denis Pascal. Most of the interpretations can be considered reference recordings, the level of the performances is consistently high.

The CD box set is accompanied by a 64 page long booklet with exact specifications of the titles and line-up (which are partially erroneous or incomplete on the CD covers) as well as information on the individual works (only) in French and English. (F. O.)



Robert Schumann

Symphonic Works

Overture, Scherzo & Finale op. 52,
Overture »Manfred« op. 115,
Overture »Julius Caesar« op. 128, Over-
ture »Hermann und Dorothea« op. 136,
Symphony in G minor »
Zwickauer Robert-Schumann-Philhar-
monie, Frank Beermann
cpo 777 719-2, 2013

Nachdem die Robert-Schumann-Philharmonie Chemnitz (die ihren Standort auf Cover und Booklet konsequent verschweigt) unter ihrem Chef Frank Beermann bereits die kompletten Schumann-Sinfonien und die konzertanten Werke für Violine und Orchester (siehe *Schumann-Journal* 1/2012, S. 83ff. bzw. *Correspondenz* Nr. 34, S. 39ff.) in beachtlicher Qualität vorgelegt hat, produzierte sie nun noch einen „Nachzügler“ unter dem etwas nebulösen Titel *Symphonic Works*. Enthalten sind die kleine dreisätzig Sinfonie E-Dur op. 52 (von Schumann auch als *Sinfonietta* bzw. *Symphonette* bezeichnet, aber als *Ouvertüre, Scherzo und Finale* publiziert), verschiedene Ouvertüren und – zum ersten Mal in der noch ungedruckten Gesamtausgaben-Fassung von Matthias Wendt – die Jugendsinfonie g-Moll, neuerdings oft *Zwickauer Sinfonie* genannt. Das ist ein interessantes, wenn auch nicht sensationelles Programm, denn zumindest vom letztgenannten Werk (RSW Anh. A 3) gibt es bisher nur wenige Aufnahmen, unter denen die von John Eliot Gardiner vielleicht die überzeugendste ist. Die leider ebenfalls zu selten aufgeführte reizvolle *Sinfonietta* ist sehr ansprechend dargeboten, wobei nur die ausgedehnte Pause nach dem 1. Satz befremdet und das Finale etwas martialisch gerät. Die dagegen fast zu bekannte *Manfred-Ouvertüre* op. 115 sollte eigentlich besser im Zusammenhang der Schauspielmusik zu Byrons Drama erklingen. Stets von neuem interessant wirken dagegen die Ouvertüren zu Shakespeares *Julius Cäsar* op. 128 und Goethes *Hermann und Dorothea* op. 136, letztere mit ihren reichen Marseillaise-Zitaten. Völlig unverständlich ist hingegen, weshalb die dritte Konzert-Ouvertüre, zu Schillers *Braut von Messina* op. 100, die Schumann durch Vergabe der besonderen Opuszahl hervorhob und die durch ihre virtuose Instrumentation besticht, nicht mit eingespielt wurde – es wäre genügend Platz auf der 66 min. 12 sec. umfassenden Scheibe gewesen!

Einen etwas zwiespältigen Eindruck hinterlässt die *Zwickauer Sinfonie*, deren erster Satz trotz einiger kompositorischer „Löcher“ fast klassizistisch wirkt, während der aus Andante und Scherzo kombinierte zweite mit seinem aufrumpfenden Fortissimo-Schluss die Frage provoziert, ob zumindest dieser Satz wirklich aufführungsreif ist. Das ist natürlich nicht dem Herausgeber der kritischen Ausgabe, sondern Schumann selbst anzulasten...

Das mit einem Seestück von Caspar David Friedrich aus der Prager Nationalgalerie geschmückte Booklet enthält wie immer höchst informative und lesenswerte Texte von Joachim Draheim.

(Gerd Nauhaus)

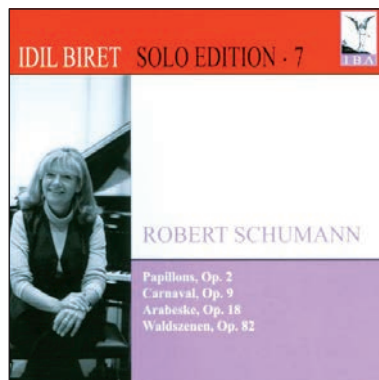
After the Robert-Schumann-Philharmonie Chemnitz (which consistently keeps quiet about its location on the cover as well as in the booklet) already delivered records of an astounding quality of the entirety of Schumann's symphonies as well as the concert works for violin and orchestra (see *Schumann Journal* 1/2012, p. 83ff. / *Correspondenz* No. 34, p. 39ff.) under its director Frank Beermann, a "late-comer" under the somewhat nebulous title *Symphonic Works* has now been produced. It consists of the small, three-movement symphony in E major op. 52 (also called *Sinfonietta* or *Symphonette* by Schumann, yet published as *overture, scherzo and finale*), various overtures (*Manfred-Ouverture* op. 115, overtures for Shakespeare's *Julius Caesar* op. 128 and Goethe's *Hermann und Dorothea* op. 136) as well as the symphony for the youth in G minor, often called *Zwickauer Sinfonie* of late, played for the first time according to the still unprinted version for the Complete Works by Matthias Wendt. It is not a sensationel, although still quite interesting programme, since to this day there are only few recordings of the last-mentioned piece (RSW app. A 3).

The booklet – adorned by a seascape by Caspar David Friedrich from the National Gallery of Prague – as usual contains highly informative texts by Joachim Draheim. (F. O.)



Idil Biret Solo Edition, Vol. 6
Robert Schumann

Bunte Blätter op. 99
 Fantasiestücke op. 12
 IBA (Idil Biret Archives), Juni 2013
 IBA-Katalognummer 8.571298



Idil Biret Solo Edition, Vol. 7
Robert Schumann

Papillons op. 2, Carnaval op. 9,
 Arabeske op. 18, Waldszenen op. 82
 IBA, Dezember 2013
 IBA-Katalognummer 8.571301

Idil Birets Schumann-Zyklus geht in seine dritte und vierte Runde

Idil Biret, geboren 1941, ist eine der bemerkenswertesten Pianistinnen unserer Zeit. Ich möchte einen kurzen biografischen Abriss der Künstlerin darlegen, um diese Aussage zu untermauern.

Im Alter von zwei Jahren soll Idil Biret in der Lage gewesen sein, vorgelegene Melodien auf dem Klavier nachzuspielen. Noch bevor sie das Teenageralter erreichte, hatte sie mit großen Sinfonieorchestern und Top-dirigenten debütiert. Infolge dieser musikalischen Hochbegabung begann Biret ein Studium am Conservatoire de Paris, das sie im Alter von 15 Jahren mit besonderer Auszeichnung in drei Fächern abschloss. Unter ihren Konservatoriumslehrern war unter anderem die pädagogische Lichtgestalt Nadia Boulanger¹.

Idil Birets weitere Karriere verlief turbulent: Parallel zu weiterführenden Meisterstudien bei Alfred Cortot begannen die großen Plattenfirmen sich um die junge Türkin zu bemühen. Als erste Einspielung, die weltweit Furore machte, nahm Biret Franz Liszts anspruchsvolle Transkriptionen aller Beethoven-Symphonien für EMI auf; für DECCA entstanden unter anderem epochenmachende Rachmaninow-Einspielungen. 1960 organisierte Emil Gilels eine Tournee für Biret durch die Sowjetunion. Das Publikum war begeistert. Es soll bis heute die angeblich treueste Biret-Gefolgschaft bilden, was sich auch darin äußert, dass die Pianistin bis heute über 100 Konzerte in Russland gegeben hat. 1963 folgte das US-Debüt der Pianistin mit dem Boston Symphony Orchestra. In den 1970er-Jahren stürzte sich die junge Künstlerin wie im Rausch auf die geballte Musikmoderne. Ob dies eine Entfremdung vom Mainstreampublikum, vor allem aber von der Welt der stets kommerziell denkenden Plattenfirmen einleitete, ist nicht so ganz klar. Jedenfalls verschwand Idil Biret spätestens ab Beginn der 1980er-Jahre vorübergehend, aber fast vollständig von der Bildfläche des Klassik-Marketings. Ihr Name galt plötzlich als Geheimtipp für Connaisseurs, die alles mal gehört haben mussten. Zu dieser Zeit studierte Idil Biret – ja, sie studierte noch immer – mit ihrem langjährigen Mentor Wilhelm Kempff, der sie als seine „bevorzugte Schülerin“ titulierte. Ob die enge Bindung Birets an ihr großes pianistisches Vorbild ihre Karriere eher beförderte oder

¹ Boulanger war Kompositionslehrerin u.a. von Aaron Copland, Philip Glass, Roy Harris, Astor Piazzolla; bildete zudem u.a. die Dirigenten John Eliot Gardiner und Stanisław Skrowaczewski aus sowie neben Biret den hervorragenden Pianisten Dinu Lipatti.

behinderte, darüber mag man trefflich streiten. Als Wilhelm Kempff 1991 starb, war Idil Biret immerhin schon 50 Jahre alt – und galt laut allgemeiner Wahrnehmung als „Kempffs Assistentin“. Da ergab sich ein Glücksfall – man möchte sagen sowohl für die Interpretin Idil Biret als auch für uns Hörer: Klaus Heymann, Gründer des Low Budget-Labels Naxos, war 1989 auf der Suche nach einer pianistischen Persönlichkeit, die in der Lage war, auch die anspruchsvollsten Zyklen der Klaviermusikgeschichte nicht bloß zu bewältigen, sondern mit einer eigenen interpretatorischen Vision zu erfüllen. Idil Biret erwies sich in diesem Zusammenhang als ausgesprochen produktive und qualitätvolle Wahl. Sie spielte (übrigens erstmals in der Tonträgergeschichte) die vollständige Klaviermusik Frédéric Chopins für Naxos ein und erhielt dafür prompt den „Grand Prix du Disque Frédéric Chopin“. Über einige Jahre blieb die Pianistin dem Naxos-Label eng verbunden. Zunehmend aber entwickelte sich die ungehemmte Produktivität Birets auch zum Problem. Naxos hatte bereits mit dem Ungarn Jenő Jandó die wesentlichen Klavierwerke des sogenannten Standardrepertoires aufgenommen und wollte Doppelungen vermeiden. Idil Biret ihrerseits strebte aber nach eigenen Tondokumenten der Gesamtzyklen der Klaviermusik Beethovens, Brahms' und anderer Granden der Musikgeschichte.

Kurzerhand gründete die zur mutigen, bisweilen eigenwilligen Ausnahmeinterpretin herangereifte Türkin ihr eigenes Label „IBA“ (Idil Biret Archive), mit dem sie sowohl ihre unter Sammlern inzwischen zu hohen Preisen gehandelten (und bis dahin nur auf LP verfügbaren) älteren Einspielungen erstmals auf CD anbot, und daneben auch brandneue Aufnahmen veröffentlichte.

Idil Biret und die Klaviermusik Robert Schumanns

Ich komme zum Kerngegenstand: Idil Birets Position gegenüber Robert Schumanns Klaviermusik. Die Pianistin näherte sich Schumanns Musik tondokumentarisch erstmals im Alter von 18 Jahren. Damals (1959) veröffentlichte sie Schumanns *Fantasiestücke* nach E.T.A. Hoffmann auf LP in einer Mono-Aufnahme beim französischen Nischenlabel „Pretoria“².

² Diese über lange Zeit als Rarität gehandelte Aufnahme ist heute wieder problemlos erhältlich in der „Idil Biret Archive Edition“, Vol. 6; Katalognummer 8.571279 im Naxos-Vertrieb.

Sicher waren ihr – der schon damals ausgewiesenen Brahms-Kennerin – aber zumindest die bedeutendsten unter Schumanns Klavierwerken schon deutlich früher vertraut gewesen. Für Naxos nahm Biret die Klaviermusik Schumanns im Weiteren eher gelegentlich, vor allem in den 1990er-Jahren, in Angriff. Eine besonders gelungene Aufnahme der *Kinderszenen* sollte an dieser Stelle hervorgehoben werden.

Erst seit kurzer Zeit arbeitet Idil Biret planmäßig an einem umfassenden Schumann-Klaviermusikzyklus, bei dem im Moment noch unklar ist, ob er am Ende eine Gesamtschau darlegen wird oder ob es das Ansinnen der Pianistin ist, eine Auswahl nur der bedeutendsten Stücke aus Schumanns Klavier-Ceuvre aufzuzeichnen. 2012 erschienen die zwei ersten Schumann-Alben aus diesem Aufnahmeprojekt – mit soliden, aber im direkten Vergleich mit anderen Schumann-Interpretationen aus jüngerer Zeit auch nicht außergewöhnlich attraktionsheischenden Einspielungen der *Fantasie* op. 17, der Klaviersonate op. 22, der *Toccata* Op. 7 und der *Abegg-Variationen* op. 1³ sowie (auf dem zweiten Album) spieltechnisch überaus akkurate und dabei sehr beseelte Einspielungen der schwierigen *Kreisleriana* op. 16, des *Blumenstücks* op. 19 und des *Faschingsschwanks* op. 26⁴. Qualitativ ergab sich demnach ein bis dato fast bipolarer Eindruck von Birets Schumann-Reihe.

Im Juni 2013 erschien Vol. 6 der „Idil Biret Solo Edition“ – oder anders formuliert: das dritte Album in der laufenden Schumann-Reihe der Pianistin⁵. Biret interpretiert auf diesem Album Robert Schumanns *Bunte Blätter* op. 99 sowie (zum zweiten Mal in ihrer Karriere) die *Fantasiestücke* op. 12. Beide Einspielungen sind bereits älteren Datums: Die *Bunten Blätter* stammen aus einer 1983er-Aufnahme aus Dublin, die *Fantasiestücke* wurden anno 2000 in Nürnberg mitgeschnitten. Trotz ausgiebiger Recherchen ist es mir nicht gelungen herauszufinden, ob diese Schumann-Einspielungen Birets vorher schon einmal auf Tonträger erschienen sind. Die neue CD-Ausgabe gibt leider keinen Hinweis auf eine frühere Veröffentlichung, und im Rahmen der Recherche ließ sich ebenfalls kein Hinweis darauf finden. Ich vermute also, dass dieses Album tatsächlich die Erstveröffentlichung beider Einspielungen darstellt. Angesichts dessen muss man von echten

³ Erschienen als „Idil Biret Solo Edition“ Vol. 4 beim IBA-Label, Katalognummer 8.571291 im Naxos-Vertrieb

⁴ Erschienen als „Idil Biret Solo Edition“ Vol. 5, IBA, Katalognummer 8.571292

⁵ Vols. 1-3 der „Idil Biret Solo Edition“ war einer Auswahl der Klaviermusik Franz Liszts gewidmet.

Trouvaillen sprechen, die hier ans Tageslicht kommen. Vor allem die auf diesem Album wunderschön interpretierten, von einer angenehm trockenen Klangästhetik geprägten *Bunten Blätter* sind das bisherige Highlight in Idil Birets Schumann-Diskografie. So hingebungsvoll und ernst musiziert – wobei vor allem die Wahl der Tempi sowie der außergewöhnlich feindynamische Anschlag unumwunden begeistern – und mit so empathischer Emotionalität hört man diese oft als Gelegenheitswerke missverstandenen Stücke selten. Das Lob lässt sich auch bei Birets 2000er-Einspielung der *Fantasiestücke* fortsetzen, in denen die Pianistin offenbar – und sicher nicht zu Unrecht – eine Nähe zu Chopin erkennt, für dessen Werk sie ohne Zweifel noch immer eine der bedeutendsten Autoritäten ist.

