

Die Begleiterin Clara Schumann Lied und Lied- interpretation

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

**Musikwissenschaft:
Aktuelle Perspektiven 2**

musiconn
für vernetzte Musikwissenschaft

Die Begleiterin

Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven

Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Band 2

Die Begleiterin

Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

DOI: 10.25366/2020.78

Online-Version verfügbar unter der Lizenz: Urheberrecht 1.0,
<<https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=de>>

Bibliografische Information 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.

Impressum

Redaktion: Nina Jaeschke, Rebecca Grotjahn und Jonas Spieker

Satz: Nina Jaeschke

© Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

INHALT

Vorwort	VII
Rebecca Grotjahn Einleitung	1
Beatrix Borchard „Frau Klara Schumann der besten Sängerin.“	8
Thomas Synofzik „Würde Sie's zu sehr ermüden zu begleiten?“ – Clara Schumann als Lied- und Kammermusikpartnerin	28
Annegret Huber Die Pianistin spricht. Überlegungen zur Epistemologie von Vertonungsanalysen und ihrer Funktion in musikwissenschaftlicher Forschung	44
Martin Günther Liedbegleitung und künstlerische Identität. Zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen	64
Ji Young Kim Clara Schumann and Jenny Lind in 1850	85
Kilian Sprau „Wozu die Mühe?“ Über Begleiterlizenzen und ihr Schwinden aus der Aufführungspraxis des Kunstlieds. Mit Tonträgeranalysen zu Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1	97

Gabriele Buschmeier in memoriam

Vorwort

Die vorliegenden Bände dokumentieren die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019. In den dreieinhalb Tagen vom 23. bis zum 26. September 2019 wurden in Paderborn und Detmold nicht weniger als 185 Beiträge präsentiert, verteilt auf diverse Symposien, Round tables, Freie Sektionen und Postersessions. Sie alle auf einen Nenner bringen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit – und das ist gut so, ist es doch Ziel der Jahrestagungen, die große Vielfalt der Themen und Methoden des Faches Musikwissenschaft abzubilden. Um die thematische Vielfalt der freien Referate angemessen abbilden zu können und gleichzeitig den inhaltlichen Schwerpunkten der beiden hier publizierten Hauptsymposien ausreichend Raum bieten zu können, erscheinen diese in drei Bänden.

„Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven“: Der Titel der kleinen Reihe ist keine Verlegenheitslösung. Musikwissenschaft im Kontext der Digital Humanities; Musikwissenschaft und Feminismus; Musik und Medien; Musikalische Interpretation – schon die Felder, die von den vier Hauptsymposien bespielt wurden, wären noch vor wenigen Jahrzehnten allenfalls an der Peripherie des Faches zu finden gewesen. Sie entsprechen Arbeitsschwerpunkten der Lehrenden am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, das die Tagung ausrichtete. Zugleich nehmen sie Bezug auf aktuelle Ereignisse und Entwicklungen. So erwuchs das von Andreas Münzmay und Joachim Veit organisierte Symposium „Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog“ unmittelbar aus den Erfahrungen im Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) und im fakultäten- und hochschulübergreifenden Zentrum Musik–Edition–Medien (ZenMEM). Der 200. Geburtstag von Clara Wieck/Schumann war der Anlass für das von Rebecca Grotjahn geleitete Symposium „Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation“, das in enger Kooperation mit der Hochschule für Musik Detmold durchgeführt wurde. Das Hauptsymposium „Brückenschläge“ wird in einem separaten Band publiziert (Bd. 3 der vorliegenden Reihe). Im Rahmen dieses Symposiums führte die von Stefanie Acquavella-Rauch geleitete Fachgruppe Digitale Musikwissenschaft eine Posterpräsentation durch, die von den Beiträger*innen erfreulicherweise zu kürzeren Texten umgearbeitet wurden, sodass sie hier ebenfalls, zusammen mit den Postern, publiziert werden können. Hinzu kommen einige Beiträge, die bereits bei der Jahrestagung 2018 in Osnabrück präsentiert wurden. Auch das Hauptsymposium „Die Begleiterin“ wird in einem eigenen Band (Bd. 2) publiziert. Die Beiträge zu den beiden anderen Hauptsymposien hingegen werden an anderen Orten veröffentlicht; in Band 1 („Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019“) der vorliegenden Publikation finden sich jedoch Einführungen und Abstracts. Das Symposium „Komponieren für das Radio“ unter Leitung von Antje Tumat und Camilla Bork (Katholieke Universiteit Leuven) behandelte Einflüsse des Mediums auf Kompositionsprozesse sowie durch radiophone Kompositionen bzw. radiophonen Klang ausgelöste Diskurse. Sarah Schauburger und Cornelia Bartsch (Universität Oldenburg) nahmen das 25-jährige Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien zum Anlass für einen Generationenaustausch zum Thema „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik“: Was wa-

ren vor einem Vierteljahrhundert Inhalte und Aufgaben einer feministischen Musikwissenschaft und wie kann sich diese heute positionieren?

Bewusst haben wir im Tagungsbericht auf inhaltliche Eingriffe in die Beiträge verzichtet.¹ Das gilt besonders für die Freien Referate: Es galt, den Charakter der Jahrestagung als Forum für ‚freie‘, d. h. innovative und auch experimentelle Gedanken zu wahren. Einige Kolleg*innen, die die Tagung mit Vorträgen und Posterpräsentationen bereichert hatten, haben sich gegen eine Publikation im vorliegenden Band entschieden – sei es, weil sie eine Möglichkeit fanden, ihre Beiträge in einem inhaltlich passenderen Rahmen zu veröffentlichen, sei es, weil ihre Überlegungen in ihre entstehenden Qualifikationsschriften fließen sollen, oder sei es, weil sie von den Autor*innen in der vorgetragenen Form zunächst verworfen wurden. Auch damit erfüllt eine Freie-Referate-Sektion ihren Zweck: Die Diskussionen mit der versammelten Fach-Öffentlichkeit sollen dabei helfen, Gedanken weiterzuentwickeln und zu verändern. In diesem Sinne sei allen Beteiligten – den Autor*innen, den nichtpublizierenden Referent*innen und den Mit-Diskutant*innen – ganz herzlich gedankt für ihr Mitwirken bei der Tagung.

Unser herzlicher Dank gilt einer Reihe weiterer Personen, die zum Gelingen dieser drei Bände beigetragen haben. Hier ist besonders Jonas Spieker zu nennen, der uns tatkräftig bei der Redaktion geholfen hat. Andrea Hammes (SLUB Dresden) sei herzlich für die Aufnahme unseres Bandes auf *musiconn.publish* gedankt – wir freuen uns, damit unsererseits zur Etablierung dieser innovativen Publikationsplattform beizutragen.

Erneut möchten wir an dieser Stelle allen Menschen danken, die uns bei der Organisation, Ausrichtung und Finanzierung der Tagung selbst unterstützt haben: der Präsidentin der Universität Paderborn, Prof. Dr. Birgitt Riegraf, dem Rektor der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Thomas Grosse, den Kolleginnen und Kollegen der beiden beteiligten Hochschulen, dem Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung, der Universitätsgesellschaft Paderborn und allen Sponsoren. Besonders dankbar sind wir den Mitarbeiter*innen und den studentischen bzw. wissenschaftlichen Hilfskräften des Musikwissenschaftlichen Seminars, die bei der Vorbereitung und Ausrichtung der Tagung immensen Einsatz zeigten – stellvertretend sei an dieser Stelle Johanna Imm erwähnt, die zusammen mit Nina Jaeschke das Herz des Organisations-teams bildete.

Wir widmen diese Reihe Dr. Gabriele Buschmeier, dem langjährigen Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, die kurz vor der Publikation dieses Bandes unerwartet verstarb.

Detmold, im September 2020

Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Zitation: Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, „Vorwort“, in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 2), Detmold 2020, S. VII–VIII, DOI: 10.25366/2020.79.

1 Freigestellt war den Autor*innen auch, ob sie sich für eine gendersensible Sprache entscheiden bzw. welche Form des Genderns sie bevorzugen.

Einleitung

REBECCA GROTJAHN, DETMOLD/PADERBORN

Wer vom Clara-Schumann¹-Jubiläumsjahr 2019 auf das letzte – 1996 – zurückblickte, konnte nicht übersehen, welche imposante Entwicklung die Forschung zu dieser Komponistin und Pianistin im letzten Vierteljahrhundert durchgemacht hat. Sie trug nicht nur maßgeblich zur enormen Popularisierung Clara Schumanns bei, sondern prägte auch die Diskurse der Musikwissenschaft maßgeblich. Das gilt etwa für die monumentale Biographie von Janina Klassen² und insbesondere für die zahlreichen Bücher und Aufsätze von Beatrix Borchard,³ die zu einer grundlegenden Neuorientierung des biografischen Schreibens in der Musikwissenschaft beigetragen haben. Diese Arbeiten sind nicht zuletzt beeindruckende Beispiele dafür, wie Impulse aus der musikwissenschaftlichen Genderforschung tief in das Fach hinein gewirkt haben.

Das anlässlich des 200. Geburtstags von Clara Schumann durchgeführte Hauptsymposium im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 stellte ein bisher wenig bearbeitetes Thema in den Fokus der Aufmerksamkeit: die Liedbegleitung. Die reichhaltige Literatur zu den Kompositionen Clara Schumanns hat ihren Schwerpunkt in der Musik für (Solo-)Klavier,⁴ und auch in den vorliegenden aufführungs- und interpretationsgeschichtlichen Arbeiten steht die Interpretation von Klavier-Solowerken im Mittelpunkt.⁵ In der Forschung zu den Liedern Clara Schumanns geht es z. B. um Textwahl und -ausdeutung, Schaffensprozesse, zyklische Zusammenhänge und das Verhältnis zu den Liedern Robert Schumanns, während die Rolle des Klaviersatzes kaum speziell untersucht wird. Jedoch besteht das Desiderat nicht nur in der Clara-Schumann-Forschung, sondern generell: Musikwissenschaftliche Literatur zur Liedgeschichte bezieht zwar Aspekte des Klaviersatzes regelmäßig an prominenter Stelle ein, vernachlässigt dabei jedoch oft deren performativen Charakter, auf den die hier gewählte Formulierung „Begleitung“ zielt.⁶

1 Ich verwende die Namensform „Clara Schumann“ – der Einfachheit halber und weil sich die Thematik Lied und Liedbegleitung in der Hauptsache auf die künstlerische Arbeit der (verheirateten) Clara Schumann ab 1840 bezieht.

2 Janina Klassen, *Clara Schumann – Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen, Bd. 3), Köln etc. 2009.

3 Zu nennen wären vor allem: Beatrix Borchard, *Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Kassel ²1992; dies., *Clara Schumann – Ihr Leben. Eine biografische Montage*, Hildesheim ²2005, sowie der dort wieder abgedruckte Aufsatz „Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biografie“; dies., *Clara Schumann – Musik als Lebensform. Neue Quellen – andere Schreibweisen*, Hildesheim etc. 2019

4 Der Impuls ging insbesondere von Janina Klassens Dissertation aus: *Clara Schumann – Die Virtuosin als Komponistin. Studien zu ihrem Werk* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 37), Kassel etc. 1990.

5 Als Pionierstudie zu nennen wäre Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität* (= Schumann Forschungen, Bd. 5), Mainz etc. 1996.

6 Zu den Ausnahmen zählt Wolfram Steinbecks Aufsatz „Das Prinzip der Liedbegleitung bei Schubert“, in: *Die Musikforschung* 42 (1989), S. 206–221.

Die folgenden Ausführungen dienten den Symposiumsteilnehmer*innen als Anregung bei der Entscheidung für ein Vortragsthema und als Impulse für die Diskussion. An dieser beteiligten sich – neben den Referent*innen und dem Publikum – auch zwei Personen, denen an dieser Stelle noch einmal ganz besonders gedankt sei: die Sängerin Gerhild Romberger und der Pianist Manuel Lange, beide Professor*innen an der Hochschule für Musik Detmold und international ausgewiesene, gerne auch als Duo konzertierende Liedkünstler*innen. Ihre interessierte und kritische Sicht auf die Forschung bedeutete eine außerordentliche Bereicherung, die in vielfacher Weise in die hier vorzulegenden schriftlichen Beiträge eingeflossen ist; diese unterscheiden sich auch aus diesem Grunde teilweise nicht unwesentlich von den Vorträgen.

Zu danken ist an dieser Stelle außerdem der Mariann Steegmann Foundation, die das Symposium großzügig unterstützt hat – und natürlich den beteiligten Referent*innen und Autor*innen, die sich mit großem Erkenntnisgewinn auf das Thema eingelassen haben.

Clara Schumanns Aktivitäten als Begleiterin

Clara Schumanns Wirkungszeit fällt in eine Epoche, in der das klavierbegleitete Lied eine ‚Karrriere‘ von einer weitgehend in der Hausmusik verorteten Gattung zu einer anerkannten (und zugleich als spezifisch deutsch geltenden) Konzertgattung durchlief. Clara Schumann zählt zu den Protagonist*innen der Entwicklung des öffentlichen Konzerts zu einer Institution der Kunst und Bildung, und sie hat zweifellos auch zur Etablierung des Liedes als Konzertgattung beigetragen.⁷ Dass in vielen ihrer Konzerte Lieder erklangen, ist bekannt; aber bereits die Frage, wer diese Lieder begleitete, ist offen: Keineswegs kann davon ausgegangen werden, dass die in einem Großen Konzert auftretende Pianistin stets auch die im Programm enthaltenden Lieder begleitete.⁸ Das Liedrepertoire Clara Schumanns harret einer systematischen Untersuchung. Anzuregen wäre, die Zusammenarbeit Clara Schumanns mit einzelnen Sänger*innen zu untersuchen, um Einblicke in die Liedbegleitung im Konzert zu gewinnen.⁹ Von Interesse ist nicht zuletzt der Umgang mit Liederzyklen und die Frage, welche Bedeutung die Zugehörigkeit zu einem Zyklus für die künstlerische Praxis hatte. Die in den letzten Jahren im Rahmen der Schumann Briefedition vorgelegten Quellen dürften sich als überaus ergiebig für diese Aspekte erweisen.

7 Vgl. hierzu Beatrix Borchard, *Stimme und Geige – Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 5), Wien etc. 2005, S. 328ff. et passim.

8 Vgl. hierzu den Beitrag von Thomas Synofzik im vorliegenden Band „Würde Sie's zu sehr ermüden zu begleiten? – Clara Schumann als Lied- und Kammermusikpartnerin“, S. 28–43.

9 Vgl. hierzu die Beiträge von Beatrix Borchard, „Frau Klara Schumann der besten Sängerin.“, S. 8–27; Martin Günther, „Liedbegleitung und künstlerische Identität. Zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen“, S. 64–84; und Ji Young Kim, „Clara Schumann and Jenny Lind in 1850“, S. 85–96 im vorliegenden Band.

Liedbegleitung als Lektüre

Die Aktivität der Liedbegleitung darf indessen nicht auf das öffentliche Auftreten reduziert werden. Lieder gehörten im 19. Jahrhundert primär in den privaten Raum – und hier ist nicht primär an Hauskonzerte zu denken, die ja im Grunde die Formation ‚Aufführung vor zuhörendem Publikum‘ aus dem Konzert ins Haus transponieren, sondern an eine Rezeptionsform, die ich gerne ‚musikalische Lektüre‘ nenne:¹⁰ die klangliche Realisierung von Musik mit dem Ziel, sie selbst zu hören (und nicht primär, um sie für eine Aufführung zu üben). Diese dem Lesen von Prosa oder Lyrik vergleichbare Form der Aktivität muss nicht notwendig eine ‚einsame‘ sein (auch im Fall von Literatur war ja lange eine gemeinschaftliche Rezeption üblich, indem laut vorgelesen wurde, ohne dass dies als Aufführung oder gar als Interpretation gemeint war). Musikalische Lektüre setzt aufgrund der vorgesehenen Besetzung oft die Mitwirkung mehrerer musizierender Menschen voraus. Das Lied ist in dieser Hinsicht allerdings ein Grenzfall, da sich eine Sängerin selbst begleiten bzw. ein Klavierspieler selbst die Gesangsstimme markieren kann. Welche Form der Lied-Lektüre praktizierte Clara Schumann?¹¹ In welcher Weise lernte sie beispielsweise die Lieder ihres Ehemannes kennen, die ja immer weder Gegenstand der Paar-Kommunikation waren? Wurden Sänger*innen aus dem Bekanntenkreis eingeladen, um die Lied-Lektüre zu ermöglichen? Wie zu allen Ereignissen in privaten Räumen ist die einschlägige Quellenlage hierzu prekär; die in der Schumann Briefedition editierten Briefe bieten jedoch zahlreiche Berichte über private Musiziersituationen, die in dieser Hinsicht ausgewertet werden können.

Praxis der Liedbegleitung

Von Interesse ist weiterhin die konkrete Praxis der Liedbegleitung. Hielten sich die Musiker*innen streng an den Notentext oder reicherten sie diesen mit Verzierungen und Varianten an? Diese Frage ist mit Blick auf die sängerische Ausführung (insbesondere der Lieder Franz Schuberts) bereits mehrfach thematisiert worden, und die widersprüchlichen Antworten, die die Quellen hierzu geben, verweisen auf sich wandelnde liedästhetische Prämissen.¹² Welche Lizenzen Begleiter*innen zugestanden wurden, wurde jedoch noch kaum untersucht – schon gar nicht mit Blick auf die Begleiter*innen.¹³ Wenn Amalie Weiss über einen Begleiter spottet,

10 Rebecca Grotjahn, „Rätsel und Lektüren: Zur Zyklizität von Robert Schumanns Liederkreis *Myrthen* op. 25“, in: *Gattungsgeschichte als Kulturgeschichte. Festschrift für Arnfried Edler* (= *Ligaturen. Schriften der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 3), hrsg. von Christine Siebert et al., Hildesheim 2008, S. 149–162.

11 Vgl. hierzu den Beitrag von Beatrix Borchard im vorliegenden Band „Frau Clara Schumann der besten Sängerin.“, S. 8–27.

12 Vgl. Martin Günther, *Kunstlied als Liedkunst. Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts* (= *Schubert: Perspektiven – Studien*, Bd. 4), Wiesbaden 2016, insbes. S. 172ff.