Man mag sich an Birets „chopinesquem“ Schumann auf diesem Album vielleicht reiben, aber man würde dazu schon eine gute Begründung brauchen. Objektiv gesehen gibt es hier nämlich absolut nichts auszusetzen; stattdessen gibt es viel zu loben. So emotional gehaltvolle, hervorragend phrasierte und gewissermaßen selbsterklärende Schumann-Deutungen sind rar gesät und sollten von jedem Schumann-Begeisterten zumindest einer Probe auf's Exempel unterzogen werden.

Besonders begeisternd finde ich, dass sich der Eindruck von Live-Aufnahmen förmlich aufdrängt (wenn auch das Booklet der CD nichts weiter über die Aufzeichnungsumstände preisgibt): Die Interpretationen atmen. Sie sind im Ganzen wundervoll kohärent und emotional stimmig. Es soll nicht verschwiegen werden, dass hier und da auch mal ein Verspieler zu hören ist (was die These, dass es sich hier um Live-Aufnahmen handeln könnte, nährt), doch ist dies ein kleines, sinnvolles Opfer einer souveränen Interpretin an ein alles in allem unumwunden faszinierend atmosphärisches Stimmungsbild.

Im Gegensatz zur soeben besprochenen sechsten Ausgabe der „Idil Biret Solo Edition“ bietet deren siebter Teil – Idil Biret Solo Edition, Vol. 7, erschienen Dezember 2013 – brandneue Aufnahmen, die im Mai 2013 in Brüssel aufgezeichnet wurden⁶. Wir hören auf Vol. 7 Schumanns *Papillons* op. 2, *Carnaval* op. 9, die wunderschöne *Arabeske* op. 18 sowie die

⁶ Für Leser, die sich dafür interessieren, welche Klaviermarke Idil Biret bevorzugt, sei erwähnt, dass die Pianistin seit jeher eine Steinway-Spielerin ist – so auch in diesem Fall. In Brüssel befindet sich übrigens einer der drei Wohnsitze der Künstlerin. Dort sollen auch schon Einspielungen mitgeschnitten worden sein. Ob das auch bei diesem Album der Fall ist, kann dem CD-Booklet leider nicht entnommen werden.

großartigen *Waldszenen* op. 82. Im direkten Vergleich mit dem zuvor besprochenen Vol. 6 fällt auf, wie sich in den letzten Jahren und Jahrzehnten eine unverkennbare Entwicklung in Idil Birets Schumann-Interpretation vollzogen hat. Ob dies eine Entwicklung zum Besseren ist, sei dahin gestellt. Denn es mag sich bei einer solchen Frage, zumal im Fall einer technisch so versierten Pianistin wie Idil Biret es ist, vor allem um eine Frage des subjektiven Geschmacks handeln. Spiel- und klangtechnisch ist an den erneut sehr „live“ klingenden Aufnahmen wieder nichts auszusetzen. Man achte etwa auf die frappierend sauber ausgearbeiteten flinken Läufe in den flotteren der *Carnaval*-Nummern.

Spannend ist aber der Vergleich zwischen den Schumann-Interpretationen Idil Birets über die Jahre auf einer anderen Ebene, nämlich immer dann, wenn zu hören ist, wie sich der emotionale Zugriff der Pianistin gewandelt hat. Regierte auf den Einspielungen der 1980er- und selbst der 2000er-Jahre noch ganz unverkennbar ein durch die herausragende Chopin-Karriere der Pianistin beeinflusster Vortrag, zeigt sich bei Birets Einspielungen jüngerer Datums eher ein Hang zur kühleren Gestaltungsästhetik, mit zum Beispiel nur noch einem Minimum an Rubato.

Idil Biret treibt die Durchhörbarkeit, die Exaktheit, aber auch die Exaltiertheit ihres Vortrags manchmal auf die Spitze. Hört man etwa ihre *Waldszenen*, scheint es, als stecke sie jede einzelne Note zur Begutachtung unter ein Elektronenmikroskop. Das resultiert unter anderem in einer Hinwendung zu zum Teil sehr ungewöhnlichen Tempi (wohlgemerkt: Das gilt interessanterweise nur für die *Waldszenen*). Auch die von Biret auf diesem Album mit besonderer Hingabe gehegte Vorliebe dafür, die Modernität von Schumanns Musik plakativ zu unterstreichen – zum Beispiel, indem jede Dissonanz, die Biret in der Partitur findet, besonders herzhaft, stellenweise wohl auch übertrieben, ausgekostet wird – wirkt bisweilen exotisch. Apropos „auskosten“: Die „Verrufene Stelle“ in den *Waldszenen* ist bei Biret mit sage und schreibe 5:30 Minuten Spielzeit wohl eine der bislang langsamsten jemals aufgezeichneten Darbietungen dieses Stücks⁷. Ich persönlich

⁷ Schumann hat diesen Satz (dem als Inspiration für den Titel ein Gedicht Friedrich Hebbels zugrundelag) mit „Ziemlich langsam“ überschrieben. Die von Clara Schumann herausgegebene Partitur von Breitkopf & Härtel gibt als Metronomangabe die Viertel mit „60“ an. Zum Interpretationsvergleich: Tobias Koch und Jörg Demus in ihren eher zügigen Lesarten benötigen jeweils nur rund 2:45 Minuten Spielzeit. Eric Le Sage und Mitsuko Uchida in ihren eher gemäßigten Interpretationen setzen das Stück jeweils mit rund 3:40 Minuten an. Birets Mentor Wilhelm Kempff lag in seiner Einspielung mit etwas über drei Minuten im „Mittelfeld“.

finde Birets *Waldszenen* in ihrer zum Teil extremen Individualität höchst faszinierend. Man darf aber angesichts solcher Eigenwilligkeiten sicher die Frage stellen, ob die Pianistin ab und an an einen Punkt kommt, an dem ihre interpretatorische Subjektivität beginnt, in einen zumindest teilweisen Verlust von musikalischer Objektivität umzuschlagen.

Fazit: Idil Birets Schumann-Einspielungen sind sehr unterschiedlich, wirken aber alle planvoll durchdacht und sind in den meisten Fällen geradezu penibel ausgearbeitet. Wir bewegen uns mit ihnen im Kosmos einer Interpretin, die nicht nur den Mut zur individuellen Farbnuance aufbringt, sondern die – frei heraus gesagt – um ihre kantige Eigenwilligkeit weiß und ihre Palette bisweilen mit auffallend kräftigen Farbklecksen als gezielte Andersartigkeit in Abgrenzung zum Mainstream heutzutage vielleicht noch stärker zur Geltung bringt als in früheren Jahren. Das kann auch für hörgeübte (vielleicht gar in alteingesessenen Hörgewohnheiten eingekuschelte?) Schumann-Liebhaber sowohl ein kurzfristiger Schock als auch eine nachhaltige Bereicherung sein. Einsteigern in Schumanns Klavierwerk rate ich jedoch, zunächst eine weniger wechselvolle und nicht so stark von interpretatorischen Sonderwegen geleitete Interpretation der Schumann-Klavierwerke kennenzulernen.

(Rainer Aschemeier)

The pianist Idil Biret has been preparing her own Schumann cycle since 2012. Prior to that, she had recorded Schumann on sound carriers only occasionally. In 2013, two new contributions were released in the series on the pianist's own label, IBA ("Idil Biret Archive"), with Volumes 6 and 7 of the "Idil Biret Solo Edition" (corresponding to Parts 3 and 4 of her Schumann cycle). Vol. 6 contains very emotional interpretations of *Bunte Blätter* [Coloured Leaves], Op. 99, and of *Fantasiestücke* [Fantasy Pieces], Op. 12, whilst Vol. 7 presents more rigorous, form-conscious and partly exalted readings of *Papillons* [Butterflies], Op. 2, *Carnaval* [Carnival], Op. 9, *Arabeske* [Arabesque], Op. 18, and *Waldszenen* [Forest Scenes], Op. 82. In conclusion, it can be said that Idil Biret's Schumann interpretations differ vastly between them. (Th. H.)



**Robert Schumann:
Violinkonzerte, Phantasie**

Baiba Skride, Violine
Danish National Symphony Orchestra
Leitung: John Storgårds
Orfeo C 854 131 A, LC 08175

Wenn man sich Baiba Skrides Diskografie anschaut, dann sieht man schnell, dass sie es auf die „großen“ Violinkonzerte abgesehen hat: Mozart, Haydn, Bach, Schostakowitsch und Brahms sind schon darunter.

Umso erfreulicher, dass sie sich bei ihrer neuesten Produktion dem konzertanten Schaffen Robert Schumanns für ihr Instrument verschrieben hat – inklusive der erst im Jahr 1987 entdeckten Fassung des Cellokonzerts op. 129 für Violine. Bemerkenswert an dieser Aufnahme ist aber auch die Wahl des Dirigenten. John Storgårds leitet nicht nur das Dänische Nationale Sinfonieorchester, sondern ist auch selbst Geiger. Als Solist hat er selbst in den 1990-er Jahren Schumanns d-Moll-Violinkonzert und dessen *C-Dur-Phantasie* op. 131 eingespielt und beim finnischen Label Ondine veröffentlicht.

„In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo“ steht über dem Kopfsatz von Schumanns Violinkonzert und diese Tempovorschrift nimmt Storgårds wörtlich. Prägnant und klanglich gut abgesetzt vom Unterbau lässt er die Oberstimmen deklamieren, gnadenlos hämmern die tiefen Streicher – besagter Unterbau – den Rhythmus dazu. Ein echt sinfonischer Beginn! Dann deutlich abgegrenzt die lyrische zweite Themengruppe, ehe sich das dramatische Tosen vom Beginn wieder in den Vordergrund drängt. Baiba Skride nimmt diesen Impuls schließlich gekonnt auf, kühlt ihn behutsam innerhalb nur weniger Takte ab und entfaltet dann ihr ganzes virtuosos Können im lyrischen Sinne. Denn bei diesem Konzert geht es schließlich nicht um leeres Virtuosengeklingel, sondern vor allem um intensiven Ausdruck und ein gleichberechtigtes Miteinander-Musizieren zwischen Solistin und Orchester. Genau so fasst die in Hamburg lebende lettische Geigerin das ganze Konzert auf. Mal verschwindet sie dezent im Orchesterklang, mal erhebt sie sich selbstbewusst, aber niemals egozentrisch über den Klangkörper. Der herrliche langsame Satz ist dann eine einzige große Entwicklung hin zur abschließenden Polonaise. Storgårds lässt ihn mit aller Ruhe musizieren, behält aber gleichzeitig stets das behutsam vorwärts schreitende Metrum

im Auge. Baiba Skride streicht mit expressivem Ton, stets von einem gleichermaßen warmen wie wandlungsfähigen Klangteppich des Orchesters gestützt. Die kleine Überraschung folgt dann im „Lebhaft, aber nicht zu schnell“ zu spielenden Schlusssatz. Denn auch hier entsagt Skride mit ihrer Tempowahl deutlich dem Virtuositentum: sie spielt diesen Satz tatsächlich relativ langsam. Und nach dem ersten Wundern beim Hören wird schnell klar, weshalb: alles Brillieren ist einem feierlichen Schreiten gewichen und die Solistin bekommt dadurch zahlreiche Möglichkeiten ihre Figurationen und Umspielungen tatsächlich aus zu singen. Das Orchester unterstützt sie dabei äußerst sensibel und mit klaren rhythmischen Akzentuierungen. Baiba Skrides sehr sanglichen und auf das Lyrische setzenden Interpretationsansatz führt sie auch in der *Phantasie C-dur für Violine und Orchester* op. 131 fort. Wobei sie hier die melancholischen Seiten des Stückes deutlich hervorkehrt. Sie hat selbst in einem Interview einmal davon gesprochen, dass diese leichte Melancholie und Verslossenheit eine charakteristische Eigenschaft der Menschen ihrer Heimat Lettland sei. Vielleicht rührt daher dieses spürbare Verständnis für die Musik des späten Schumann. Sehr innig gestaltet sie die Melodiebögen der *Phantasie*, degradiert keinen Lauf, keine Phrase zur bloßen Überleitung. Jedem Ton, jeder Wendung gibt sie eine Bedeutung in ihrer Interpretation. Dabei verweilt sie aber nicht permanent im gleichen Tonfall: auch die dezent-rustikalen Seiten des Werkes spielt sie deutlich heraus. Glasklar und lupenrein intoniert sie die Doppelgriffe – deutlich zu hören in der kleinen Kadenz gegen Ende der *Phantasie*, von der aus das sehr aufmerksame Orchester gekonnt in den wirkungsvollen Schluss überleitet.

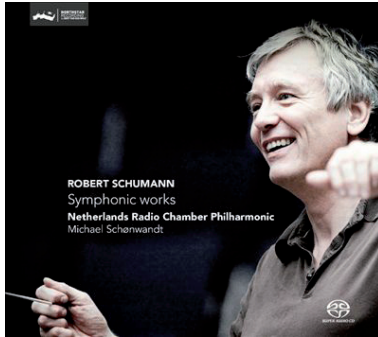
Gleich zu Beginn seines Cellokonzerts warnt Robert Schumann: „Nicht zu schnell“ – mehr schreibt er nicht über die Noten. Baiba Skride nimmt hier sofort an das Zepter in die Hand. Hier ist sie es, die das Orchester durch das anmutige Hauptthema führt. Dennoch stellt sie sich und ihr Spiel ganz klar in den Dienst des Werkes. Von großem Solisten-Gehabe auch hier keine Spur. Mehr als Partner verstehen sich die Geigerin und das Orchester mit seinem Dirigenten. Etwas weniger stark sinfonisch ist die Anlage dieses Cellokonzerts in der Violinfassung. Kammermusikalische Momente wechseln sich immer wieder mit echt konzertanten Episoden ab. Im Gegensatz zum originären Violinkonzert fechten Skride und das Orchester auch mal den einen oder anderen vom Komponisten inszenierten Konflikt im eigentlichen Sinne des Wortes „Konzertieren“ aus. Das macht vor allem den Kopsatz im besten Sinne kurzweilig.

Gesungen wird natürlich auch hier, vor allem gleich zu Beginn des langsamen Satzes, wo Violine und Solocello aus dem Orchester sich innig um-

garnen und umspielen. Sehr aufmerksam reagieren Solistin und Orchester aufeinander. Und auch klanglich kann Skride ihre gesamte Palette an Dynamik und Tonfärbungen voll ausspielen. Im letzten Satz geht es dagegen wieder „Lebhaft“ zur Sache. Munter zwitschert die Geigerin mit ihrer Violine in den höheren Lagen, temperamentvoll tanzt sie gemeinsam mit dem Orchester durch die tosenden Klänge. Besonders schön gelingen die kleinen Wechselspiele zwischen einzelnen Holzbläsern und der Solistin. Große Präzision kennzeichnet das Spiel Skrides, genauso wie das des begleitenden Dänischen Nationalen Sinfonieorchesters. Auch hier wird kein Lauf, keine Kaskade auf die leichte Schulter genommen. Alles greift wie ein großes, rund laufendes Räderwerk ineinander. Eine runde, eine schlüssige, eine nordisch inspirierte und sehr ausdrucks- und vor allem in Bezug auf die Tempowahl auch aussagekräftige Aufnahme!