13 Vgl. hierzu die Beiträge von Kilian Sprau, „Wozu die Mühe? Über Begleiterlizenzen und ihr Schwinden aus der Aufführungspraxis des Kunstlieds. Mit Tonträgeranalysen zu Richard Strauss, ‚Zueignung‘ op. 10 Nr. 1“, S. 97–126; und Martin Günther, „Liedbegleitung und künstlerische Identität“, S. 64–84 im vorliegenden Band.

der ihr 1892 für ein Konzert in einer amerikanischen Stadt zugeteilt wurde: „Ein Lehrer von einer der größten Schulen begleitete die ‚schöne Müllerin‘ mit *Variationen*, weil das Schaaf natürlich das einfache richtige nicht spielen konnte“,¹⁴ ist offen, ob diese hier als Unzulänglichkeit gebrandmarkte Praxis womöglich ein paar Jahrzehnte zuvor noch völlig akzeptiert war. Auch dieser Frage wäre anhand von Fallbeispielen der Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Sänger*innen nachzugehen.

Mit zu bedenken ist dabei die frühere Geschichte der Liedbegleitung, die ja lange Zeit improvisatorisch, in Form der Ausführung von Generalbasssätzen, vor sich ging und für deren Realisierung außer dem ‚Clavier‘ auch andere Instrumente gewählt werden konnten. Der Übergang zum Klavier als Standard-Begleitinstrument des Liedes und zum ausgeschriebenen Klaviersatz ist erst in Ansätzen beschrieben worden, und es ist nicht davon auszugehen, dass diese Praxis Anfang des 19. Jahrhunderts flächendeckend verschwand. Katharina Hottmanns Überlegungen zu performativen Aspekten wie auch zur Subjektposition der Klavierstimme im Lied des 18. Jahrhunderts¹⁵ würden einen Transfer auf die ‚romantische‘ Liedpraxis lohnen.

Kompositionsgeschichtliche Aspekte

Die Frage nach der Autorität des Notentexts für die Realisierung der Begleitung verweist auf kompositionsgeschichtliche Aspekte, insbesondere im Hinblick auf die Bedeutung des Klaviersatzes für das Werkganze. Die Geschichte des Liedes ist begleitet von Kritik an Klaviersätzen, die sich allzu sehr in den Vordergrund zu drängen scheinen. Ein Beispiel ist eine Rezension aus der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, die zu Clara Schumanns Lied „Er ist gekommen“ (op. 12, 2) kritisch anmerkt: „[S]odann finden wir die Begleitung schwülstig und schwer, sich mehr in der Malerei des Sturmes ergehend, als die Gefühle des Mädchens schildernd, was wir nicht für richtig halten“.¹⁶ Die Klaviersätze der Lieder von Clara Schumann zu analysieren und in den Kontext der liedästhetischen Debatte ihrer Zeit zu stellen, wäre ein weiteres Desiderat: Es handelt sich um Sätze, die eine potenzielle Begleiterin für sich selbst schrieb – und die damit ja auch ihre eigene Rolle im Verhältnis zur Sänger*in definierte. Hier lohnt insbesondere auch der Vergleich mit den Liedern Robert Schumanns und ihrer typischen engen Verbindung von Klavier und Singstimme, die im klanglichen Zusammenwirken gemeinsam die Stimme des Autors repräsentieren.¹⁷

14 Amalie Weiss an Vianna da Motta, 15.05.1892, zit. n. Borchardt, *Stimme und Geige*, S. 450. Hervorhebung in der Zitatvorlage.

15 „Die Stimme des Claviers: Vom Generalbass zur obligaten Begleitung?“, in: Katharina Hottmann, *„Auf! stimmt ein freies Scherzlied an“*. *Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung*, Stuttgart 2017, S. 801–808.

16 Zit. n. Joachim Draheim und Brigitte Höft, „Vorwort“, in: *Clara Schumann: Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier*, Wiesbaden etc. o. J. [1990], Bd. I, S. 3–8, hier S. 5.

17 Vgl. hierzu Rebecca Grotjahn, „Mit der Seele statt mit der Kehle: Wilhelmine Schröder-Devrient, Robert Schumann und der poetische Liedgesang“, in: *Komponieren für Stimme. Von Monteverdi bis Rihm. Ein Handbuch*, hrsg. von Stephan Mösch, Kassel 2017, S. 282–300.

Begleitung, Autorschaft und Körper

Das Verhältnis von Singstimme und Klaviersatz berührt auch poetologische Diskurse,¹⁸ insbesondere die Frage nach der „impliziten Autorschaft“. Dieser von Sandra Heinen stammende Begriff zielt auf die in einem Text als Sprecher*in wahrgenommene Instanz: nicht den tatsächlichen Urheber*in des Textes, aber auch nicht das Lyrische Ich, sondern die Dichter*in als Autorkonstrukt.¹⁹ Für die Sprecher*innen-Instanz musikalischer Werke hat Carl Dahlhaus – an einen anderen Diskussionskontext anknüpfend, aber offenbar dasselbe meinend – den Begriff des „ästhetischen Subjekts“ verwendet.²⁰ In vertonter Lyrik werden die Verhältnisse komplizierter, ist hier doch das Verhältnis von implizitem Textautor*in und – wie man analog formulieren könnte – impliziter Komponist*in auszuhandeln. Alle damit verbundenen Probleme auch nur zu skizzieren, ist an dieser Stelle nicht möglich; hingewiesen sei nur darauf, dass die Trennung von Singstimme und Klaviersatz verschiedene Zuordnungen von Autorschaftsrollen ermöglicht (drückt sich die Komponist*in beispielsweise im Klaviersatz aus – gegenüber der den Text repräsentierenden Singstimme?), gleichzeitig aber auch der Subjektebenen (die Singstimme als Ebene von Sprache/Logos und die Begleitung als emotionale Ebene – im Sinne von Wagners Konzept des Musikdramas, das von Hugo Wolf ja aus dem Grunde auf das Lied übertragen werden konnte, weil die Gattung diese Zuordnungen schon potenziell enthielt?). Die meisten von Clara Schumann komponierten Begleitsätze sind von einer besonderen ‚Pianistik‘ geprägt (große Griffe, Auflösung der Akkorde in Akkordwiederholungen, Arpeggien etc.), die als personalstilistisches Merkmal auch klanglich hörbar ist, die jedoch zugleich auf die Hände – und damit den Körper – der Komponistin verweisen. Könnte also der Begleitsatz als der Ort bezeichnet werden, an dem die implizite Autorschaft über den klanglich imaginierten Körper konstruiert wird?

Sozialstatus der Begleiter*in

Bedenkt man die ästhetische Bedeutung der Klavierbegleitung, in der sich der steigende kompositorische Anspruch der Gattung ‚Kunstlied‘ entscheidend realisierte, muss konstatiert werden, dass das Thema Begleitung in der musikwissenschaftlichen Forschung marginalisiert wird. Das Symposium war daher Anlass, auch über den Status der Klavierbegleiter*in zu sprechen. Bezeichnenderweise werden in Konzertprogrammen des 19. Jahrhunderts die Begleiter*innen oft nicht genannt. Erst im 20. Jahrhundert wird, maßgeblich betrieben durch Pianist*innen wie Michael Raucheisen, Hertha Klust oder Gerald Moore, die Liedbegleitung zu einer anerkannten

18 Vgl. hierzu den Beitrag von Annegret Huber im vorliegenden Band „Die Pianistin spricht. Überlegungen zur Epistemologie von Vertonungsanalysen und ihrer Funktion in musikwissenschaftlicher Forschung“, S. 44–63.

19 Sandra Heinen, „Das Bild des Autors. Überlegungen zum Begriff des ‚impliziten Autors‘ und seines Potenzials zur kulturwissenschaftlichen Beschreibung von inszenierter Autorschaft, in: *Sprachkunst* 33 (2002), S. 327–343.

20 Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 60–73

Kunstform. Wenn Pianist*innen heute Wert auf eine veränderte Bezeichnung ihrer Tätigkeit – etwa als „Liedgestalter“ – legen, so ist hier noch das Bemühen spürbar, der traditionell geringen Wertschätzung etwas entgegenzusetzen. Auch das hier dokumentierte Symposium versteht sich als Anstoß, der ‚Begleitung‘ eine größere Wertschätzung zukommen zu lassen.

Zitation: Rebecca Grotjahn, „Einleitung“, in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 2), Detmold 2020, S. 1–7, DOI: 10.25366/2020.80.

Abstract

The symposium “The accompanist – Clara Schumann, lied and lied interpretation” focused on a subject which was often neglected in the past: the piano accompaniment of the lied. This introduction outlines some problem areas of this topic.

1. Clara Schumann’s activities as an accompanist in public concerts: which songs did she accompany herself, how did the cooperation with the singers concretely took place? 2. Reading the lied: lieder were not exclusively performed in public or private concerts but also ‘read’ solely at the piano. What do the sources tell about Clara Schumann’s lied reading? 3. The practice of lied accompaniment: Did pianists of Clara Schumann’s time use to reproduce the notated texts strictly or did they allow themselves variations, embellishments and other licences? 4. Musical structure: Clara Schumann’s lieder should be analyzed with regard to the role of the piano part for the compositional and aesthetic concepts of the lieder. 5. Accompaniment, authorship, body: Could the piano part be described as a musical construction of the implicit authorship as musical embodiment? 6. Social status: Considering that the raising aesthetic standard of the genre lied is significantly reflected in the piano part, activities and status of the accompanists should no longer be marginalised.

Kurzvita

Rebecca Grotjahn studierte Musik und Deutsch auf Lehramt, Gesang und Musikwissenschaft und promovierte 1998 an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Nach ihrer Habilitation 2004 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg wurde sie 2006 Professorin für Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Genderforschung am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold. Jüngste Buchpublikation: *Das Geschlecht musikalischer Dinge*, hrsg. mit Sarah Schauburger, Johanna Imm und Nina Jaeschke (= Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 11), Hildesheim 2018.

„Frau Klara Schumann der besten Sängerin.“¹

BEATRIX BORCHARD, HAMBURG UND BERLIN

Clara Schumann kann in mehrfacher Hinsicht als Sängerin gelten: als Pianistin, als Bearbeiterin von Liedern, als selbst Singende und sich dazu Begleitende, als Begleiterin anderer Sänger und Sängerinnen sowie als Programmgestalterin, schließlich als Komponistin von Liedern.

Clavier und Gesang

Es ist bekannt, dass Clara Schumann von ihrem Vater ausgebildet wurde und dass Friedrich Wieck 1853 eine pädagogische Schrift unter dem Titel „Clavier und Gesang“ veröffentlichte.² Weniger bekannt ist, dass die Musikerin nicht nur als Pianistin ausgebildet wurde, sondern auch im Gesang. Zudem hatte sie zeitlebens eine besondere Affinität zu Sängern und Sängerinnen. Genannt seien so unterschiedliche zur damaligen Zeit renommierte Persönlichkeiten wie Wilhelmine Schröder-Devrient, Jenny Lind, Pauline Viardot-Garcia, später Julius Stockhausen, Amalie Joachim, Louise Dustmann, Raimund von Zur Mühlen oder auch Livia Gerhard (verh. Frege), Henriette Grabau, Elise List. Mit einigen von ihnen, so vor allem mit Julius Stockhausen³ und Amalie Joachim,⁴ erarbeitete sie für ihre Zeit ungewöhnliche Programme, und zwar nicht nur aus pragmatischen Gründen, wie etwa um die eigenen Kräfte zu schonen,⁵ sondern vor allem auch aus programmatischen Überlegungen.

Clara Schumann als Singende und sich selbst Begleitende

Ihre neu edierten Jugendtagebücher⁶ belegen, dass Clara Schumann sich als Kind und Jugendliche auch intensiv mit sängerischen Fragen auseinandergesetzt hat sowohl durch den Unterricht, den

1 Johannes Brahms, Widmung seines zweiten Liederheftes an Clara Schumann im November 1854, überliefert von Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart 1925, S. 303. – Der vorliegende Text folgt dem Duktus des Vortrages „Clara Schumann als Sängerin, Clara Schumann als Begleiterin“, gehalten am 25.09.2019 auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung an der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2019.

2 Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang. Didactisches und Polemisches*, Leipzig 1853.

3 Vgl. den Aufsatz von Martin Günther im vorliegenden Band: „Liedbegleitung und künstlerische Identität. Zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen“, S. 64–84.

4 Beatrix Borchard, „Frauenliebe und Musikleben – Clara Schumann und Amalie Joachim“, in: *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Bernhard Appel, Ute Bär und Matthias Wendt, Sinzig 2002, S. 127–148.

5 Vgl. dazu Thomas Synofzik, der die pragmatischen Aspekte betont, im vorliegenden Band: „Würde Sie's zu sehr ermüden zu begleiten? – Clara Schumann als Lied- und Kammermusikpartnerin“, S. 28–43.

6 Clara Wieck, *Jugendtagebücher 1827–1840*, hrsg. von Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich unter Mitarbeit von Kristin R. M. Krahe, Hildesheim 2019. Im Folgenden zitiert als *JTB*. Die Abkürzung CW weist auf die Schreiberin Clara Wieck, die mit FW gekennzeichneten Eintragungen stammen von der Hand Friedrich Wiecks.

sie erhielt, als auch in eigenen Liedkompositionen, von denen die meisten heute als verschollen gelten müssen.⁷ In ihren Anfangsjahren sang sie auch öffentlich in ihren Konzerten und begleitete sich selbst, und zwar nicht nur eigene Liedkompositionen, sondern z. B. 1836 und 1837 auch Stücke von einem der Konkurrenten von Robert Schumann um ihre Hand, nämlich des Komponisten, Musikschriftstellers und Musikkritikers Carl Banck (1809-1889). Banck gab ihr auch kurz Gesangsunterricht, von Clara Wieck „Singstunde“ genannt:

„D. 26 hatte ich die erste Singstunde bei Hrn. Bank.

[FW] *D. 16 (Sep. 1836)* Concert in Naumburg. Einnahme 60 r. – Ueberschuß 45 r. Das Unerhörte ist geschehen! Clara wurde vor dem Börsensaale umgeworfen – beide Handgelenke bekamen starke Contusionen – ingl. die Füße – die Kette am Kopfe wurde zerdrückt [das seidne Kleid beschmutzt, ingl.[eichen] der Schaal, die seidnen Schuhe zerrissen und – Clara spielte doch und sang ungeachtet dieses großen Schrecks 2 Lieder von Banck und spielte auch auswendig.“⁸

Außerdem sang sie Lieder von damals sehr populären Komponisten, so eine Romanze von Karl Stegmayer und von Friedrich Curschmann *Bächlein, laß dein Rauschen sein*.⁹

Gesangsunterricht

Friedrich Wieck ließ seiner Tochter eine umfassende und gründliche Ausbildung angedeihen, alles mit dem Ziel, aus ihr nicht nur eine hervorragende Pianistin zu machen, sondern ihr auch das nötige Rüstzeug für die damals übliche Verknüpfung von Spielen, Komponieren und Improvisieren mitzugeben. Dazu gehörte – neben Kontrapunkt, Harmonielehre, Instrumentation etc. – 1831 auch kurz Geigenunterricht im Hinblick auf spätere Orchesterwerke.¹⁰ Aber auch professionelles Singen war nicht nur Teil, sondern aus Sicht von Wieck sogar notwendige Basis einer umfassenden Ausbildung. Zunächst gab er der Dreizehnjährigen selbst Unterricht.¹¹ Ein Jahr später schickte er sie zu einem der führenden Gesangspädagogen seiner Zeit, Johann Aloys Miksch (1765–1845). Er stand für die Tradierung des italienischen Kastratengesangs in Deutschland. Ab 1787 war er als Zeremoniensänger an der Dresdner Hofkirche engagiert gewesen, nach weiterer Ausbildung ab 1797 sang er an der Italienischen Oper in Dresden, ab 1801 war er außerdem Gesangslehrer der Hofkapellknaben und von 1820–31 Chordirektor der Hofoper. Überdies war er Gesangslehrer u. a. von Wilhelmine Schröder-Devrient und Agnes

7 Vgl. Werkverzeichnis von Joachim Draheim, in: *Clara Schumann: Musik als Lebensform. Neue Quellen. Andere Schreibweisen*, hrsg. von Beatrix Borchard, 2. Auflage Hildesheim 2019, S. 407f.

8 *JTB*, 16.09.1836, S. 228.

9 So etwa in einem Konzert am 1. Dezember 1834. Vgl. *Programmsammlung Clara Schumann*, Robert-Schumann-Haus Zwickau: 10463–C3, im Folgenden zitiert als *CSP*, hier Nr. 54, handschriftlich von Friedrich Wieck.

10 „[CW] Ich habe in diesem Monate angefangen, bei Herrn Prinz Violinstunde zu nehmen, um einige Kenntnisse von der Violine zu bekommen, was zum componiren für Orchester nothwendig ist.“ *JTB*, 10.03.1831, S. 63.

11 Das lässt sich aus der Tagebucheintragung Wiecks entnehmen: „[...] Der Vater giebt mir jetzt regelmäßig tägl.[ich] 1/4 Stunde Singunterricht. Das erste Heft der Lieder von C. M. v. Weber ist mein tägliches Brodt.“ *JTB*, 05.04.1833, S. 137.