(Jan Ritterstaedt)

Along with the original violin concerto in D minor by Robert Schumann, this CD also includes the cello concerto in its authentic version for violin and orchestra. Conductor John Storgårds and his Orchestra very strictly adhere to Schumann's tempo markings, written in German. The Finnish conductor configures the introductory bars of the violin concerto in a highly symphonic manner, whereas soloist Baiba Skride emphasises the lyrical and, in particular, the singing sides of the concerto. After the slow movement, played most beautifully, the Latvian violinist surprises with a relatively slow tempo in the final movement. This, however, gives her the opportunity to perfectly play out all the figurations, which grants the movement a very unique quality, far away from just displaying virtuosity. On playing the *Fantasy*, Op. 131, the violinist, again, demonstrates a similar approach, allowing her to clearly bring out all the melancholic aspect of the work. Here, her technical perfection and certainty of intonation, even in passages with difficult double stops, is most impressive. The violin version of the Cello Concerto by Robert Schumann, Op. 129, is played by the soloist and the orchestra play less in a symphonic but all the more in a chamber music style. In this work, the soloist and the orchestra happen to carry out one or the other of the conflicts staged by the composer, whilst their interplay, coordinated in a most careful and excellent manner, is fully successful. A remarkable, expressive and highly meaningful recording, particularly as regards the choice of tempo! (Th. H.)



**Robert Schumann:
Symphonic works**

Netherlands Radio Chamber Philharmonic, Leitung: Michael Schönwandt
Challenge classics CC72553, LC 00950

„Jetzt erst recht“, dachten sich die Musiker der niederländischen Radio Kamer Filharmonie, als sie diese Aufnahme aller Sinfonien Robert Schumanns im Sommer 2012 in Angriff nahmen. Da war nämlich

kurz vorher klar geworden: das Orchester wird es ab August 2013 nicht mehr geben! Die Regierung der Niederlande war nicht mehr bereit das Ensemble weiter zu finanzieren. Am 14. Juli 2013 gab das Orchester unter seinem Chefdirigenten Michael Schönwandt dann sein Abschiedskonzert im Amsterdamer Concertgebouw. Sicher nicht ganz zufällig standen Bachs Kantate Nr. 80 „Ein feste Burg ist unser Gott“ und dazu passend Mendelssohns Reformationsinfonie auf dem Programm. Drei Jahre lang hatte Michael Schönwandt die Radio Kamer Filharmonie geleitet. Gerade genug Zeit, um zusammen mit den Musikern ein eigenes Profil zu entwickeln und die erste gemeinsame Einspielung vorzubereiten. Der dänische Dirigent hat viel Erfahrung mit Rundfunkorchestern. Von 1987 bis 2000 leitete er etwa das Dänische Rundfunkorchester. Bekannt geworden ist er vor allem durch seinen Einsatz für Komponisten aus seinem Heimatland, wie seine Gesamteinspielung sämtlicher Sinfonien von Carl Nielsen deutlich macht. Robert Schumann hat in seiner Diskografie bisher eine eher untergeordnete Rolle gespielt. U.a. hat er die Sinfonien 3 & 4, jeweils gekoppelt mit den großen Chorballaden op. 139 und op. 140 beim britischen Label Chandos veröffentlicht. Das ist allerdings auch schon 15 Jahre her. Damals brauchte Schönwandt bei der „Rheinischen“ noch gut 3 Minuten länger als bei der neuen Aufnahme. Das an sich sagt natürlich noch nichts aus, aber im direkten Hörvergleich nimmt der Dirigent die Tempi tatsächlich konsequent etwas sportlicher als damals. Verändert hat sich aber vor allem der dramaturgische Zug. Bei der neuen Einspielung setzt Schönwandt durchgehend auf lange Linien, große Entwicklungen in der Musik und geht Schumanns Sinfonien damit sehr „sinfonisch“ im klassischen Sinne an. Weniger wichtig scheinen ihm Details zu sein. Ihm geht es vor allem um die musikalische Kraft, den Schwung, den Rhythmus, den Drive der Musik. Das Orchester musiziert sehr feinsinnig und präzise. Lückenlos greifen Holzbläser und

Streicher ineinander, formen einen großen Bogen, unter dem lediglich verschiedenen Klangfarben-Mischungen aufblitzen und wieder verschwinden. In üppiger Manier setzt Schönwandt das Blech ein. Ganz klar: hier dominiert der große, romantische Orchesterklang. Exemplarisch dafür steht der Kopfsatz der „Rheinischen Sinfonie“. Hier trägt der Dirigent zeitweise sogar etwas zu dick auf, wodurch die Kontrastwirkungen zu den leisen, mitunter auch schon etwas mystisch anmutenden Passagen deutlich abgeschliffen werden. Äußerst weihedvoll und dennoch flüssig im Metrum zelebriert Schönwandt den sakralen, wie aus der (historischen) Zeit herausgefallenen vierten Satz. „Feierlich“ ist er überschrieben und der dänische Dirigent trifft genau den richtigen Ton für dieses sinfonische Mysterium. Nicht zu schnell, nicht zu langsam, ehrfurchtsvoll, aber niemals erstarrt, stets mit Würde und Hingabe spielen insbesondere die famosen Blechbläser der Radio Kamer Filharmonie. Wieder aufgeheilt und heiter geht es in das Finale, wobei Schönwandt auch hier ein flottes Tempo anschlägt, das er auch im weiteren Verlauf des Satzes ziemlich konsequent durchhält, was dem Satz eine klare Stringenz und damit auch Abgeschlossenheit verleiht. Nach markantem Einstieg nimmt Michael Schönwandt den Kopfsatz von Schumanns 4. Sinfonie d-moll ebenfalls sehr rasch. Er hat sich für die Urfassung des Werkes aus dem Jahr 1841 entschieden. Sanft pulsierend lässt er die Musik fließen, mit deutlichen Akzenten leitet er in das „Allegro di molto“ über, dessen Bezeichnung er selbstverständlich wörtlich nimmt. Hier scheint es so, als sei die Rhythmusmaschine jetzt so richtig angesprungen. Bemerkenswert ist die Präzision, mit der vor allem die Streicher der Radio Kamer Filharmonie zu Werke gehen. Immer wieder lohnt beim Hören eine akustische Sondierung des begleitenden Unterbaus, der gerade bei dieser Sinfonie besonders vielfältig und damit auch komplex ausgefallen ist. Nicht unbändig, aber mit Verve stürmen die Streichergruppen nach vorne, deutlich werden die wichtige rhythmischen Zählzeiten betont. Darüber entfaltet das Orchester dann dann eine sich immer neu formierende üppige Klangpracht in den verschiedensten Nuancen und Schattierungen. Wenn oben schon vom explizit „sinfonischen“ Interpretationsansatz Schönwandts die Rede war, dann verwundert es nicht, dass der Dirigent ein Stück sinfonisch gewordener Poesie wie Schumanns „Frühlingsinfonie“ entsprechend angeht. Das bedeutet, dass er das Werk eher als ein Stück „absolute Musik“ auffasst. Schon das in Töne gesetzte Eingangsmotto „Im Thale blüht der Frühling auf“ folgt nicht der Diktion der Worte, sondern dem Duktus der vortragenden Instrumente. Es wird so im Gegensatz beispielsweise zur neuen Einspielung der Sinfonie mit Heinz Holliger und dem WDR Sinfonieorchester Köln (siehe weiter unten, S. 181ff.) zum immanent musikalischen

schen Motto, natürlich mit entsprechendem Entwicklungspotential. Breit und üppig lässt Schönwandt sein Orchester zunächst aufspielen, um dann aber gleich anschließend in einen deutlich bewegteren, dramatischen Ton überzugehen. Ganz im Kontrast dazu: das Larghetto. Es ist bei Schönwandt ein ruhig fließendes Stück mit mit großen Entwicklungen, lang an- und abschwellegenden Melodiebögen. Dabei trifft der Dirigent im weiteren Verlauf immer wieder einen sehr intimen, pastoral anmutenden Tonfall, der Bilder einer idealisierten ländlichen Idylle vor dem geistigen Auge hervorruft – wäre da nicht die Unruhe in der Mitte des Satzes, die einen wieder auf den Boden der Tatsachen zurückholt. Mit einer Brise Theatralik geht es dann nach dem quirligen Scherzo in das finale „Allegro animato e grazioso“, wo Schönwandt wiederum treffsicher der Spagat zwischen bewegtem Tempo und graziösem Ausdruck gelingt – inklusive obligater Horn-Idylle und zwitschernden Flötenklängen. Hier darf offenbar auch mal mit breitem Pinselstrich gemalt werden. Den „Anhang“ beider CDs bilden zwei die vier Sinfonien auf unterschiedliche Weise ergänzende Stücke. Einmal die Fragment gebliebene, so genannte *Zwickauer Sinfonie* g-moll WoO 29. Die zwei Sätze sind direkt nach der 4. Sinfonie platziert, was beim Hören den Effekt hat, dass man viele Ideen, die Schumann in seiner Vierten ausgearbeitet hat in der *Zwickauer* schon angedeutet findet. Das Werk selbst kann sich freilich nicht mit den „gültigen“ Beiträgen Schumanns zu dieser Gattung messen und wirkt über weite Strecken arg episodenhaft. Da können auch Michael Schönwandt und seine Radio Kamer Filharmonie nicht mehr herausholen – zumal es dem Dirigenten ja vor allem um eine stringente Dramaturgie innerhalb eines Satzes geht.

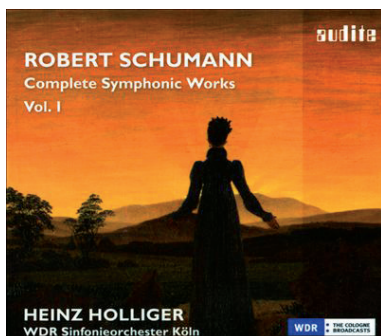
Der zweite „Anhang“ ist eine sehr interessante Bearbeitung der letzten Fuge über den Namen BACH aus Schumanns op. 60. Im Jahr 1845 hatte der Komponist sie in Dresden als sechsteilige Studie fertig gestellt, für Orgel oder Pedalfügel. Die sechste, die längste und komplexeste der Sammlung, hat der niederländische Komponist und Arrangeur Henk de Vlieter für großes Orchester bearbeitet. Dabei hat er sich an der Art der Orchestrierung orientiert, wie sie Schumann selbst in seiner 2. Sinfonie angewandt hat. Sehr plastisch wird in der Einspielung mit der Radio Kamer Filharmonie die Struktur dieses Werkes deutlich, vielleicht noch deutlicher als in einer gekonnt registrierten Orgelfassung. Zunächst spielen nur die Streicher dann treten allmählich, aber nicht bloß plakativ, sondern manchmal auch durch die Hintertür die Bläser hinzu. Der Satz steigert sich langsam im Tempo, wie Schumann das auch vorgesehen hat, und mündet in einer klanglich brillanten und reizvollen Apotheose mit dem ganzen Orchester.

Es ist natürlich keine spektakuläre, aber dennoch sehr reizvolle Bearbeitung, die der Dirigent und sein Orchester feinsinnig und klangvoll zum Besten geben.

Es ist eine Schande, dass dieser hoch motivierte und hochkarätige Klangkörper nun das Zeitliche segnen musste. Federn lassen hätte ja vielleicht auch gereicht - wenn es denn unbedingt sein muss. Jedenfalls haben die niederländischen Musiker der Radio Kamer Filharmonie mit dieser Produktion deutlich gemacht, dass sie ein klares eigenes Profil besitzen, dass sie sich nicht einfach ersetzen, sondern eine klaffende Lücke in der niederländischen Orchesterlandschaft hinterlassen. Ihnen gebührt großer Respekt, weil sie, obwohl sie wussten, dass dies ihre letzte CD-Produktion sein würde, mit großer musikalischer Leidenschaft, mit viel Temperament und auf exzellentem klanglichen Niveau diese Aufgabe angegangen sind. Allein das sollte den Verantwortlichen zu denken geben.

(Jan Ritterstaedt)

This production is something like the legacy of the Dutch Radio Kamer Filharmonie. Since August 2013, this ensemble has ceased to exist. The reasons for this were drastic cost-saving measures taken by the Dutch government in the cultural field. This was when the musicians and conductor Michael Schönwandt said to themselves “now more than ever”, and this recording shows no trace of resignation, accordingly. The Danish conductor places emphasis on grand and very strong symphonic gestures in a classical sense. His chosen tempi in the well-known “Rhenish Symphony”, for instance, are relatively rapid, whilst Schönwandt always keeps in view the long line, the steadily dramatic development of the music. His orchestra plays with much rhythmic power and verve, all the individual instrumental groups intertwine with great precision. The constant flow of music is more important to the conductor than various details, without him allowing, however, these to be ignored by any means. The four “valid” symphonies by Schumann are supplemented by the so-called “Zwickau Symphony”, an early work of the composer, and by an orchestral arrangement of Fugue No. 6 on the name BACH from Opus 60, a work originally conceived of for pedal piano or organ. In this complex fugue, the progression of the individual voices comes forward very clearly due to the register-like orchestration. A perfectly delightful but not necessarily spectacular arrangement. Altogether, it is more than regrettable that this orchestra, playing under its conductor Michael Schönwandt with so much passion and great precision, now no longer exists. (Th. H.)



Robert Schumann:
Complete Symphonic Works Vol. 1
Sinfonie Nr. 1 op. 38,
"Frühlingsinfonie"
Overtüre, Scherzo und Finale op. 52
Sinfonie Nr. 4 op. 120 (Version 1841)
WDR Sinfonieorchester Köln
Leitung: Heinz Holliger
audite 97.677, LC 04480

„Schumann finde ich ist der am meisten von den Dirigenten malträtierte Komponist.“¹

Heinz Holliger ist ein echter Universalmusiker. Schon als Kind erhielt der Sohn eines Schweizer Arztes Oboenunterricht, mit 14 Jahren entstanden erste Kompositionen. Es folgte eine steile Karriere als Solist auf seinem Instrument. Parallel dazu nahm er von 1961 bis 1963 Kompositionsunterricht bei Pierre Boulez. Der Schritt zum Dirigenten war dann auch nicht mehr weit: seit 1975 ist er ständiger Gastdirigent des von Paul Sacher begründeten Basler Kammerorchesters und inzwischen am Pult genauso gefragt wie als Komponist und Solist. Eng ist und war immer schon seine Beziehung zu Robert Schumanns Musik. In seiner Komposition *Gesänge der Frühe* für Chor, Orchester und Tonband beispielsweise verwendet er Texte von Friedrich Hölderlin zusammen mit Musik Schumanns. Als Musiker interessiert sich Holliger immer wieder für die Seelenlage des Künstlers, sei er nun Literat oder Musiker, und bezieht in seinen eigenen Kompositionen auch die physischen Aspekte von Musik und Sprache mit ein. So zum Beispiel den Atem, der für ihn ebenso Klang ist wie ein Ton oder ein Wort. Zusammen mit dem WDR Sinfonieorchester Köln hat sich Holliger nun die großen Orchesterwerke Schumanns vorgenommen. Es ist eine dieser markanten Schaltstellen in Schumanns d-Moll-Sinfonie: der Übergang vom energischen Scherzo zum spritzigen Finale. Die

¹ Die kursiv und in Anführungszeichen gesetzten Zeilen im Text sind Aussagen von Heinz Holliger aus einem Interview, das der Verfasser der Rezension mit Heinz Holliger am 6.5.2009 in Köln geführt hat.