Schebest. Als Clara Wieck zu ihm kam, war er fast siebzig und seine Methode galt als überholt, wie nicht zuletzt auch aus den Tagebucheintragungen von Clara Wieck hervorgeht. Sie jedoch war begeistert und notierte ausführlich Aussagen von Miksch und von ihm vorgeschlagene Übungen, ob auf Geheiß des Vaters oder aus eigenem Antrieb, wir wissen es nicht. Diese Eintragungen wie etwa die folgenden vom 12. Juni 1834 sind aufschlussreich, weil sie zeigen, was ihr wert schien, festgehalten zu werden, z. B.:

„Den 12ten ließ ich mich früh in die Singstunde auf dem Wasser fahren, weil ich nicht so weit gehen durfte. Mieksch giebt so interessante [sic!] Stunden, daß es einem immer gefallen muß, obgleich er keine italienischen Arien abnudeln läßt. Er zeigte mir z. B. daß, wenn man sich die Nase zuhält, und man schlägt den Ton über den Zähnen an, man nie einen Nasenton haben wird. Es giebt dreierlei Tongattungen, der Nasenton, der Kehnton und der natürliche Ton. Den Nasenton eignen sich viele Menschen an, und dann heißt es, er hat keine Stimme; So spricht man oft, der hat gar keine Stimme; <daß> liegt blos daran, weil sie gar nicht ausgebildet ist. Nichts ist für die Stimme im Anfang gefährlicher als Rossinische Arien, dadurch verlieren alle deutschen Sängern ihre Stimme im 20ten [bis] 24ten Jahre, während andere, die ihre Stimme nicht übertreiben und sie ruhig ausbilden, bis in's 40te 50te Jahr singen. [FW] (der beste Beweis ist die Schröder)¹² [CW] und ihre Gesundheit erhalten. [...] Hier hält man sehr wenig auf Mie<schk>ksch, der doch eigentlich der älteste und erfahrenste Lehrer ist, und schon 40 Jahr im Gesangslehren lebt, alle große Sänger gehört und mit ihnen bekannt gewesen ist. Hier treibt man es so arg, daß man sogar lacht wenn ich sage daß ich bei Mieksch Stunde habe und seine Schule lobe. So lehrt er das Ziehen von einem Ton zum andern¹³ sehr schön, ohne jedoch zu sagen, daß man es immer gebrauchen müßte. So lehrt er auch den Ton von einem andern ganz genau absondern¹⁴ pp. Er ist überhaupt in Hinsicht seiner Methode sehr vielseitig. So sagt er z. B. nicht, wie viele Lehrer, daß man bei dem Singen immer lachen müße, was doch gewöhnlich übertrieben in Ziererei ausartet. Jeder Mensch hat ja eine andere Mundstellung, und diese darf nicht verändert werden, denn durch das immerwährende lächeln wird ja manche Dichtung und Composition ganz und gar vergriffen. Wenn man zum Beispiel in einer Oper eine schauerhafte Liebesarie singt so wie z. B. die Baßarie im Heiling [v. Marschner], da kann man doch nicht einen süß lächelnden Mund dazu machen. Solche Fehler entstehen aus solchen häßlichen Angewohnheiten, an welchen blos die Lehrer schuld sind, daher auch so viele Talente, wie das auch bei den Clavierspielern ist, untergehen. [...]“¹⁵

Schon zu dieser Zeit waren für Clara Wieck Gesangsunterricht und die Komposition von Liedern eng miteinander verknüpft. So notiert sie am 18.08.1834: „D. 18ten schickte ich meinem Vater zum Geburtstag 3 Lieder und 2 Scherzo's. Schon als ich in Leipzig war, habe ich 3 Lieder componirt.“¹⁶ Zumindest eines der Lieder instrumentierte sie auch.¹⁷ Außerdem hörte sie in ihrer Dresdener Zeit Wilhelmine Schröder-Devrient in verschiedenen Rollen.¹⁸ Sie wurde ihr

12 Einschub von Friedrich Wieck. Gemeint ist Wilhelmine Schröder-Devrient.

13 Gemeint ist das sog. Portamento [di Voce], das gleitende Ansingen eines Tones.

14 Gemeint ist das sogenannte Portato, das Ansingen bzw. -spielen der Töne ohne Bindung, d. h. weder legato noch staccato.

15 *JTB*, 12.06.1834, S. 161f.

16 *JTB*, S. 167.

17 Vgl. *JTB*, 26.08.1834, S. 168.

18 „Den 20ten componirte ich einen Elfentanz. D 20ten Abends sah ich Fidelio [von Beethoven] von der Madam Schroeder Devrient. Ein Urtheil über sie zu fällen ist mir nicht möglich, denn ihre Kunst benimmt einem die Urtheilskraft.“ *JTB*, 20.07.1834, S. 168.

lebenslanges Ideal vor allem – das mag überraschen – bezogen auf „Wärme“, „Innigkeit“ und Ruhe.¹⁹ Clara Schumann bezeichnete später in einem Brief an Elisabeth von Herzogenberg die Sängerin sogar als „producirendes Genie“.²⁰

Auch nach der Dresdener Zeit erhielt sie immer wieder, wenn die Gelegenheit sich bot, Gesangsunterricht. So verzeichnet das Tagebuch im Januar 1835 einen

„Besuch des Schauspieldirectors Müller, welcher sich hier einige Zeit aufhalten will, um Stunden im Gesang zu geben. Seine Gesangsmethode gefällt mir, jedoch nicht in allen Dingen. So läßt er z. B. keine Scala singen und meint man müße Colloraturen ohne Scala machen können, wenn man nämlich Talent hätte, und hätte man kein Talent so müsse man gar nicht singen. Letztere Bemerkung möchte wohl eher richtig sein als die Erste.“²¹

Aus den Tagebuchaufzeichnungen geht hervor, dass sie im Unterricht sowohl Lieder – bevorzugt von Carl Maria von Weber – als auch italienische Opernarien studierte. Das Ziel ihrer sängerischen Ausbildung scheint zu Beginn noch offen gewesen zu sein: Im März 1835 notiert Friedrich Wieck in das Tagebuch seiner Tochter, „von den merkwürdigen 17 Fragen zu verzeichnen, welche in jeder Stadt 700 mal – namentlich von der wißbegierigen Hälfte des menschlichen Geschlechts an uns gethan werden.“ Darunter findet sich die Frage: „8.) Singt Ihre Tochter auch? Antw. Ja, aber nur Lieder und vor wenigen und nur für's Haus.“²² Das bedeutet, mit dem Gesangsunterricht war keine berufsorientierte Ausbildung gemeint. Clara Wieck war zu diesem Zeitpunkt 15 Jahre alt. Ein Jahr später jedoch zog Wieck in Erwägung, immer die Chancen seiner Tochter auf eine erfolgreiche Berufslaufbahn im Blick, aus seiner Tochter doch eher eine Sängerin als eine Pianistin zu machen:

„Uebrigens trat Clara *ernst*, fast *unfreundlich* auf, was auf Angst schließen ließ und fortgesetzt die ganze Kunstlaufbahn *schließen* würde. – Wir denken jetzt ernstlich auf Ausbildung der Stimme,

„Den 23ten sah ich sie in Anna Bolena [von Donizetti], wo sie ebenfalls ausgezeichnet war. Den 22ten vorher war ich bei ihr wo sie mich sehr freundlich und bescheiden aufnahm. Sie zeigte die größte Liebenswürdigkeit die nur eine Frau haben kann wie sie.“ *JTB* 23.07.1834, S. 168. Außerdem sah und hörte sie die Sängerin in Vincenzo Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* (*Die Capulets und die Montagues*) in der Hosenrolle des Romeo.

19 „D. 5 Nach langer Zeit sah ich heute Madam Schroeder-Devrient als Fidelio wieder, und hatte einen Hochgeuß. Die Musik ist doch gar so schön – ich kann gar nicht sagen wie sie mir thut. Die Devrient spielte heute Vieles anders als früher – schön natürlich! Die höchste Vollendung in der Kunst, wie sie sie besitzt, scheint Einem Natur, jede Fingerbewegung ist bei ihr studiert und doch glaubt man es sey alles augenblickliche Eingebung. Das ist ein gewaltiges Weib – in der Kunst mein Ideal! – Das Adagio [„Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern...“] der großen Leonoren-Arie, Nr. 9 im 1. Akt] singt ihr Niemand nach, weder die Grisi noch Persiani, mit einer Wärme, mit einer Innigkeit und so meisterhaft ruhig, nobel dabei, daß Jeder, der Musik fühlt, hingerissen sein muß.“ *JTB*, 05.04.1840, S. 374. Vgl. Kazuko Ozawa-Müller, „Clara Schumann und Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) im Spiegel ihres Briefwechsels“, in: *Schumann Studien* 6, hrsg. von Gerd Nauhaus, Sinzig 1997, S. 65–118 sowie Rebecca Grotjahn, „Mit der Seele statt mit der Kehle. Wilhelmine Schröder-Devrient, Robert Schumann und der poetische Liedgesang“, in: *Komponieren für die Stimme*, hrsg. von Stephan Mösch, Kassel 2017, S. 282–300.

20 *Schumann Briefedition*, hrsg. von Thomas Synofzik und Michael Heinemann, Serie 2, Freundes- und Künstlerbriefwechsel, hier Bd. 15: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit den Familien Voigt, Preußner, Herzogenberg und anderen Korrespondenten in Leipzig*, hrsg. von Annegret Rosenmüller und Ekaterina Smyka, Köln 2016, im Folgenden zitiert als *SB II/15*, S. 741; 08.09.1890.

21 *JTB*, 08.01.1836, S. 206.

22 *JTB*, März 1835, S. 185.

die am Ende mehr Glück verheißt, als jene Kunst mit Angst gepaart schenken würde, denn Concertgeben eines *Instrumentalisten ohne Angst* kommt schon gleich nach dem Bettelgehen.“²³

Offenkundig wurden diese Pläne bald aufgegeben, falls sie überhaupt ernst gemeint waren, denn Wieck setzte seine Eintragungen in das Tagebuch der Tochter durchaus auch als Disziplinierungsmaßnahme ein. Für die Ernsthaftigkeit der Erwägungen spricht allerdings, dass die Mutter von Clara Wieck, Mariane Bargiel, geborene Tromlitz, geschiedene Wieck, als direktes Vorbild für ihre Tochter gelten könnte. Sie war sowohl Berufssängerin als auch Berufspianistin und trat bis zur Trennung von Wieck im Leipziger Gewandhaus auf. Die Verknüpfung zwischen Gesang und Klavier gehörte also mit zu den prägenden frühkindlichen Erfahrungen Clara Wiecks. In Berlin, wo Mariane Bargiel eine zweite Familie gründete, unterrichtete sie Klavier (ob auch Gesang, ist unbekannt, aber wahrscheinlich), war Mitglied der Singakademie und trat in diesem Kontext auch als Solistin in Erscheinung.²⁴ Außerdem war Friedrich Wieck in späteren Jahren verstärkt als Gesangslehrer tätig und bildete die Tochter Marie Wieck (1832–1916) aus der zweiten Ehe mit Clementine Fechner sowohl als Pianistin als auch Sängerin aus. Zu Beginn ihrer Karriere trat Marie Wieck ebenfalls in beiden ‚Rollen‘ auf, später nur noch als Pianistin.²⁵ Aber auch Clara Wieck verknüpfte über ihre Ausbildungszeit hinaus zumindest in im Tagebuch dokumentierten Einzelfällen auch vor Publikum „Clavier und Gesang“, und zwar im Zusammenhang mit einer Liedtranskription von Franz Liszt²⁶: Am 12.08.1838 begann sie den zweiten Teil ihrer Matinee singend und sich selbst begleitend mit Schuberts „Sei mir gegrüßt“ D. 741, dann spielte sie dasselbe Lied sowie den *Erkönig* in der Transkription von Franz Liszt. Im 3. Teil setzte sie ihr Scherzo op. 10, Schuberts *Gretchen am Spinnrade* in Liszts Transkription, Henselts Etüde *Exauce mes vœux* und ihr *Souvenir de Vienne* op. 9 auf das Programm.²⁷

Für Clara Wieck jedoch war es letztlich wohl keine Frage, dass ihr Instrument das Klavier war und nicht die Stimme, auch wenn sie, unter zahllosen unzureichenden, schwer spielbaren Klavieren leidend, dann und wann Sänger*innen beneidete:

„Heute Abend waren wir (List’s und ich) zum Herzog [Bernhard II.] von [Sachsen-]Meiningen, der jetzt auf seinem nahegelegenen Schloß Altenstein lebt, zum Thee gebeten. Ich spielte und Elise sang.²⁸ Das Clavier war so schlecht (ein altes englisches) daß ich außer mir war, mich nach solch einem Instrument

23 *JTB*, 19.05.1836, S. 224. Hervorhebungen im Original.

24 Zu Mariane Bargiel vgl. Elisabeth Schmiedel und Joachim Draheim, *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, 2 Bde., München [etc.] 2007; und Borchard, *Musik als Lebensform*, S. 153–178.

25 Vgl. Stephanie Hodde-Fröhlich, *Beruf: Pianistin – Facetten kulturellen Handels bei Marie Wieck (1832–1916) und Sofie Mentner (1846–1918)* (= Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender, Bd. 7), Hannover 2018.

26 Vgl. *CSPr* 144; Hs. Wiecks.

27 Vgl. *JTB*, Kommentar Tagebuch VII, Anm. 33, S. 454.

28 In ihrer „Soirée bei dem Herzog von Meiningen, auf seinem Schloß zu Altenstein“ am 16. August 1840 (*CSPr* 178; Hs. von ihr selbst) spielte Clara Wieck das *Ave Maria* von Schubert/Liszt, ein Klavierstück von Scarlatti, die Mazurka B-Dur von Chopin und zum Abschluss Thalbergs *Fantasie über Motive aus Rossinis Oper „Moses“* op. 33. Elise List, eine enge Jugendfreundin von Clara Wieck, die zu dieser Zeit noch eine Sängerrinnenlaufbahn anstrebte, sang Lieder und eine (nicht näher bezeichnete) Arie.

beurtheilen lassen zu müssen, was kaum eine mittelmäßige Produktion zuließ. Wie glücklich ist doch der Sänger, der seine Stimme bei sich hat, überhaupt durch einen einzigen schönen Ton schon bezaubert, während sich der Clavierspieler halb um seine Kräfte spielen kann, ehe man ihm ein anerkennendes Wort sagt. Das natürlich nur in Bezug auf das gewöhnliche allgemeine Publikum, das die Kunst nicht versteht. Und doch, trotz alledem vertausche ich meine Kunst mit keiner Anderen in der Welt. Es giebt doch keine Kunst mit der man sich selbst so viel Genuß schaffen kann, als das Clavierspiel.“²⁹

Eigene stimmliche, gesangsstilistische und interpretatorische Erfahrungen im Unterricht, die Komposition von Gedichten, auch das Präsentieren dieser Lieder vor anderen³⁰, schließlich das Hören (und Sehen) herausragender, aber auch wenig überzeugender Sänger*innen zur Entwicklung der Urteilsbildung boten beste Voraussetzungen für Clara Wiecks umfassende Bildung zu einer (mit)singenden Pianistin. Nicht zufällig findet sich in den Jugendtagebüchern als wesentliches Kriterium für die Beurteilung nicht nur von Sänger*innen „Schattirung“,³¹ also eine farben- und nuancenreiche Tongebung, sowie ihr Legato. Und so stand denn Clara Wiecks/Schumanns Klavierspiel in ihrer über sechzigjährigen Karriere nicht nur, aber auch für Seele und Gefühl, für lyrische Innigkeit und Hingabe.³² Johannes Brahms spitzte das für sie charakteristische ‚singende‘ Spiel³³ in seiner Widmung seines zweiten Liederheftes an Clara Schumann im November 1854 auf die Formulierung zu: „Frau Klara Schumann. Der besten Sängerin.“³⁴ Die jüngste Schumann-Tochter Eugenie kommentierte diese Widmung in ihren Erinnerungen folgendermaßen:

„Schöneres und Treffenderes konnte man wohl nicht über unsrer Mutter Anschlag sagen, so herrlich brachte er jede Empfindung zum Ausdruck, wie es sonst nur die menschliche Stimme vermag. Seine lückenlose Gebundenheit gab den Melodien den seelenvollen Schmelz, dem Piano die Tragweite, gab aber auch den Passagen den Glanz, dem Spiele die außerordentliche Kraft [...]“³⁵

29 *JTB*, 16.08.1840, S. 390.

30 So z. B. bei einer der führenden Familien Dresdens, der Familie Kaskel vgl. *JTB*, 23.07.1834, S. 168. Carl von Kaskel (1797–1874) war Bankier und Komponist. Seine Schwester Sophie (1817–1894), mit der sich Clara Wieck anfreundete, war Pianistin, Komponistin und Schriftstellerin. Sie studierte bei Adolph Henselt und Johann Peter Pixis Klavier. 1840 wurde sie die zweite Ehefrau von Graf Baudissin. Sie zog sich, wie es damals die Konvention verlangte, aus der Öffentlichkeit zurück und veranstaltete private musikalische Gesellschaften.

31 „H. Nauenburg sang 2 Arien mit schöner Stimme und guter Schule doch mit zu wenig Schattirung in der Stimme, und dieß ist die Ursache, warum er nie entschiedenes Glück machen wird.“ Eintragung von Friedrich Wieck vom *JTB*, 07.11.1835, S. 200.

32 Vgl. zur Charakterisierung des Klavierspiels von Clara Schumann und ihren ästhetischen Kriterien, die auch ihr eigenes Unterrichtskonzept prägten: Janina Klassen, *Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen, Bd. 3), Köln [etc.] 2009, insbes. S. 75f. sowie 316 ff.

33 Vgl. Jeanne Roudet, „Frédéric Chopin, Clara Schumann and the Singing Piano School“, in: *Ohne Worte: Vocality and Instrumentality in 19th-Century Music* (= Collected Writings of the Orpheus Institute, Bd. 12), hrsg. von William Brooks, Leuven 2014, S. 65–107.

34 Vgl. Anm. 1.

35 Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart 1925, S. 303.