Musik tritt dort zunächst scheinbar auf der Stelle: dunkle Orchesterfarben, von Klarinetten, Fagotten und tiefen Streichern gemalt, harmonische Unsicherheit. Dann intonieren die Violinen wie aus der Ferne kommend und im zarten Pianissimo gehaucht den Themenkopf des Schlusssatzes. Drei Posaunen leiten behutsam den harmonischen Wechsel ein. Die Musik steigert sich langsam, archaisch anmutende Quinten geben der Musik etwas Feierliches. Schließlich gewinnt der Satz immer mehr an Fahrt und drängt entschlossen auf das finale Allegro vivace zu. Viele Dirigenten zelebrieren diesen Moment als eine große, heroisch anmutende Geste mit viel spätromantischem Pathos. Nicht so Holliger. Er probt den Aufstand gegen Klanggewalt und Effekthascherei. Sein Übergang vom dritten zum vierten Satz ist eine wohl durchdachte, selbstbewusst, aber nicht zügellos inszenierte Geste, die sich mit geradezu notwendiger Konsequenz aus dem vorher Gesagten ergibt.

„Die ganze Agogik [...], das ist eine ganz eigene Welt, zu der man auch ohne die Literatur um Schumann gar nicht, ohne die Literatur der Romantik gar nicht Zugang bekommt.“

„Im Thale blüht der Frühling auf“ – mit diesem in ein kompaktes musikalisches Motiv gegossenen literarischen Motto von Adolf Böttger eröffnet Robert Schumann seine „Frühlingsinfonie“. Viel ist bei diesem Stück über Programmatik diskutiert worden. Schumann selbst hat durch seine Erläuterungen dazu ja auch wesentlich beigetragen. Aber letztlich ist es natürlich keine Programm-Sinfonie und schon gar keine Sinfonische Dichtung im Liszt'schen Sinne. Vielmehr diene das ausgesprochen romantische Bild von der erwachenden Natur dem Komponisten als Inspiration für seine Tonschöpfung, was ja einzelne pittoreske Tonmalereien nicht ausschließen muss. Heinz Holliger jedenfalls betont in seiner Interpretation ganz klar den rhetorischen Aspekt von Schumanns Musik. Nicht nur das einleitende Motto lässt er vom Orchester „vorsprechen“, auch im weiteren Verlauf der Sinfonie formt er die Musik aus einem imaginären Sprachduktus heraus. So wird die enge Verschmelzung von Literatur und Musik in Schumanns Werk nicht nur abstrakt wahrnehmbar, sondern auch ganz konkret hörbar.

„Das wird viel zu laut gespielt und die Töne werden alle durchgehalten wie auf einer Orgel.“

Deutlich setzt Holliger einzelne Akkorde und Sinnabschnitte voneinander ab. Das erreicht er dadurch, dass er die Musiker ihre Töne oft mit einem leichten crescendo an- und am Ende der Phrase wieder abschwellen lässt. Damit bildet er wiederum sehr konkret die Situation eines Sprechers ab, der erst etwas leiser seine Rede beginnt, auf einen argumentativen Höhepunkt zusteuert, um dann den Sprachfluss wieder etwas leiser zu Ende bringt. In der Musik entsteht so ein immer wieder durch neue Impulse gespeister Fluss der Empfindungen, bei dem sich Themen, Motive und harmonische Wendungen sehr organisch auseinander entwickeln. Beispielhaft dafür: Holligers Interpretation der Romanze aus der d-Moll-Sinfonie. Ganz dezent, schlicht und dennoch mit innigem Ausdruck intonieren Oboe und Violoncello die klagende Melodie. Geheimnisvoll-hinterfragend antworten die Streicher darauf, sanft-säuselnd spielt die Solo-Violine ihre filigranen Figurationen.

„Dann müssen die Orchester einen viel größeren dynamischen Ambitus haben, viel leiser spielen als sie sonst spielen und immer entspannen auf den langen Tönen.“

Heinz Holliger fordert eine sehr große Palette an feinen dynamischen Schattierungen vom WDR Sinfonieorchester Köln, was natürlich eine Konsequenz aus seinem an der Rhetorik orientierten Interpretations-Ansatz ist. Dabei steigert er den Orchesterklang durchaus auch mal bis zum sattem Fortissimo, hebt sich diesen Effekt aber meist für die Satzschlüsse auf. Ansonsten geht er sehr sparsam und klug disponiert mit dem dynamischen Potential seines Klangkörpers um. Sätzen wie dem finalen „Allegro animato e grazioso“ aus Schumanns „Frühlingssinfonie“ nähert sich Holliger auch von der kammermusikalischen Seite. Angeregt lässt er Holzbläser wie Streicher einzeln und in Gruppen miteinander diskutieren, der Solo-Flöte gibt er genug Zeit ihr pastorales Solo innig und ausdrucksvoll zu deklamieren. Dabei verliert Holliger aber nie die Dramaturgie des gesamten Werkes aus den Augen. Denn er empfindet die Sinfonie als einen großen Zyklus verschiedener Stimmungsbilder, als ein großes Stück Klang gewordene Poesie.

„Schumann ist grandios im Klang, wenn man ihn auch richtig besetzt.“

Mit einem im Vergleich zum üppigen, spätromantischen Klangkörper deutlich reduzierten Apparat musiziert das WDR Sinfonieorchester Köln bei dieser Aufnahme. Damit entspricht das Orchester etwa der Besetzung, die

Schumann selbst zur Verfügung hatte. Die einzelnen Instrumentengruppen gewinnen so deutlich an Profil, Mischklänge werden transparenter, einzelne Stimmen und damit auch so manche oft vernachlässigte Mittelstimme wird hörbar. Gerade wenn man Schumanns Sinfonien sehr gut kennt, nimmt man viele Details wahr, die in anderen Einspielungen gerne im großen, romantischen Orchesterklang untergehen. Sparsam gehen vor allem die Streicher mit dem Vibrato um und orientieren sich damit an den Gepflogenheiten der historisch informierten Aufführungspraxis, ohne dass allerdings historische Instrumente zum Einsatz kämen. Ein besonderes Augenmerk schenkt Holliger den komplexen Rhythmen in Schumanns Partituren. Deutlich hebt er beispielsweise gegenläufige Metren hervor wie im von ihm stürmisch, aber nicht orkanartigen dargebotenen Scherzo der d-Moll-Sinfonie. Dort setzt er bei der Wiederholung auch schon mal bewusst eine Millisekunde vor der eigentlichen Zählzeit ein um die Spannung und die Dynamik des Satzes zusätzlich anzufachen.

Kein Wunder, dass Holliger auch in Schumanns Triptychon *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52 die Instrumente reden lässt. Der vokale Charakter der drei Sätze ist offenkundig – man denke nur beispielsweise an das oratorienhafte Finale. Aber auch die *Ouvertüre* mit ihrem behutsam tastenden Beginn offenbart eher den Charakter eines romantischen Rezitativs als einer festlichen Eröffnungsmusik. Sehr agogisch und mit den notwendigen Freiheiten im Tempo lässt Holliger auch hier das WDR Sinfonieorchester Köln agieren. Heiter, unbeschwert und tänzerisch wirkt dieser Satz unter Federführung des Schweizer Dirigenten, fast ein bisschen unschuldig-nativ. Im *Scherzo* führt Schumann den Tanz fort. Keck und munter gestaltet Holliger den rhythmischen Unterbau, frisch und lebenslustig zwitschern die Streicher darüber. Und das *Finale* ist dann ein echter Oratorien-Chor, dem lediglich die gesprochenen Worte fehlen. Dessen Höhepunkt in Form eines choralartigen Themas in den Bläsern zelebriert Holliger wiederum erfrischend wenig pathetisch, eher lebenslustig und -bejahend als gefasst und feierlich.

Schumann ist ein schlechter Instrumentator – selten wurde dieses Vorurteil so eindrucksvoll widerlegt wie in dieser neuen Einspielung. Und selten hat man diese drei frühen Sinfonischen Werke des Komponisten so erzählend und so eloquent musiziert gehört. Man darf sehr gespannt auf die weiteren Folgen dieser Reihe sein.

(Jan Ritterstaedt)

In this recording, Heinz Holliger places full emphasis on the means of musical rhetoric. Schumann's early orchestral works appear like a constantly flowing stream of thoughts in this reading. Compared with the large romantic orchestras, Holliger has the WDR Sinfonieorchester Köln (West German Broadcasting Symphony Orchestra of Cologne) playing in significantly reduced orchestration. In this way, the progression of individual voices can be identified very clearly and even some often underestimated middle voices come into their own. Conductor Holliger avoids grand declamatory gestures but rather places emphasis on the chamber music qualities of the "Spring Symphony", the Symphony in D minor and the triptych *Overture, Scherzo and Finale*, Op. 52. His dynamic gradations are differentiated in a very subtle manner. He constantly has the music swelling and ebbing away, as happens with natural gestures during speech. In this way, the music flows continuously, the themes and motifs emerge on their own most naturally. With this recording, Holliger has certainly disproved once and for all the prejudice that Schumann would have been a bad instrumentator. (Th. H.)

WEITERE BEMERKENSWERTE CDs/DVDs
OTHER REMARKABLE RELEASES IN 2013

ausgewählt von / selected by Ingrid Bodsch



Schumann

Symphony No. 2 | Overtures

Manfred | Genoveva

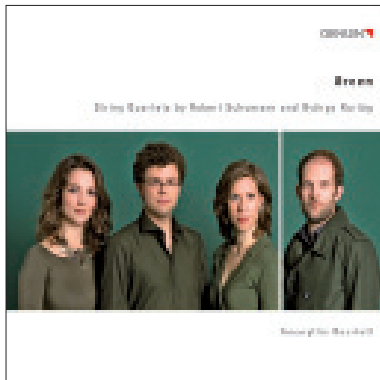
Claudio Abbado, Orchestra Mozart

Deutsche Grammophon (7.6.2013)

Vgl. u.a./see, inter alia:

<http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article117618614/Sag-zum-Abschied-leise-Dvorak.html> (1.7.2013);

<http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/altersweisheit-und-temperament-1.18137506> (24.8.2013)



Green

String Quartets by Robert Schumann
and György Kurtág

Amaryllis Quartet

Genuin (8.11.2013)

Vgl. u. a./see, inter alia: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/kammermusik-von-schumann-amaryllis-quartett-veroeffentlicht-album-a-936129.html>

(30.11.2013); <http://www.abendblatt.de/kultur-live/> (7.11.2013)



Emanuel Ax - Variations

Haydn, Beethoven,

Schumann [Sinfonische Etüden]

Emanuel Ax, piano

Sony Classical (22.1.2013)

Vgl. u.a./see, inter alia: <http://www.theguardian.com/music/2013/apr/03/beethoven-haydn-schumann-variations-emanuel-ax-review?INTCMP=SRCH>

(3.4.2013)



Robert Schumann: Violin Sonatas
 Christian Tetzlaff (Violine) und Lars Vogt (Klavier)
 Ondine (9.9.2013)

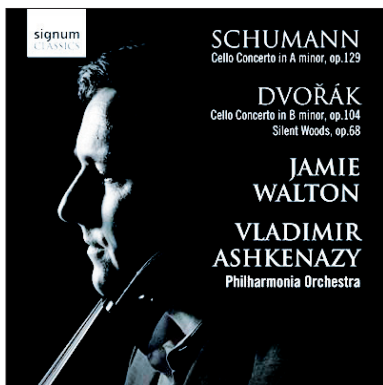
Recording of the Month
 („Gramophone“, 10.1.2014)

Vgl. u.a./see, inter alia: <http://magazin.klassik.com/reviews/reviews.cfm?task=record&RECID=25278&REID=14690#detailinfos> (19.10.2013)



Eggner Trio
 Johannes Brahms / Clara Schumann:
 Klaviertrios
 Eggner Trio
 Gramola (11.3.2013)

Vgl. u.a./see, inter alia: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/quatuor-ebene-und-das-eggner-trio-spielen-mendelssohn-a-890269.html> (23.3.2013)



Schumann: Cellokonzert op. 129
Dvořák: Cellokonzert op. 104
 Jamie Walton, Vladimir Ashkenazy
 Philharmonia Orchestra
 Signum Classics (1. März 2013)

Vgl. u.a./see, inter alia: <http://www.incoda.de/listener/reviews/501/robert-schumann-cellokonzert-op-129-antonin-dvorak-cellokonzert-op-104-leise-waelder-op-op-68-nr-5> (22.3.2013);
<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalcdreviews/9916393/Schumann-Cello-Concerto-Dvorak-Cello-Concerto-classical-album-review.html> (20.4.2013)



FANTASIE

[Schumann: Märchenbilder, Op. 113 und Fantasiestücke, Op. 73; Werke von Brahms und Hindemith]

Mariko Hara (Viola)

Ryoji Ariyoshi (Piano)

ARS DSD (1.3.2013)

Vgl./cf. http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/musik/cds/klassik_cds/559483_Hara-Mariko-Schumann-u.a..html (4.7.2013)

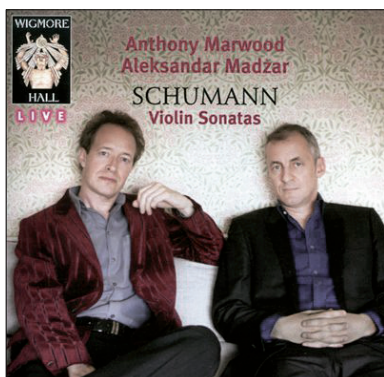


Beethoven, Schumann, Thalberg, Liszt

Valentina Lisitsa (Piano)

Naxos (Jan. 2013)

Vgl. u.a./see, inter alia: <http://www.incodade.com/listener/reviews/450/valentina-lisitsa-beethoven-schumann-thalberg-liszt> (1.1.2013)



Anthony Marwood & Aleksandar Madzar: SCHUMANN Violin Sonatas

Robert Schumann: Violinsonaten 1-3

Wigmore Hall Live (29.4.2013)

<http://www.wigmore-hall.org.uk/live/cds/anthony-marwood-violin-aleksandar-madzar-piano-33354>

Vgl. u.a./see, inter alia: <http://www.theguardian.com/music/2013/may/26/schumann-violin-sonatas-review?INTCMP=SRCH> (26.5.2013)



Michael Gees: Beyond Schumann

[Improvisationen über Schumanns op.13, op. 16, op. 15 und op. 82, 1]
Michael Gees, Klavier
Challenge Classics (13.8.2013)

Vgl. u.a./see, inter alia: <http://magazin.klassik.com/reviews/reviews.cfm?TASK=REVIEW&RECID=24840&REID=14636>
(21.9.2013)



Johannes Brahms

F.A.E.Sonata / Two Sonatas Op.120
Schumann, Brahms, Dietrich: F.A.E.-Sonate; Brahms: Sonaten op. 120
Annemarie Åström (Violine)
Terhi Dostal (Klavier)

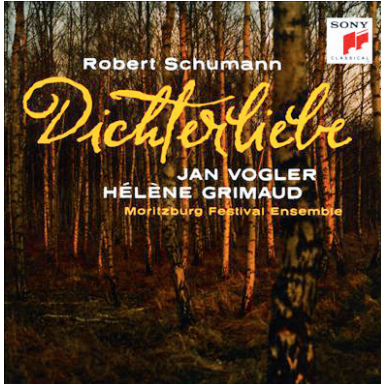
Vgl./cf.: <http://www.incodade.com/listener/reviews/552/schumannbrahmsdietrich-fae-sonate-brahms-sonaten-op-120-in-derfassung-fuer-violine-und-klavier> (7.6.2013)



Schumann

Vier Märsche op. 76; Vier Fugen op. 72; Sieben Clavierstücke in Fughettenform op. 126; Album für die Jugend op. 68, Anhänge
Juan Carlos Rodríguez, Piano
Naxos (5.3.2013)

Vgl. u.a./see, inter alia: <http://www.incodade.com/listener/reviews/491/robertschumann-klaviermusik-raritaeten>
(11.3.2013)



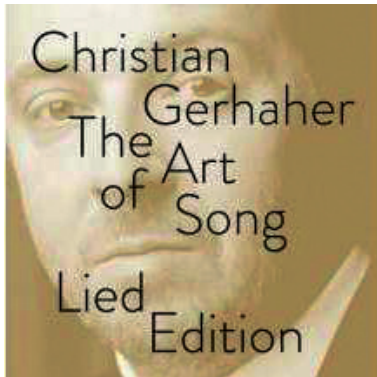
Robert Schumann: Dichterliebe

[Drei Fantasiestücke op. 73

Dichterliebe op. 48

Andante und Variationen op. 46 in der Originalinstrumentierung für 2 Celli, 2 Klaviere und Horn]

Jan Vogler, Cello; Hélène Grimaud, Klavier; Moritzburg Festival Ensemble
Sony Classical (Sony Music), 16.8.2013



Christian Gerhaher

The Art of Song | Lied Edition

Christian Gerhaher, Bariton

13 CD-Edition

Sony (22.11.2013)

<http://www.jpc.de/jpcng/classic/detail/-/art/Christian-Gerhaher-The-Art-of-Song/hnum/2555781>

Vgl. u.a./see, inter alia: http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne_konzert/imklang-der-worte-1.18237299 (6.2.2014)



Alexander Krichel: Frühlingsnacht

Mendelssohn, Schubert, Liszt/Schumann (*Widmung*). [Dazu Kompositionen von Clara Schumann, Fanny Hensel und C. M. Weber]

Alexander Krichel, Klavier

Sony Classical (Sony Music), DDD, 2012 (5.2.2013)

Vgl. u.a./see, inter alia: <http://www.crescendo.de/medien/alexander-krichel-innere-schoenheit> (13.3.2013)

Noten / Music Books *

Robert Schumann. Werke für Klaviertrio

Hrsg. v. Ernst Hertrich, Fingersatz Klavierstimme v. Klaus Schilde
München: G. HenleVerlag, 2013
HN 916 ISMN: 979-0-2018-0916-8

Mit diesem Heft zu Schumanns Klaviertrios setzt der als sorgfältiger und gründlich recherchierender Editor bekannte Ernst Hertrich die Reihe der Urtext-Ausgaben aus dem renommierten Henle-Verlag fort.

Neben den drei von Schumann selbst im Erstdruck so genannten Trios in d-moll (op. 63), in F-Dur (op. 80) und in g-moll (op. 110) nimmt Hertrich auch die *Phantasiestücke* op. 88 in diesen Band auf. Eine ebenso korrekte wie sinnvolle Entscheidung, liegt doch diesen Stücken ursprünglich Schumanns erstes Klaviertrio zugrunde, was er auch mehrfach in Briefen so erwähnte. Mit der Originalfassung seines op. 88 nahm der Komponist bereits 1842 erstmals im Rahmen seiner Kammermusiken mit Klavier die Linie zur kleiner besetzten Form des Trios auf, gestaltete aus diesem Versuch aber letztlich eine Folge von Charakterstücken. Jene für die Gattung übliche zyklische Sonatenform verwendet er dabei nicht, was ihn vermutlich in der Annahme bestärkte, dem Gattungsanspruch nicht gerecht zu werden. In der höchst verwickelten Druckgeschichte von op. 88 spiegeln sich diese Zusammenhänge zum Teil wider. Erschienen sind die vier *Phantasiestücke* op. 88 letztlich erst im September 1850. Hertrich fügt seiner Ausgabe im Anhang sowohl die Frühfassung des Finalsatzes aus op. 88, als auch 13 alternative Takte zur Frühfassung bei. Die Opuszahlen der übrigen drei Klaviertrios entsprechen ihrer chronologischen Entstehungsgeschichte. Während op. 63 und 80 in unmittelbarer Abfolge 1847 entstanden, komponierte Schumann op. 110 erst vier Jahre später in Düsseldorf. Hertrich wertet in gewohnt akribischer Weise die jeweils vorliegenden Quellen aus und entscheidet dem entsprechend, welche er als Grundlage für die Edition verwendet. Ein ärgerlicher, aber zum Leidwesen aller Editoren gar nicht so seltener Fall liegt beim ersten Klaviertrio op. 63 vor, dessen Autograph sich in amerikanischem Privatbesitz befindet. Trotz mehrfacher Anfragen

* Sämtliche Besprechungen von Irmgard Knechtges-Obrecht/All reviews by Irmgard Knechtges-Obrecht

war der Eigentümer nicht bereit, Kopien des Manuskripts zur Verfügung zu stellen. Hertrich nimmt Modifikationen und Ergänzungen nur selten und höchst behutsam vor. Über sämtliche Entscheidungen berichtet er im anhängenden Teil „Bemerkungen“. Die Stimmen für Violine und Violoncello sind separat beigefügt, was den Musizierenden darüber hinaus diese Urtext-Ausgabe sehr praktikabel und brauchbar werden lässt.

With this volume, Ernst Hertrich, known to be a diligent and thorough researcher and editor, continues the series of urtext editions from the renowned Henle-Verlag. In addition to the three trios in D minor (op. 63), F major (op. 80) and G minor (op. 110) – which received their names by Schumann himself in their first printing – Hertrich also includes the *Phantasiestücke* op. 88 into this volume. A decision both correct and sensible, since these pieces originally formed the basis for Schumann's first piano trio.

As usual, Hertrich meticulously evaluates the respective, available sources and decides which ones to use as a fundament for his edition accordingly. An irritating, but to the distress of many editors not all that rare situation occurred with the trio op. 63, whose autograph is lying in private hands in America. Despite several inquiries the owner was not willing to provide copies of the manuscripts. (F. O.)

Robert Schumann. Introduktion und Allegro appassionato op. 92

Klavierauszug HN 1141, ISMN: 979-0-2018-1141-3

Robert Schumann. Konzert-Allegro mit Introduktion für Klavier und Orchester op. 134

Klavierauszug HN 1139, ISMN: 979-0-2018-1139-0

Beide Auszüge herausgegeben von Ernst Hertrich, Klavierauszug von Johannes Umbreit, Fingersatz v. Andreas Groethuysen
München: G. Henle Verlag, 2013

Im Rahmen der von ihm verantworteten Urtext-Ausgaben legt Ernst Hertrich nun die Klavierauszüge zu den beiden Klavierkonzertstücken Robert Schumanns vor. Während *Introduktion und Allegro appassionato* op. 92 in Schumanns so ertragreichem Jahr 1849 in Dresden komponiert wurde, entstand das *Konzert-Allegro mit Introduktion* op. 134 in seiner letzten, ebenfalls sehr produktiven Düsseldorfer Phase. Op. 92 erzielte bei der Leipziger Uraufführung nicht ganz den gewünschten Erfolg, da fand es

in erheblich veränderter Gestalt bei seiner zweiten Aufführung 1851 in Düsseldorf schon erheblich positivere Resonanz. Op. 134 spielte Clara Schumann während ihrer triumphalen Konzertreise in die Niederlande im Herbst 1853 in Utrecht zum ersten Mal und wegen des großen Erfolgs auch in anderen Städten. Generell empfand sie dieses Werk als eindeutig für sie und ihre Interpretation geschrieben. Nicht zuletzt deshalb setzte sie es zeitlebens immer wieder auf ihr Programm.

Die in beiden Fällen gut dokumentierte Entstehungs- und Aufführungsgeschichte sowie das in ausreichendem Maß erhaltene Quellenmaterial bildeten für Hertrichs Edition eine ausgezeichnete Grundlage. Beide Werke sind darüber hinaus bereits im Rahmen der Neuen Gesamtausgabe (RSA) erschienen und schon von daher gut aufbereitet.

Die so erstellte Fassung für zwei Klaviere ist wie immer solide gemacht und für den bzw. die Pianisten äußerst praktikabel.

As part of his urtext-editions, Ernst Hertrich has now published the piano scores of the two piano concert pieces by Robert Schumann. While *Introduktion und Allegro appassionato* op. 92 was created in 1849, one of Schumann's most fruitful years, the *Konzert-Allegro mit Introduktion* op. 134 was conceived during his last period in Düsseldorf, which was likewise very productive. The well-documented history of creation and performances of the two pieces, as well as the ample amount of source material provide an excellent fundament for Hertrich's edition.

The version thusly created for two pianos are of the usual, solid quality as well as high practicability for the pianist. (F. O.)

BÜCHER / BOOKS*

Florian Edler: Reflexionen über Kunst und Leben

Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834 bis 1847

Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen
hrsg. v. Detlef Altenburg, Bd. 15

566 S., Broschur Sinzig: studio • verlag 2013

ISBN: 978-3-89564-151-0 ISSN: 0941-8954

Im frühen 19. Jahrhundert entwickelten sich neuartige Ansätze, die einen Wandel der Musikanschauung nach sich zogen, dessen Auswirkungen bis in unsere heutige Zeit spürbar werden. Allein der mit dem Terminus „Musikanschauung“ umschriebene Bereich ging dabei weit über den bis dahin geläufigen der Musikästhetik hinaus. Der Wechselbeziehung zwischen Kunst und Leben sollte verstärkt nachgegangen werden, was insbesondere im Schumann-Kreis zu häufigen Diskussionen führte, aber auch in der Öffentlichkeit lebhaft debattiert wurde. Ein echter Generationenkonflikt bildete sich heraus, da diese Tendenzen von den älteren, etablierten Musikern bzw. musikkundigen Zeitgenossen nicht unbedingt nachvollzogen werden konnten. Besonders in diesem Zusammenhang betrachtet Florian Edler die von Schumann 1834 begründete *Neue Zeitschrift für Musik*, als deren erklärtes Ziel ein Ausprägen genau dieser Phänomene galt.

Florian Edler bezieht sich in seiner umfangreichen Dissertation auf die *Neue Zeitschrift für Musik* von ihrer Gründung bis zum Vorabend der 1848er Revolution unter diesem speziellen Aspekt. Bekannt sind die Zusammenhänge und der ihnen zugrunde liegende Zeitgeist wohl jedem, der sich mit der musikalischen Romantik auseinandersetzt, auch gibt es zahlreiche Erklärungsmodelle dazu, aber noch nie wurden sie derart eingehend und ausführlich beleuchtet, wie in der vorliegenden Arbeit. Nicht nur dem Redakteur Robert Schumann kommt dabei Bedeutung zu, sondern im selben Maße seinen sämtlichen Mitarbeitern, deren unterschiedliche Einstellungen ein ebenso interessantes wie breites Spektrum vermitteln. Die Jahre von 1845 bis 1847, in denen Franz Brendel in der Nachfolge Schumanns die Redaktion der NZfM übernahm, werfen dann nochmals ein vollkommen neues Licht auf die nun veränderte Sichtweise unter Einbeziehung der sogenannten neudeutschen Strömungen. Wie Edler darlegt, geschah die Aus-

* Sämtliche Besprechungen von Irmgard Knechtges-Obrecht/All reviews by Irmgard Knechtges-Obrecht

einandersetzung in der *NZfM* auf unterschiedlichste Weise. Breiten Raum nahm dabei die gerade frisch etablierte Form der Kunstnovelle ein, wie sie insbesondere Johann Peter Lyser ausprägte. Auf ihn und seine literarischen Arbeiten für die *NZfM* geht Edler ausführlich ein, lassen sich doch anhand dessen einige der wichtigsten Strömungen und Einstellungen verdeutlichen, die letztlich das Musikdenken im 20. und 21. Jahrhundert bestimmten. Ein bibliografischer Anhang, Literaturverzeichnis und Register reichern das Buch an und erleichtern dessen Lektüre, die allerdings aufgrund des tiefgründig behandelten, recht speziellen und hochkomplexen Sujets wohl eher dem Wissenschaftler vorbehalten bleiben wird.

The early 19th century saw the development of new and novel approaches, leading to a change in the perception of music, whose impact can be noticed even today. In his extensive dissertation, Florian Edler analyses the *Neue Zeitschrift für Musik* from its creation by Robert Schumann in 1834 up until the eve of the Revolution of 1848 especially in this particular context. These connections as well as this specific zeitgeist are probably known to everyone dealing with musical romanticism. However, despite there being a number of explanatory models on this topic, it has never before been explored so thoroughly and extensively like in the study at hand.

The book is enriched by a bibliographical appendix, a list of literature as well as an index. Although these tools facilitate the reception of the study, it will probably still remain reserved to scholars due to its rather specific and complex subject matter. (F. O.)

Schumann Forschungen Band 14

„Eine neue poetische Zeit“ – 175 Jahre *Neue Zeitschrift für Musik*.
Bericht über das Symposium am 2. und 3. April 2009 in Düsseldorf
Hrsg. von Michael Beiche und Armin Koch
Schumannforschungen
Hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf
Begründet von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller
398 S., mit Abb. und Register
Mainz: Schott Musik International, 2013
ISBN: 978-3-7957-0685-2

1834 begründete Robert Schumann seine heute noch existierende *Neue Zeitschrift für Musik*, die – wie er rückblickend äußerte – „eine neue poe-

tische Zeit“ einleiten sollte. Im Jahr 2009 konnte diese Zeitschrift ihren 175. Geburtstag begehen. Ein guter Grund für die Robert-Schumann-Forschungsstelle der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, dem traditionsreichen Organ ein zweitägiges Symposium zu widmen. Die 23 während des Symposiums gehaltenen Referate liegen nun im Rahmen der *Schumann Forschungen* herausgegeben von Michael Beiche und Armin Koch in gedruckter Form vor.