Clara Wieck/Clara Schumann als Liedbegleiterin (oder Liedpianistin)

Die Mitwirkung von Gesangssolisten in Instrumentalkonzerten war nicht nur während ihrer Ausbildung, sondern nahezu das ganze 19. Jahrhundert hindurch obligatorisch. Erst während ihrer ersten Englandreise 1854 war es Clara Schumann möglich, auch reine Klavierprogramme zu spielen.³⁶ So war die Begleitung von Sänger*innen bereits in ganz jungen Jahren Teil ihrer künstlerischen Praxis. Nicht jeder Auftritt lässt sich nachweisen. Auf den Programmzetteln wurde der Name der begleitenden Person zumeist nicht vermerkt, so in ihrer *Musikalischen Akademie* am 8. November 1830 – da war sie elf Jahre alt – im Leipziger Gewandhaus. Sie spielte Kalkbrenners *Rondo brillant* op. 101 mit Orchester, *Variations brillants sur le Chœur favori d'il Crociato de Meyerbeer* op. 23 von Herz, *Quatuor concertant* für 4 Pianoforte mit Orchester über mehrere beliebte Melodien op. 230 von Czerny, eine Romanze von Friedrich Wieck für Klavier und Physharmonika sowie ihre eigenen (heute verschollenen) *Variationen über ein Originalthema*. „Ferner begleitete sie wahrscheinlich die Gesangsvorträge von Henriette Grabau (die u. a. ein Lied von Clara Wieck sang) und Heinrich Hammermeister.“³⁷ Wir haben es also in der Analyse historischer Programme durchaus auch mit Annahmen zu tun. Manchmal lassen sich jedoch Programmpunkte, die nicht auf dem gedruckten Konzertzettel stehen, durch die Auswertung einer Rezension präzisieren oder ergänzen, wie im Falle ihres „Großen Concert“ am 29. April 1833 im Leipziger Gewandhaus:³⁸ Clara Wieck spielte den 1. Satz aus Kalkbrenners neuem 3. Klavierkonzert a-Moll op. 107, Chopins Variationen op. 2 („auf Verlangen“), Pixis' Glöckchen-Rondo op. 120 und die Bravour-Variationen op. 20 von Herz („auf Verlangen“). Der 2. Teil begann mit dem ersten Satz der „ersten Symphonie“³⁹ von Schumann. „Außerdem begleitete Clara den im gedruckten Programm noch fehlenden Gesangsvortrag der *Forelle* von Schubert durch Livia Gerhardt.“⁴⁰

Dass sie, immerhin war sie erst 15, auch Gesangsgrößen wie Wilhelmine Schröder-Devrient begleitete, dazu findet sich ein erster Vermerk im April 1835 „D. 28. 1835 – Begleitete ich der Schroeder-Devrient die Adelaide von Beethoven.“⁴¹ Und am 21.10.1837 heißt es u. a.:

„Abends große Gesellschaft bei Carus. Trio *B dur* von Beethoven mit Schubert und Kummer. Schroeder Devrient – liebenswürdig wie immer – Gesang entzückend. [...] Den Erlkönig von Schubert sang Madam Devrient, ich mußte ihn vom Blatt begleiten, da der Kapellmeister Reissiger meinte, es sei zu schwer für ihn. Ich spielte meine Variationen [op. 8] und Etüden von Henselt.“⁴²

36 Speziell zu ihren englischen Programmen vgl. Thomas Synofzik, „Clara Schumann in England“, in: *On Tour. Clara Schumann als Konzertvirtuosin auf den Bühnen Europas*, hrsg. von Ingrid Bodsch, Bonn 2019, S. 251–288.

37 Vgl. *JTB*, Kommentar zum Tagebuch I, Anm. 65, S. 400.

38 *CSPr* 32.

39 Gemeint ist die frühe g-Moll Symphonie, Robert Schumann Werke, Anh. A3.

40 *JTB*, Kommentar zum Tagebuch III, Anm. 17, S. 414. Hervorhebung im Original.

41 *JTB*, 28.04.1835, S. 192. Hervorhebung im Original.

42 *JTB*, 21.10.1837, S. 262.

Das Ideal jedoch waren Sänger*innen, die sich selbst begleiten konnten, wie z. B. Jenny Lind, später Georg Henschel oder auch die siebzehnjährige Pauline Garcia, spätere Viardot-Garcia, die Clara Wieck 1838 kennenlernte.⁴³ Anlässlich eines Konzertes im Gewandhaus, gegeben von dem Geiger Charles de Bériot, dem Schwager von Pauline Garcia, und der jungen Sängerin, notierte sie am 25.06.1838:

„[...] Pauline Garcia ist eine interessante und sicher die musikalischste Sängerin welche jetzt existirt. Ihre Stimme ist sehr umfangreich, jedoch der Uebergang von einem Register in das Andere nicht studirt, sowie sie überhaupt noch keine gute Schule hat, was Ihr auch schwer werden wird, da Ihre innere Musik so groß, daß sie nicht viel mechanisches Studium zulassen wird. Im Wesen scheint Sie ganz das Ebenbild Ihrer Schwester der Malibran. Am Interessantesten waren die französischen und spanischen Lieder welche Sie, so wie Alles, auswendig sang und sich dazu selbst begleitete, ohne auf das Clavier zu sehen. [...] D. 26 Besuch von der Garcia und Mutter. Erstere sang und spielte beinah 2 Stunden, meistens deutsche Lieder, worunter auch Einige selbst componirte.“⁴⁴

Während der zweite Eintrag einem privaten Musizieren galt, dokumentiert der erste einen öffentlichen Auftritt, in dem die Sängerin sich mit dreifacher Kompetenz präsentierte: singen, komponieren, sich selbst begleiten. Während Pauline Viardot ihre gesamte Laufbahn hindurch diese Praxis beibehielt, lässt sie sich für Clara Schumann in späteren Jahren nicht mehr nachweisen. Wenn ein Lied von ihr selbst auf dem Programm stand, dann sang es jemand anders und sie begleitete, so beispielsweise Raimund von Zur Mühlen in Stuttgart am 30. Januar 1882⁴⁵ oder Amalie Joachim in einem Konzert in Berlin am 1. November 1884⁴⁶.

In späteren Jahren begleitete sie, zunehmend gezwungen, ihre Kräfte zu schonen, bevorzugt nur Lieder ihres Mannes. Für weitere Vokalnummern wurden in der Regel weitere Pianist*innen hinzugezogen, deren Namen auch in späteren Jahren oft nicht genannt wurden.⁴⁷

Wenn sie begleitete, dann wie? Die Rezensionen gehen auf diese Frage nicht ein, auch nicht in späteren Jahren, zu wenig Bedeutung wurde der Liedbegleitung zugemessen.⁴⁸ Aber wir verdanken den Erinnerungen ihrer jüngsten Tochter Eugenie eine anschauliche Beschreibung bezogen auf Robert Schumanns „Schöne Fremde“ aus dem Eichendorff-Zyklus op. 37. Dieses Lied kannte Eugenie Schumann sehr gut von „innen“, da sie es nach eigener Aussage ihrer Lebensgefährtin, der Sopranistin Marie Fillunger, oft begleitet hatte. Anders als wir, die wir gewohnt sind, die Interpretationsebene in einem hierarchischen Verhältnis zum Gedicht und

43 Vgl. Beatrix Borchard, *Fülle des Lebens: Pauline Viardot-Garcia* (= Europäische Komponistinnen, Bd. 9), Köln/Weimar/Wien 2016, S. 359–386.

44 *JTB*, 25. und 26.06.1838, S. 296. Frz. sans gêne [sic] = ungeniert.

45 Zur Mühlen sang aus dem *Liebesfrühling* „Warum willst Du andre fragen“ op. 37,11 sowie aus den Jucunde-Liedern „Das ist ein Tag, der klingen mag“ op. 23,5.

46 Amalie Joachim sang „Er ist gekommen“ aus dem *Liebesfrühling*, Robert Schumann Werke op. 37,2 = Clara Schumann Werke op. 13, Nr. 2.

47 Vgl. Synofzik, „Würde Sie's zu sehr ermüden zu begleiten?“, S. 28–43.

48 Vgl. Günther, „Liedbegleitung und künstlerische Identität“, S. 64–84.

seiner Vertonung zu denken, beschreibt Eugenie Schumann die erklingende Liedbegleitung als eigenständige poetische Ebene:

„Wie die Melodie aufs vollkommenste gebunden über dem ebenso streng gebundenen Bass schwebte, wie die Sechzehntel in rhythmischer Strenge sich völlig unterordneten und dabei so schön ausfüllten und wie sich alle drei: Melodie, Baß und Sechzehntel, verschmolzen zu Poesie, Poesie, ebenbürtig der des Dichters und des Komponisten! Unnachahmlich, unerreichbar dieser Anschlag!“⁴⁹

Clara Schumann als Programmgestalterin

In den Fällen, in denen man von einer kontinuierlichen Zusammenarbeit sprechen kann, also mit Amalie Joachim sowie Julius Stockhausen, war für Clara Schumanns Programmgestaltung nicht nur der Wechsel, sondern der Dialog zwischen Stimme und Klavier solo, zwischen Vokal- und Instrumentalmusik charakteristisch. Der dramaturgische Ablauf dieser Duo-Konzerte war anders gestaltet als in Veranstaltungstypen, die wir gewohnt sind, „Liederabende“ zu nennen.⁵⁰ Das gilt auch für Fälle, in denen Julius Stockhausen etwa Robert Schumanns *Dichterliebe* op. 48 als ganzen Zyklus sang. Sowohl Clara Schumann als auch Johannes Brahms spielten, wenn sie Stockhausen begleiteten, ein- und ausleitend und in der Mitte des Programms Soloklavierstücke.⁵¹ Sänger und Pianistin zerstörten damit den Zyklus als komponierten Zyklus, gleichzeitig schufen sie jedoch etwas Neues, das ich in Analogie zu Hans Zenders Begriff an anderer Stelle eine „komponierte Interpretation“ genannt habe.⁵² Denn abgesehen von zahlreichen pragmatischen Aspekten, wie sie sich in den Briefwechseln Clara Schumanns mit Sänger*innen spiegeln.⁵³ war es durchaus nicht beliebig, was davor, danach sowie zwischendurch an Solostücken gespielt wurde, sondern der ganze Abend war dialogisch durchkomponiert. Solche Programme blieben jedoch die Ausnahme. In der Regel gab es einen in der Programmstruktur festgelegten Wechsel zwischen Soloklavievorträgen und Gesangsnummern. Auf den ersten Blick mag es so erscheinen, dass die Singenden die als Gesangsbeiträge festgelegten Programmpunkte nur

49 Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, S. 302f.