Die *Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)* wird zunächst eingebettet in ihre Zeit und ihr Umfeld, wobei ein besonderer Augenmerk auf dem Kontext zu damals bereits existierenden Musikzeitschriften bzw. einem Vergleich zu diesen liegt. Die Beiträge von Samuel Weibel „Der historische Ort. Musikzeitschriften und Musikkritik im Jahre 1834“, Michael Beiche „Die *NZfM* im Vergleich mit der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*“ sowie Hans-Günter Ottenberg „Schumanns Dresdner Jahre im Spiegel der elbestädtischen Tagespresse“ verfolgen diesen Aspekt. Der großen Bandbreite der *NZfM* ebenso wie der spezifischen Art von Schumanns Redaktionsführung, seinem musikkritischen und die aktuelle Situation scharf beobachtenden Ansatz widmen sich Isabell Tentler „Das Briefverzeichnis als Portobuch für die *NZfM*“, Kazuko Ozawa „Das Motto als Aushängeschild der *NZfM*“ sowie Johanna Steiner „Die musikalischen Beilagen zur *NZfM* – konventionell oder innovativ?“. Die von Schumann herbeigeführte Internationalität der Zeitschrift sowie seine weitreichenden Beziehungen zu Personen, Orten und auch anderen Ländern beleuchten die Beiträge von Klaus Wolfgang Niemöller „Schumanns internationaler Korrespondentenring“ und Thomas Synofzik „Die *NZfM* im Austausch mit Zeitschriften im In- und Ausland. Ein Beitrag zur zeitgenössischen Schumann-Rezeption“. Auch „Schumanns Ausschnittsammlung Zeitungsstimmen“, die Ute Bär vorstellt, gehört im weiteren Sinne zu diesem Bereich. Von Schumann verfasste Beiträge für andere Musikzeitschriften (Helmut Loos „Robert Schumanns Beiträge zu Brockhaus' *Leipziger Allgemeiner Zeitung*“) seine Tätigkeit als Redakteur eigener Schriften (Akio Mayeda) und letztlich das Zusammenstellen seiner *Gesammelten Schriften* am Ende seines Lebens (Bodo Bischoff „Text und Kontext. Kontextualität, Textgenese und -redaktion der *Gesammelten Schriften*...“) beenden den ersten Teil des Symposiums.

Der zweite Teil des Symposiums greift weiter und beschäftigt sich mit dem über Musik schreibenden Komponisten generell, wozu Ulrich Konrad in seinem Referat über „Deutschsprachige Komponistenschriften des 19. Jahrhunderts“ einige herausragende Beispiele anführt, während Armin Koch – gerade entgegengesetzt – „Nicht über Musik schreibende Kompo-

nisten“ in den Vordergrund stellt. Dem für die Musikschriftsteller bedeutenden Wirken Heinrich Heines widmet sich Bernd Kortländer unter dem Titel „Heinismus in der Musikkritik“.

Weitere Beiträge des Symposiumbandes setzen sich mit musikschriftstellerischen Tätigkeiten und Vorhaben einzelner Komponisten auseinander. Oliver Huck geht „Carl Maria von Webers und Gottfried Webers Plan einer *Zeitung für die musikalische Welt*“ nach, Sikander Singh befasst sich ausschließlich mit Carl Maria von Webers dichterischem Werk und dem Problem von dessen literarischer Wertung („... einer, der es wahrhaft redlich und rein mit Menschen und Kunst meinte.“). „Franz Liszts Beiträge für die *NZfM*“ bewertet Rainer Kleinertz, während Matthias Wendt den heutzutage fast vergessenen „Heinrich Dorn als Musikschriftsteller“ beleuchtet. Richard Wagners Verhältnis zur *NZfM* stellt Klaus Döge („Ich konnte es mit dem besten Willen nicht umgehen, einiges über meine eigene Person zu sprechen“) dar, und Joseph A. Kruse geht in „Für und über Musik“ auf „Wagners schriftstellerische Arbeit“ im Allgemeinen ein.

Der in Skandinavien singulären und eher unbekanntem Musikzeitschrift *Nordisk Musikblade* widmet sich Yvonne Wasserloos („Alles soll von wahrhaft künstlerischen Wert sein“. (Un-)Würdige Musik in den *Nordisk Musikblade* 1872–1875). Monika Schmitz-Emans stellt Schumanns „Davidsbund als literarische Fiktion“ dar.

Der in gewohnt solider Weise griffig und übersichtlich, mit Personenregister angelegte Band lohnt sich auch als Lektüre für den interessierten Laien, da er ein breites Spektrum eröffnet.

In 1834, Robert Schumann established his *Neue Zeitschrift für Musik* which exists to this day and was supposed to mark the beginning of „a new poetic age“. The journal celebrated its 175th anniversary in 2009, reason enough for the Robert Schumann Research Institute of the Robert Schumann Society in Düsseldorf to host a two-day symposium dedicated to the venerable periodical. All of the 23 lectures given during this symposium have now been compiled and published in printed form as part of the *Schumann Forschungen*, edited by Michael Beiche and Armin Koch. The publication is divided in two larger sections, the first of which puts the *Neue Zeitschrift für Musik* (*NzfM*) into its historical and intellectual context. The second part deals with the general idea of the composer writing about music.

The volume, which also comprises an index of persons, provides the usual solid quality. It is succinct, well-arranged and opens up a wide spectrum of topics, which makes it a worthwhile read for the interested layman as well. (F.O.)

Correspondenz Sonderheft II
Correspondenz Special Issue II

Gerd Nauhaus:

»Wir waren sieben« — **Die Kinder Robert und Clara Schumanns**

»We were seven« — **The children of Robert and Clara Schumann**

Herausgegeben von/Edited by Irmgard Knechtges-Obrecht

Translated by Florian Obrecht

114 S., mit zahlr. Abb. und Register

Aachen: Shaker Verlag, 2013

ISBN: 978-3-8440-2443-2, ISSN: 1865-3995, 14,00 Euro

Neben den Umständen, Ereignissen und Begegnungen im Leben von Robert und Clara Schumann interessiert die Besucher der letzten gemeinsamen Wohnstätte der Familie in Düsseldorf meist ganz besonders, was aus den Schumann-Kindern später geworden ist. Ein an diesem Ort sehr naheliegendes Interesse, da es nicht nur das einzige in seiner historischen Bausubstanz erhaltene gemeinsame Wohnhaus der Schumanns ist, sondern zugleich auch jenes, in dem alle sieben Kinder gelebt haben und der jüngste Sohn Felix sogar geboren wurde. Anlass zu solchen Fragen bietet auch das bekannte reizende Foto der Kinder, auf dem nur die Tochter Julie fehlt und das in der Endericher Heil- und Pflegeanstalt auf Robert Schumanns Schreibtisch stand.

Mit Gerd Nauhaus konnte der derzeit sicherlich kompetenteste Schumannforscher und -kenner dafür gewonnen werden, einen Vortrag speziell über die Schumann-Kinder auszuarbeiten. Mit entsprechendem Bildmaterial und musikalischen Beigaben hielt er diesen Vortrag letztlich mehrere Male an verschiedenen Orten und mit jeweils hoher Begeisterung des Publikums. Aufgrund der wiederholten Bitte der Zuhörer, doch eine schriftliche Fassung des Vortragstextes vorzulegen, entstand dieses *Sonderheft II* der Zeitschrift *Correspondenz*, dessen zweisprachige Ausführung vor allem jene ausländischen Schumannianer erfreuen wird, die sich bei ihren Besuchen in Deutschland ganz besonders für die Schumann-Kinder interessierten. Die zahlreichen, zum Teil bisher unbekanntem Bilder der Schumann-Kinder stammen überwiegend aus dem Robert-Schumann-Haus Zwickau. Ergänzt wird das Heft durch ein Verzeichnis der einschlägigen Literatur und ein Personenregister.

Aside from the events and encounters in the lives of Clara and Robert Schumann as well as the environment they lived in, one thing that is of

particular interest to the visitors of last residence shared by the entire family in the Bilker Straße in Düsseldorf, is what happened to the Schumann children later on in their lives. An interest that is quite understandable considering the location, since it is not only the sole dwelling house of the Schumanns whose basic structure is still preserved to this day, but also that in which all of the seven children lived. The youngest son Felix was even born there. These questions are prompted even more by the endearing photo of all the children except Julie, which was placed on Schumann's desk at the sanatorium in Endenich.

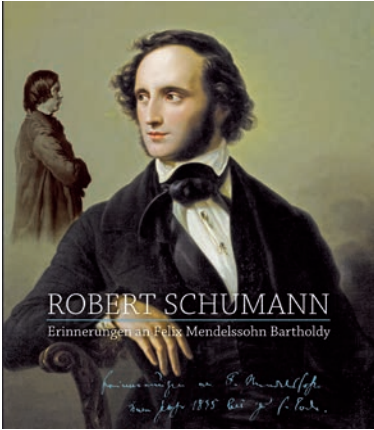
Gerd Nauhaus, currently without doubt the most competent Schumann adept and researcher, could be convinced to work out a lecture specifically on the topic of the Schumann children. Accompanied by appropriate graphical material and musical renditions, he gave his lecture several times in varying locations, which was met with great enthusiasm by the audience each and every time. Due to the repeated encouragement by his listeners to publish a written version of his speech, this Special Issue II of the periodical *Correspondenz* was created. The bilingual nature of this publication will especially delight those foreign Schumann enthusiasts who take a particular interest in the Schumann children during their trips to Germany. The numerous pictures of the Schumann children, some of which were unknown up until today, were provided mostly by the Robert-Schumann-Haus Zwickau. The volume is complemented by a bibliography of pertinent literature as well as an index of persons. (F. O.)

Hinweis:

Einige der hier vorgestellten Titel sind nicht oder nur unter Schwierigkeiten im öffentlichen Handel zu erwerben. Bei Nachfragen wenden Sie sich bitte an die Redaktion.

Please note:

Some of the titles presented above are not – or only with difficulties – available on the retail market. For further information please refer to the editor.



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, Verlag StadtMuseum Bonn, 2011 (2012)
ISBN 978-3-93187-832-0

Zweifellos war sie musikgeschichtlich bedeutsam: die Beziehung zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann. Ja, es ge-

hört zum Allgemeinwissen von Liebhabern der Musik Schumanns und Mendelssohns, dass einerseits der Musikschriftsteller Schumann sich in seinen Rezensionen dem Werk und Wirken Mendelssohns nachhaltig widmete und andererseits Mendelssohn sich als Dirigent für bestimmte Werke Schumanns in Situationen einsetzte, die für dessen Komponistenkarriere maßgeblich waren – genannt seien nur die Leipziger Uraufführungen der Symphonien in B- und C-Dur. Und als es um die ‚Entdeckung‘ von Franz Schuberts großer C-Dur-Symphonie für die musikalische Öffentlichkeit ging, bildeten beide gewissermaßen ein musikhistorisches Dream-Team: Mendelssohn als Dirigent, Schumann als organisatorischer und musikjournalistischer Vermittler.

Bei alledem sollte man jedoch die Unebenheiten und Stolpersteine im Verhältnis beider nicht übersehen. Schumanns Einschätzungen der Werke Mendelssohns waren durchaus differenziert und konnten gelegentlich – etwa bei der Minderschätzung von Mendelssohns glutvoll-unkonventionellem *2. Klavierkonzert* – auch einmal danebentreffen. Doch lassen Schumanns Rezensionen keinen Zweifel an Mendelssohns besonderer künstlerischer Stellung in seiner Zeit aufkommen. Dabei fand Schumann musikhistorisch nachhaltige, zitatträchtige Formulierungen, etwa wenn er in seiner Rezension des d-Moll-Klaviertrios Mendelssohn als „Mozart des 19ten Jahrhunderts“ bezeichnete: Er sei „der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt.“¹ Und für sein ei-

¹ *Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854 mit einem Nachwort von Gerd Nauhaus und einem Register von Ingeborg Singer, Leipzig 1985, hier Bd. 3, S. 273.

genes Schaffen erhielt Schumann vom Diskussionspartner Mendelssohn wichtige Hinweise, beispielsweise für die „Frühlingssymphonie“ und das Scherzo des Klavierquintetts.

Freilich wurde die konstruktiv-freundliche Kollegialität, die man wohl doch als Künstlerfreundschaft bezeichnen darf, nicht zu einer engen menschlichen Freundschaft. Dies wird im Briefwechsel der beiden schon daran deutlich, dass die Anreden kaum einmal über „Lieber Mendelssohn“ und „Lieber Schumann“ hinausgelangen. Immerhin finden wir bei Schumann 1844/1845 vereinzelt „Theurer“ und „Lieber Freund“ und bei Mendelssohn 1845 einmal „Liebster Schumann“, und in den Schlussformeln wird vereinzelt nicht nur „ergeben“ und „ergebenst“ begrüßt, sondern von Mendelssohn einmal gewünscht, dass Schumann seiner „in Freundschaft unverändert gedenken“ möge. Schumann widmete die drei Streichquartette op. 41 „Seinem Freunde Felix Mendelssohn-Bartholdy [sic] in inniger Verehrung“, während Mendelssohn zwar nicht Robert, jedoch der von ihm als Pianistin hochgeschätzten Clara Schumann sein 5. Heft „Lieder ohne Worte“ op. 62 zueignete. Dass es dennoch bei einer gewissen menschlichen Distanz blieb, lag wohl an sehr komplexen künstlerisch-beruflichen, psychischen und sozialen Konstellationen, in denen beide lebten und wirkten. Mendelssohns Skepsis, ja Aversion gegenüber musikjournalistischen Aktivitäten² musste zwangsläufig auch den Redakteur und Kritiker Schumann in seinem Selbstverständnis tangieren, und trotz der gegenseitigen Förderung befanden sich beide eben doch in einer gewissen Konkurrenzstellung. Zugespitzt wurde diese durch manche ihrer Anhänger, wobei dann auch antisemitische Töne laut wurden. Das Problem des Antisemitismus, den der vielseitig begabte Mendelssohn trotz seines erfolgreichen Wirkens in Düsseldorf, Leipzig und Berlin, trotz seiner Erfolge in Deutschland und England immer wieder spürte,³ schien wiederum in Wechselwirkung mit einer gewissen Selbstschutz-Distanzhaltung Mendelssohns und seiner Familie zu stehen. Im verstörenden Widerspruch zu Robert und Clara Schumanns unbestreitbarer Mendelssohn-Verehrung, von der die hier zu besprechenden Schumann'schen *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* vom ersten bis zum letzten Blatt geprägt sind, steht

² Siehe die Seiten 52/53 und 60/61 des hier zu besprechenden Buches.

³ Dies betraf sogar den Goethe-Zelter-Briefwechsel, wie die Familie Mendelssohn 1833/34 in der bald nach Goethes Tod erschienenen Druckausgabe irritiert feststellen musste. Siehe dazu in der vorliegenden Ausgabe S. 99, Anmerkung 147, und S. 106, Anmerkung 203.

auch der kurz, aber heftig aufflackernde antisemitische Ausbruch des jung verheirateten Schumann im Ehetagebuch vom November 1840,⁴ dessen konkreter Kontext unklar ist. Im Zusammenhang mit der von Mendelssohn geleiteten, doch ungünstig am Ende des Programms platzierten Uraufführung von Schumanns C-Dur-Symphonie am 5. November 1846 muss es zu einer direkten persönlichen Verstimmung gekommen sein. Diese schien zwar nach der wiederum von Mendelssohn dirigierten zweiten Aufführung am 16. November behoben worden zu sein, wurde aber durch einige mendelssohn-kritische, teilweise gezielt antisemitische Pressenotizen öffentlich so verlängert und verschärft, dass Mendelssohn sich noch Ende Januar 1847 in einem Brief an Karl Klingemann verletzt zeigte, obwohl längst eine vermutlich von Schumann veranlasste richtigstellende Notiz in der Leipziger Musikzeitschrift *Signale für die musikalische Welt* erschienen war. Wenn von weiterer Verstimmung in Schumanns letztem Brief an Mendelssohn von Anfang Februar 1847 und bei den letzten beiden kurzen Begegnungen im Februar und März 1847 scheinbar nichts mehr zu spüren war, fällt doch in Mendelssohns letztem Lebensjahr ein Schatten auf die Beziehung beider.⁵

Andere Schatten haben bis zum Jahre 2009 verhindert, dass die Beziehung zwischen Robert/Clara Schumann und Mendelssohn für Forscher und Musikliebhaber in ihrer ganzen Bandbreite und Intensität erkennbar war: Mendelssohns 37 erhaltene Schreiben an Schumann fehlten im 1863 von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy herausgegebenen 2. Band der Mendelssohn-Briefe, obwohl Schumann 1851 Abschriften der an ihn und seine Frau gerichteten Briefe Mendelssohns an dessen Bruder Paul geschickt hatte. Immerhin waren demgegenüber einige inhaltsreiche Briefe Schumanns an Mendelssohn aus den Jahren 1845/46 in den beiden 1886 und 1904 erschienenen Auflagen von F. Gustav Jansens Ausgabe Schumann'scher *Briefe (Neue Folge)* mitgeteilt worden.⁶ Zur Zeit

⁴ *Robert Schumann: Tagebücher*, Bd. II (1836–1854), hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 122 f. (13./15. November 1840); vgl. *Robert Schumann: Tagebücher*, Bd. III, Teil 1 (1837–1847), hrsg. von Gerd Nauhaus, S. 166 (14. November 1840: „Mit Kl.[ara] wegen Mendelssohn.“).

⁵ Die vorangehende Darstellung stützt sich auf Kristin R. M. Krahes höchst erhellende „Einführung“ zum Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Felix und Cécile Mendelssohn Bartholdy. Siehe *Schumann Briefedition*, Serie II, Bd. 1: *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn*, hrsg. von Kristin R. M. Krahe, Katrin Reyersbach und Thomas Synofzik, Köln 2009, S. 94–102.

⁶ Siehe ebenda, vor allem S. 119–121.

des Nationalsozialismus wurde das Verhältnis beider Komponisten dann nicht nur in Belletristik und Journalismus, sondern auch in der Forschung grundlegend verzerrt; symptomatisch dafür sind die beiden umfangreichen Schumann-Publikationen Wolfgang Boettichers aus den Jahren 1941 und 1942.⁷

Als Georg Eismann, der spätere Leiter des Zwickauer Robert-Schumann-Hauses, 1947 Schumanns *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* in Faksimile und Übertragung veröffentlichte, war dies nach jenen Jahren des Irrsinns eine der frühesten Aktivitäten der deutschen Schumann-Forschung zur Korrektur der vorangegangenen wissenschaftlichen Verfälschung und Unterdrückung von Informationen.⁸ 1948 folgte eine „durchgesehene und erweiterte“, in der Abbildungsqualität freilich eher verschlechterte als verbesserte Auflage. Nach zwei kurzen Abrissen (*Schumann und Mendelssohn, Aus Mendelssohns und Schumanns Leipziger Zeit*) wurden auf gegenüberliegenden Seiten jeweils das Faksimile von Schumanns Aufzeichnungen und Eismanns Übertragung wiedergegeben. Namens- und Kompositionsverzeichnis (ohne Seitenverweise) und 73 Anmerkungen beschlossen die 88-seitige Publikation. Danach erschien nur noch eine leicht revidierte, teilweise neu kommentierte Wiedergabe des Textes (Mendelssohn-Band 14/15 der „Musik-Konzepte“, München 1980).

Doch die Schumann- und Mendelssohn-Forschung hat in den letzten Jahrzehnten gerade in dokumentarisch-editorischer Hinsicht bemerkenswerte Fortschritte gemacht. So ist die von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch herausgegebene, von Kristin R. M. Krahe und Armin Koch kommentierte neue Farbfaksimile-Edition von Schumanns Mendelssohn-Erinnerungen höchst willkommen. Mehr noch: Der 148-seitige, geradezu bibliophil anmutende Band bedeutet im Hinblick auf die Präsentation dieser nachgelassenen Aufzeichnungen, im Hinblick auf die Faksimile-Qualität und in der Erschließung durch Kommentierung und Register einen Quantensprung.

⁷ Wolfgang Boetticher: *Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941; ders.: *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, vor allem S. 106–115.

⁸ Boetticher hatte Schumanns Mendelssohn-Erinnerungen ausgewertet, aber in höchstem Maße tendenziös ausgewählt und verfälschend kommentiert; vgl. Anmerkung 7.

Schumanns „Materialien“ – so seine eigenhändige Bezeichnung auf der Anfangsseite, die Clara Schumann nach dem Tode ihres Mannes mit dem unterstrichenen Vermerk „Wichtig!“ versah – entstanden überwiegend erst nach Mendelssohns Tod, im Einzelfall aber auch schon zu dessen Lebzeiten. Sie wirken durchaus heterogen und sollten offensichtlich die Basis für eine spätere, literarisch erst noch auszuformende Darstellung bilden. Oft blieben sie nur stichwortartig (wie beispielsweise auf S. 28: „Sein Bratschenspiel. Sein Zeichnen. Sein Briefstyl. Sein Orgelspiel.“), waren also gleichsam Erinnerungs-Schachteln, deren Inhalt in Schumanns Gedächtnis verblieb. Immerhin waren manche Aufzeichnungen schon im Fließtext formuliert, so auch die laut Schumanns Datierung bereits am 15. März 1837 fixierten Notizen über *Gespräche mit Mendelssohn i.[n] d.[en] Jahren 1835. 1836. 1837.* (S. 60–63).

An dieser Stelle würde der Rezensent nun am liebsten seitenweise hochinteressante Bemerkungen zitieren, beispielsweise über persönliche, mitunter spaßhafte Bemerkungen Mendelssohns (S. 38/39: „Auf meine Frage[,] ‚ob er nicht in s.[einer] Jugend irgend einmal daran gedacht, nicht Musiker zu werden‘ – Ein einzigesmal, antwortete er, an einem trüben regnerischen Tage – er hätte da ‚Jurist‘ werden wollen.“) oder über sein Selbstverständnis als Dirigent (S. 38/39: „Sein Benehmen⁹ gegen das Orchester. Sein Proben.“). Wir begegnen, durch Schumanns Mitteilung überliefert, Mendelssohns Einschätzungen anderer Komponisten (S. 28/29: „Ueber Meyerbeer: Daß eine Composition eben ein Stück Leben des Künstlers sei, eine Nothwendigkeit – davon wiße er nichts.“) und des verehrten Goethe (S. 34/35: „Göthe sein Vorbild.“). Auch Mendelssohns organisatorische Verdienste und Verhaltensweisen spiegeln sich hier (S. 32/33: „Das Denkmal für Bach.“¹⁰ S. 27: „Gründung des [Leipziger] Conservatoriums, und sein Benehmen dabei, dass er nie als Director angesehen sein wollte.“). Ebenso geht es um den Menschen und Künstler Mendelssohn in seiner Umwelt (S. 34/35: „Hatte er Jemanden ungerechterweise beleidigt – gegen einen dritten sich missbilligend ausgesprochen – so ließ es ihm keine Ruhe, sein Unrecht wieder gut zu machen [...] Seine Widersacher – die künstlerischen u. persönlichen.“), seinen immensen Bildungshorizont (S. 38/39: „Seine ungeheure literarische Belesenheit [...] und nun erst die

⁹ Das Wort „Benehmen“ ist hier und im Weiteren im Sinne von „Verhalten“ zu verstehen.

¹⁰ Dessen Bau hatte Mendelssohn bekanntlich angeregt und befördert.

musikalische! Seine Sprachkenntnisse.“), außerdem natürlich um Einflüsse Mendelssohns auf Schumann und Eindrücke direkter Begegnungen (S. 36/37: „Sein Lob galt mir im[m]er das höchste – die höchste Instanz war er.“) und Notizen über bestimmte Begegnungen (S. 40/41; „Das letzte Mal sah ich ihn in seiner Wohnung auf der Rückreise v. Berlin nach Dresden, Vormittag den 15ten März 1847. Sein Aussehen fiel mir sehr auf.“).

Doch solche Zitate sind nur die Spitze des Eisberges und letzten Endes nur begrenzt repräsentativ. Zugleich zeigen schon diese wenigen Notizen, dass es mit der reinen Lektüre der „Materialien“ seine Schwierigkeiten hat. Genau hier werden freilich die großen Qualitäten des Buches offenkundig. Sie liegen nicht allein in der hohen Abbildungsqualität und der gegenüber Eismanns Publikation optimierten Übertragung, sondern ganz wesentlich auch in den 212 kommentierenden Anmerkungen, die insgesamt 29 eng gedruckte Seiten umfassen (S. 80–108). Diese Kommentare füllen in vielen Fällen den Inhalt der erwähnten Erinnerungs-Schachteln mit konkretem biographisch-historischem und künstlerischem Inhalt, indem sie die Schumanns Stichwörtern zugrunde liegenden Ereignisse entschlüsseln, Zitate nachweisen und weiterführende Literaturhinweise geben. (Dass die Anmerkungen in recht kleiner Schrift mit geradezu winzigen Fußnotenziffern wiedergegeben und nicht spaltig gesetzt sind, ist der einzige kleine Wermutstropfen im großen Informationsglück dieser Kommentare, die in ihrer Fülle nicht als Fußnoten auf die Übertragungsseiten gepasst oder aber bei eingeschobenen Anmerkungsseiten die fortlaufende Blattfolge des Faksimiles unschön unterbrochen hätten; immerhin erleichtern die als Lesezeichen nutzbaren Umschlagklappen das Wechseln zwischen dem Haupttext und den als Endnoten folgenden Anmerkungen.)

In Kristin Krahe, die 2009 die vorzügliche Ausgabe des Briefwechsels von Robert/Clara Schumann und Felix/Cécile Mendelssohn Bartholdy im Rahmen der „Schumann-Briefedition“ vorlegte,¹¹ und Armin Koch, der vor seiner jetzigen Tätigkeit an der Düsseldorfer Schumann-Forschungsstelle bereits an der neuen Leipziger Mendelssohn-Ausgabe mitarbeitete, fand das Herausgeberteam Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch ideale Kommentatoren dieser formal und inhaltlich so fragmentarischen Textsorte, wobei auch einige kleine Datierungs- und sonstige Erinnerungsirrtümer aus Schumanns Aufzeichnungen richtiggestellt werden. Die instruktive Einleitung der Herausgeber stimmt die Leser bestens auf das Folgende ein – auch diese Rezension verdankt ihr wichtige Informationen.

¹¹ Siehe Anmerkung 5

So enthält dieses Buch genau genommen mehrere eng aufeinander bezogene Textebenen: In Schumanns handschriftlichen Aufzeichnungen und deren gedruckter Gestalt treten uns der Autor Schumann und der von ihm gewürdigte Mendelssohn teils direkt, teils in der Spiegelung des anderen entgegen. Die Kommentare aber liefern uns zahlreiche biografisch-künstlerische Schattenrisse beider Komponisten und ihrer Zeitgenossen – ob sie nun Mendelssohns Reisen, seine Werke, erfreuliche oder enttäuschende Begegnungen mit Zeitgenossen, den Einsatz für Bach, charakteristische Strukturen im Umgang mit Kollegen, Freunden und Widersachern oder aber bestimmte Facetten von Schumanns Biografie, Schaffen und Wirken betreffen.

Ebenso hilfreich wie reizvoll ist der Anhang. Er erschließt zum einen Schumanns Text und dessen Kommentierung durch Abkürzungs-, Siglen-, Quellen-, Literatur- und Personenverzeichnisse (S. 128–147), wobei Letzteres auch die erwähnten Kompositionen, Dichtungen und sonstigen Publikationen mit Seitenverweisen aufschlüsselt. Zum anderen werden hier die von Schumann auf der Anfangsseite seiner Aufzeichnungen (S. 16/17) erwähnten Gedichte, Aufsätze sowie zwei Gedenkkompositionen für Männerchor im neuen Text- und Notensatz wiedergegeben; Carl Geißlers „an alle deutsche[n] Sängervereine“ adressierte, durch zwei Mendelssohn-Anspielungen musikalisch gewissermaßen überhöhte Vertonung von Ferdinand Stollens Gedenkgedicht wird auf der Schlussseite des Buches zusätzlich im Faksimile des Erstdruckes wiedergegeben. Nur ganz selten stößt man in Übertragung und Kommentarteil auf kleine Unstimmigkeiten,¹² so dass das Lesevergnügen ungetrübt bleibt.

¹² Nur zur weiteren Optimierung der schönen Edition seien folgende Corrigenda genannt:

– Auf S. 92 müsste die hilfreiche fett gedruckte Zuordnung der Kommentare zu den Faksimile- und Übertragungsseiten von Schumanns Notizen (Bl. 7v) schon v o r Anmerkung 88 stehen (statt danach) und auf S. 106 die Überschrift zu Bl. 15r bereits v o r Anmerkung 201 (statt danach).

– Auf S. 99 muss es am Ende von Anmerkung 147 „Siehe auch Anm. 203“ (statt: „Siehe auch Anm. 202“) heißen.

– Auf S. 47 ist in der vorletzten Übertragungszeile „sie ist“ (statt „siest“) zu lesen.

– Auf S. 66 ist am Ende der letzten Übertragungszeile „könnten“ (statt „könnte“) zu lesen, wie auf S. 67 unten bei der Ausschnittsabbildung richtig transkribiert ist).

– Auf S. 79, wo auch ein Schriftgrößen-Ausreißer stehen blieb, ist in der viertletzten Zeile „künstlerische“ zu lesen (statt „künstlerisch“).

Einige weitere Kleinigkeiten müssen hier nicht genannt werden.

So trägt diese Veröffentlichung im Verbund mit dem seit 2009 vorliegenden Schumann/Mendelssohn-Briefwechsel maßgeblich dazu bei, dass das mehr als 150 Jahre lang unvollständige und unscharfe Bild der Beziehung zweier wichtiger Komponisten des 19. Jahrhunderts schärfer und klarer sichtbar wird. Zugleich ist es – ungeachtet der erwähnten Verschattungen – ebenso anrührend wie für den Komponisten und Menschen Schumann bezeichnend, dass seine Mendelssohn-Erinnerungen nicht nur Scharfsicht und Verehrung erkennen lassen, sondern auch das, was der 1. Paulus-Brief an die Korinther als höchste mitmenschliche Eigenschaft preist: die Liebe.

(Michael Struck)

Summary

The majority of Robert Schumann's *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* ("Memories of Felix Mendelssohn Bartholdy") were created after Mendelssohn's death. They mostly contain notes about Schumann's encounters with Mendelssohn, his numerous artistic and organisational activities, comments about his contemporaries as well as on artistic topics and musical history. The new bibliophilic edition puts the facsimiles of the individual pages into contrast with their respective version from the edition. The contents of many notes are decrypted by detailed accompanying comments, shedding light on historical and biographical contexts, including recent new findings in Schumann and Mendelssohn research in the process. Compared to previous publications of the Mendelssohn Memories from 1947/48 and 1980, the edition thereby reaches a completely new quality of documentation. The review praises this highly recommendable book firstly in light of the complex relation between Schumann and Mendelssohn, and secondly in the context of a history of almost 150 years of either incomplete or warped representation of this relation in terms of biographical documentation as well as musicological research.

(Translated by Florian Obrecht)

Willkommen beim Schumann-Forum, dem „board of artists“ des Schumann-Netzwerks

Mit dem Schumann-Forum gewinnt 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.

Am 8. Oktober 2011 wurde das Schumann-Forum im Festsaal der Universität Bonn offiziell mit einem feierlichen Festakt in Anwesenheit von Jürgen Nimptsch, dem Oberbürgermeister der Stadt Bonn, begründet. Ingrid Bodsch, Projektleiterin des Schumann-Netzwerks, stellte das auf ihre Initiative zurückführende Schumann-Forum vor, das von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert wird. Im Mittelpunkt der Veranstaltung, in der von Ingrid Bodsch und Irmgard Knechtges-Obrecht, Vorstandsmitglied der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, auch das Schumann-Journal vorgestellt wurde, stand das Gespräch des Kölner Musikjournalisten Christoph Vratz mit Christian Gerhaher über dessen Liebe zu Robert Schumann. Der international gefeierte Bariton Christian Gerhaher, einer der herausragendsten Liedinterpreten unserer Zeit konnte als Botschafter der ersten Stunde und als erstes Mitglied im neu gegründeten internationalen Schumann-Forum gewonnen werden. Musikalisch umrahmt wurde der Abend hoch virtuos und faszinierend von der Gewinnerin des Internationalen Schumann-Wettbewerbs in Zwickau 2008, der Pianistin Mizuka Kano.

(Vgl. Bericht in *Schumann-Journal* 1/2012)

Welcome to the Schumann Forum, the “board of artists” of the Schumann Network

With the Schumann Forum, 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, highranking 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.

The Schumann Forum was officially established on 8th October 2011 in the ceremonial hall of the University of Bonn. The foundation ceremony was attended by the Mayor of Bonn Jürgen Nimptsch. The project leader, Dr. Ingrid Bodsch, presented the Forum, which was originally launched at her own initiative, and is being funded by the Federal Government Commissioner for Culture and theMedia. The mainpart of the event, where Ingrid Bodsch and Irmgard Knechtges-Obrecht, board member of the Robert-Schumann-Society Düsseldorf, talked also about the new Schumann Journal, was constituted by the highly interesting and enthralling conversation between the Cologne-based music journalist Christoph Vratz and the renowned singer Christian Gerhaher about his adoration for Schumann. The internationally celebrated Bariton Christian Gerhaher, one of the most outstanding contemporary interpreters of Schumann’s work appears as the first member of the newly established international Schumann Forum. The evening was musically accompanied with great virtuosity by the pianist Mizuka Kano, winner of the Zwickau International Schumann Contest in 2008.

(Cf. the report in *Schumann Journal* 1/2012)

MITGLIEDER IM SCHUMANN-FORUM
MEMBERS OF THE SCHUMANN FORUM
BOARD OF ARTISTS

Pate und 1. Mitglied / Mentor and first member

Christian Gerhaher (* 24.7.1969)

Gründungsmitglieder / Founding members

Dietrich Fischer-Dieskau (28.5.1924 - 18.5.2012)

Nikolaus Harnoncourt (* 6.12.1929)

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)

Ottavia Maria Maceratini (*1986)

Mauro Peter (* 1987)

András Schiff (* 21.12.1953)

Andreas Staier (* 1955)

Claar ter Horst (* 11.2.1969)

Carolin Widmann (* 1976)

Jörg Widmann (* 19.6.1973)

Christian Gerhaer (* 24.7.1969)

Erstes Mitglied und Taufpate bei der Eröffnungsveranstaltung
First Member and Mentor

www.gerhaer.de



© Javier del Real, Teatro real, Madrid

Gründungsmitglieder / Founding members

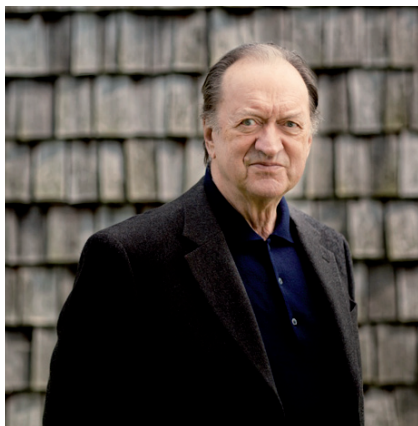


Dietrich Fischer-Dieskau
(28.5.1925-18.5.2012)

<http://www.mwolf.de/start.html>
<http://www.klassikakzente.de/dietrich-fischer-dieskau/home>

Vgl. Nachruf, Schumann-Journal
2/2013, S. 17ff.
Cf. obituary, Schumann Journal
2/2013, p. 21-22

◀ © Harald Hoffmann, DG



Nikolaus Harnoncourt
(* 6.12.1929)

<http://www.nikolausharnoncourt.com>;
<http://www.harnoncourt.info/>;
<http://drs.srf.ch/www/de/drs/152275.digitaler-dirigent-harnoncourt-im-internet.html>

◀ © Marco Borggreve/Sony



Heinz Holliger
(* 21.5.1939)

[http://www.klassikakzente.de/
heinz-holliger/home](http://www.klassikakzente.de/heinz-holliger/home)
[http:// www.forum.schumann-
portal.de/Heinz_Holliger.html](http://www.forum.schumann-portal.de/Heinz_Holliger.html)

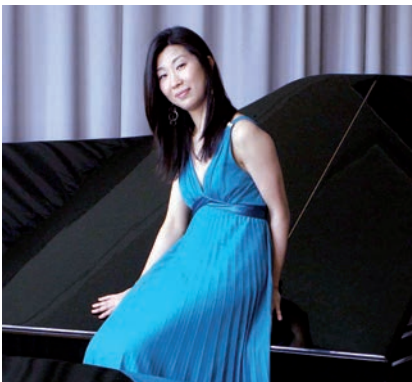
◀ © Daniel Vass, ECM



Stephen Isserlis
(* 19.12.1958)

<http://www.stevenisserlis.com/>

◀ © Steven-cover-pic



Mizuka Kano
(* 1978)

<http://www.mizukakano.com/>

◀ © Mizuka Kano



Tobias Koch
(* 11.9.1968)

<http://www.tobiaskoch.eu/>

◀ © Philip Lethen



Aribert Reimann
(* 4.3.1936)

<http://www.schott-musik.de/shop/persons/featured/15791>

◀ © schott/andersen



Helmuth Rilling
(* 29.5.1933)

<http://www.helmuth-rilling.de>

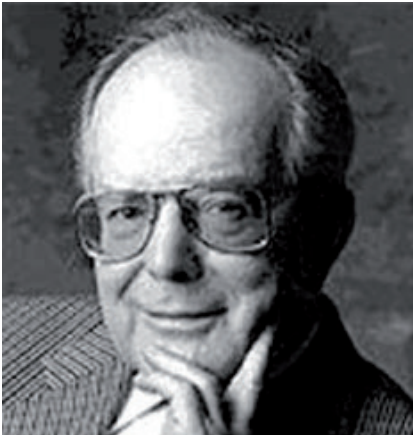
◀ © Holger Schneider



Sabine Ritterbusch
(* 25.8.1966)

<http://www.sabine-ritterbusch.de>
<http://www.hmtm-hannover.de/de/hochschule/lehrende/m-r/prof-sabine-ritterbusch/>

◀ © Kommerell Hamburg



Wolfgang Sawallisch
(26.8.1923-22.2.2013)

<http://www.sawallisch-stiftung.de/>
http://www.forum.schumann-portal.de/Wolfgang_Sawallisch.html

Vgl. Nachruf auf S. 7ff.
Cf. obituary, p. 9-11

◀ © bach-cantantas.com



Lars Vogt
(* 8.9.1970)

www.larsvogt.de/home.html

◀ © Lars Vogt

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order



Marina Baranova
(* 1981)

<http://www.marina-baranova.com/>
<http://www.forum.schumann-portal.de/marina-baranova.html>

◀ © Baranova – official website



Idil Biret
(* 1941)

<http://www.idilbiret.eu>
<http://www.forum.schumann-portal.de/idil-biret.html>

◀ © www.idilbiret.eu

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order



Ottavia Maria Maceratini
(* 1986)

<http://www.forum.schumann-portal.de/ottavia-maria-maceratini>

Vgl./cf. www.crescendo.de/ottavia-maria-maceratini-wie-ein-bambus-8253347/ (5.9.2012)

◀ © Ottavia Maria Maceratini



Mauro Peter
(* 1987)

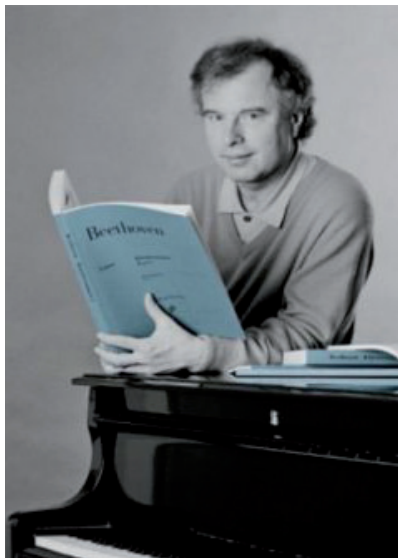
www.tact4art.com/home/artists/bio/0/248.htm

www.forum.schumann-portal.de/Mauro_Peter.html

◀ © TACT International Art Management

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order



András Schiff

(* 21.12.1953)

<http://www.hochuli-konzert.ch/Biografie-Schiff.htm>
http://www.rbartists.at/de/instrumental_dtl.php?id=279&TACookie=dsp1a1enp8sirtp5eekurd6to5
http://www.forum.schumann-portal.de/András_Schiff.html

◀ © Henle Verlag



Andreas Staier

(* 1955)

<http://www.andreas-staier.de>
<http://www.forum.schumann-portal.de/andreas-staier.html>

◀ © Joseph Molina

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order



Claar ter Horst

(* 11.2.1969)

<http://www.claarterhorst.com>
<http://hfm-berlin.de>
<http://www.forum.schumann-portal.de/claar-ter-horst.html>

◀ © www.claarterhorst.com



Carolin Widmann

(* 1976)

<http://www.carolinwidmann.com/german/bio.html>; <http://www.klassikakzente.de/carolin-widmann/home>
<http://www.forum.schumann-portal.de/carolin-widmann.html>

◀ © Carolin Widmann

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order



Jörg Widmann
(* 19.6.1973)

<http://www.joergwidmann.com/>
<http://www.schott-musik.de/>
<http://www.forum.schumann-portal.de/joerg-widmann.html>

◀ © Marco Borggreve, 2013

SCHUMANN-NETZWERK – MITGLIEDER UND PARTNER

SCHUMANN NETWORK – MEMBERS AND PARTNERS

Mitglieder / Members

Aktuell sind bereits dreizehn Städte bzw. Orte mit rund dreißig Institutionen, Vereinen und Gesellschaften etc. im Schumann-Netzwerk vertreten. Vorgestellt werden die einzelnen Einrichtungen den Lebensweg Schumanns nachzeichnend, 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.

Nowadays already thirteen places with approximately thirty institutions, associations and societies are represented in the Schumann network. 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.

Robert-Schumann-Haus Zwickau

www.robert-schumann-haus.de

www.schumannzwickau.de

Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V.

www.schumannzwickau.de Zwickau

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Zwickau

www.musikschulezwickau.de

Robert-und-Clara-Schumann-Verein-Leipzig-Inselstraße-18 e. V.

www.schumann-verein.de

Kulturamt der Stadt Heidelberg

E-Mail: kulturamt@heidelberg.de

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Archiv – Bibliothek – Sammlungen

www.a-wgm.com

Österreichische Nationalbibliothek/Musiksammlung

www.onb.ac.at

Wienbibliothek im Rathaus

www.wienbibliothek.at

Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

www.hfmdd.de

**Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden/
Studentisches Forschungsprojekt „Robert und Clara Schumann in
Dresden“** E-Mail: Uta_dorothea.sauer@tu-dresden.de

Schumann-Briefedition

Künstler- und Freundesbriefwechsel

Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig

Arbeitsstelle Dresden, Arbeitsstellenleiter Schumann-Briefedition

<http://www.saw.leipzig.de>

Sächsisches Vocalensemble e. V. Dresden

www.saechsisches-vocalensemble.de

www.robert-schumann-fest.de

Schloss Maxen

www.schloss-maxen.de

Lindenmuseum „Clara Schumann“

www.finckenfang.de/schmorsdorf/lindenmuseum.htm

Blaues Häusel in Maxen

www.pavillon-maxen.de

Kunst- und Kulturverein „Robert Schumann“ Kreischa e. V.

www.schumanniade.com

Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. Düsseldorf

Geschäftsstelle: Schumann-Gedenkstätte

www.schumann-gesellschaft.de

Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. Düsseldorf

www.schumann-ga.de

Schumannfest Düsseldorf, Festivalbüro

www.schumannfest.de

Schumann-Sammlung im Archiv des Heinrich-Heine-Instituts

www.duesseldorf.de/heineinstitut/

Städtischer Musikverein zu Düsseldorf e. V. gegr. 1818

www.musikverein-duesseldorf.de

Schumannhaus Bonn

Stadtbibliothek Bonn – Musikbibliothek – Schumanngedenkräume

www.bonn.de/stadtbibliothek

Verein Schumannhaus Bonn e. V.

<http://schumannhaus-bonn.de/verein/>

Bonner Schumannfest

www.bonner-schumannfest.de

Universitäts- und Landesbibliothek Bonn (ULB)

www.ulb.uni-bonn.de

Verein Beethoven-Haus Bonn

www.beethoven-haus-bonn.de

Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn

www.bonn.de/stadtarchiv

StadtMuseum Bonn

www.bonn.de/stadtmuseum

Baden-Badener Philharmonie

www.philharmonie.baden-baden.de

Clara-Schumann-Musikschule Baden-Baden

www.clara-schumann.de

Schuncke-Archiv e. V. Baden-Baden

www.schuncke-archiv.de

Brahmshaus Baden-Baden

www.brahms-baden-baden.de

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

<http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/>

Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main e. V.

www.robert-schumann-gesellschaft-frankfurt.de

Universitätsarchiv der Friedrich-Schiller-Universität Jena

www.uni-jena.de/uniarchiv.html

Partner / Partners

Als Partner des Schumann-Netzwerks wurden bisher gewonnen:

Following partners were enlisted for the Schumann Network:

Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ)

www.miz.org

Goethe-Institut e. V.

www.goethe.de

Crescendo – Das KlassikMagazin

www.crescendo.de

DAS ORCHESTER

<http://www.dasorchester.de>

DIE TONKUNST

<http://www.die-tonkunst.de>

Ensemble

<http://www.ensemble-magazin.de>

EuroArts Music International

www.euroarts.com

Fermate

Rheinisches Musikmagazin (gegr. 1982)

<http://www.dohr.de/fermate>

FONO FORUM

<http://www.fonoforum.de>

FORUM MUSIKBIBLIOTHEK

www.aibm.info | www.vdg-weimar.de

G. Henle Verlag

<http://www.henle.com>

Info-Netz-Musik

<http://info-netz-musik.placed.net>

Kreusch-sheet-music.net

<http://www.kreusch-sheet-music.net>

MGG

Die Musik in Geschichte und Gegenwart

<http://www.mgg-online.com>

Die MGG wird verlegt in Kooperation:

Bärenreiter Verlag

<http://www.baerenreiter.com>

MiK | CONSULTING

www.musikimkonzept.de

J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und

C.E. Poeschel Verlag GmbH

<http://www.metzlerverlag.de>

Partituren

<http://www.partituren.org>

Stroemfeld Verlag Buchversand GmbH

<http://www.stroemfeld.com/>

The Listener

Homepage: www.the-listener.de

Verlag Dohr Köln

www.dohr.de

Platz für Notizen und Bemerkungen / Place for some notes and reminders