50 Vgl. Beatrix Borchard, *Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 5) (2005), 2. Auflage Wien 2007, besonders S. 419–441.

51 Vgl. Beatrix Borchard, „Die Sängerin Amalie Joachim und ‚Die schöne Müllerin‘ von Franz Schubert“, in: *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift Eva Rieger*, hrsg. von Freia Hoffmann, Oldenburg 2000, S. 69–80 sowie dies., „Amalie Joachim und die gesungene Geschichte des deutschen Liedes“, in: *AfMw* 58 (2001), S. 265–299. Vgl. dazu Martin Günther, „Liedbegleitung und künstlerische Identität“, S. 64–84.

52 Beatrix Borchard, „Öffentliche Intimität? Konzertgesang in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Liedersingen, Studien zur Aufführungsgeschichte des Liedes*, hrsg. von Katharina Hottmann (= Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 6), Hildesheim/Zürich/New York 2013, S. 109–126 sowie dies., „Frauenlieder – Männerlieder? Gedanken zum Thema Repertoire und Gender“, in: *Schubert: Interpretationen*, hrsg. von Ivana Rentsch und Klaus Pietschmann (= Schubert: Perspektiven – Studien, Bd. 3), Stuttgart 2014, S. 179–204.

53 *SB II/7: Briefwechsel mit Julius Stockhausen und anderen Sängern und Sängerinnen*, hrsg. von Jelena Josic und Thomas Synofzik (i. V.).

Die Briefe an und von Amalie Joachim sind Teil des Briefwechsels: *SB II/2: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Joseph Joachim und seiner Familie*, hrsg. von Klaus Martin Kopitz, Köln 2019, S. 166f.

„ausgefüllt“ haben, jedoch zeigt ein zweiter Blick, dass es auch in diesen Fällen durchaus nicht beliebig war, was gesungen wurde.

Clara Schumann und Amalie Joachim

Da in der vorliegenden Publikation eine detaillierte Darstellung der Zusammenarbeit zwischen Clara Schumann und Julius Stockhausen enthalten ist, sei im Folgenden der Fokus auf die Zusammenarbeit zwischen Clara Schumann und der Altistin Amalie Joachim, geb. Schneeweiss (1839–1899) gerichtet.⁵⁴ Dass es zu dieser kontinuierlichen Zusammenarbeit kam, hing wesentlich damit zusammen, dass der Mann von Amalie Joachim, der Geiger und Komponist Joseph Joachim, Clara Schumanns langjähriger Kammermusikpartner war. Joseph Joachim und Amalie Schneeweiss heirateten am 10. Juni 1863. Die Altistin Amalie Schneeweiss⁵⁵ war Opernsängerin und nahm auf Wunsch Joachims der damaligen Konvention gehorchend mit der Eheschließung ihren Bühnenabschied. Als Konzertsängerin hingegen konnte sie ihren Beruf weiter ausüben, allerdings in einem für sie neuen Repertoire. So nahm sie im November/Dezember 1866 stilistischen Unterricht bei Julius Stockhausen. Der bislang nur in Teilen innerhalb einer Publikation der Verfasserin veröffentlichte Ehebriefwechsel bringt einige interessante Details zu diesem Unterricht, der sich laut Amalie Joachim vor allem auf Artikulationsfragen bezog.⁵⁶ Schon während dieser Zeit in Hamburg trat sie gemeinsam mit Julius Stockhausen im Konzertsaal auf⁵⁷ und startete eine neue Karriere als Lied- und Oratoriensängerin.

Joseph Joachim warb anfangs bei Clara Schumann für die Einbeziehung seiner Frau in gemeinsame Konzertplanungen, denn es sei doch wichtig, dass seine Frau ihr ‚Talent nicht ungepflegt‘ lasse. Diesem Wunsch kam sie gerne nach, schätzte sie doch die klangvolle Altstimme der zwanzig Jahre jüngeren Kollegin, wenn sie auch anfangs glaubte darauf Rücksicht nehmen zu müssen, dass Amalie Joachim unlängst ihr erstes Kind geboren hatte.⁵⁸ Ein Brief Joseph Joachims an die Pianistin bezogen auf ein Konzert in Braunschweig am 29. November 1864 lässt in punkto Liedbegleitung verschiedene Lesarten zu:

„[...] Wollen Sie Sich für den Gesang meine Frau gefallen lassen? Sie können mir glauben, daß es ihr für hier, wie für Braunschweig die herzlichste Freude ist mit zu musiciren. Ich traue mich eigentlich gar nicht, ihr zu sagen, daß Sie Sich dagegen aus Rücksichten wehren; denn sie würde in ihrer Bescheidenheit meinen, daß sie es zu schlecht macht, und sehr traurig und entmuthigt werden, während dem gerade die Mitwirkung ein großer Sporn für sie ist, wieder zu studiren. Es wäre doch Schade wollte sie ein Talent ungepflegt lassen, das schon vielen große Freude gemacht hat. Sie sollen schon nicht unzufrieden sein.

54 Vgl. zum Folgenden: Beatrix Borchard, „Frauenliebe und Musikleben“.

55 Ihr Bühnenname war Amalie Weiss.

56 Vgl. Borchard, *Stimme und Geige*, bes. S. 265–271, insbesondere den Brief vom 26.11.1866, S. 269.

57 Vgl. ebd.

58 Johannes Joachim war am 12.09.1864 auf die Welt gekommen.

Nur die Frage: würde Sie's zu sehr ermüden ihr in Braunschweig als ihre 2te Nummer den Schatzgräber⁵⁹ und das erste der Pfarrius'schen Waldlieder von Schumann⁶⁰ zu begleiten. Sie sänge sie gerne. No 1 würde Memnon v Schubert⁶¹ sein, den ich zur Noth begleiten würde. – Hier accompagnirte Scholz. [...].“⁶²

Clara Schumann sicherte ihre Begleitung zu: „Natürlich begleite ich ihr wo sie und Sie es wünschen“.⁶³ Auf dem Programmzettel gibt es diesbezüglich keinerlei Angaben, es werden nur die Namen Clara Schumann, Amalie Joachim und Joseph Joachim genannt.⁶⁴ Die Frage, ob diese Zusicherung auch die Begleitung von Schuberts *Memnon* D 541 inbegriff, oder ob sich Joachim im Rahmen eines öffentlichen Konzerts tatsächlich selbst ans Klavier setzte, lässt sich nicht eindeutig klären. Es liegt aber nahe, dass Joachim nur einen Scherz machen wollte, in dem er seine eigene Klavierbegleitung anbot, denn bekanntlich war er Geiger und kein Pianist,⁶⁵ und es gibt auch in den bisher erschlossenen Quellen keinen Hinweis darauf, dass er in anderen Fällen jemals den Klavierpart übernahm. Da es auch keinen Hinweis darauf gibt, dass sie Joachims Stücke nicht begleitete, ist es sehr unwahrscheinlich, dass für die Begleitung eines einzigen Lieds eine weitere Person hinzugezogen wurde. Im Übrigen sang Amalie Joachim, abgesehen von Schuberts *Memnon*, nur noch von Robert Schumann „Die Schatzgräber“ op. 45/1 sowie „Die Hütte“ op. 119/1.

Amalie Joachim war rasch in die enge künstlerische Gemeinschaft zwischen ihrem Mann und Clara Schumann aufgenommen worden und bald gingen die beiden Frauen auch allein auf Konzertreisen. Im Folgenden sei nur ein Ausschnitt aus dem Briefwechsel Clara Schumann-Joseph Joachim zitiert, in dem es um Liedbeiträge von Amalie Joachim in Konzerten geht, die sie zu dritt bestritten: An dem vor kurzem veröffentlichten kompletten Briefwechsels der Pianistin mit dem Ehepaar,⁶⁶ ergänzt durch den Ehebriefwechsel des Paares,⁶⁷ lässt sich in einigen Fällen im Detail nachvollziehen, wie bestimmte Programme zustande kamen. Da die Korrespondenz weitgehend über Joseph Joachim lief, der als Ehemann nicht nur juristisch das Recht hatte, über Auftritte seiner Frau zu bestimmen, sondern dieses Recht auch für sich in Anspruch nahm, war er in mancherlei Hinsicht Vermittler zwischen den Interessen seiner Frau und denen Clara Schumanns, so bezogen auf die Gestaltung der Bonner Robert-Schumann-Gedächtnisfeier vom 17. bis 19. August 1873:

59 Op. 45/1.

60 Op. 119/1.

61 D 541.

62 *SB II/2*, 794f.; 13.11.1864.

63 *SB II/2*, S. 797.

64 Abgedruckt bei Julia Nauhaus, *Musikalische Welten. Clara und Robert Schumanns Verbindungen zu Braunschweig*, Sinzig 2010, S. 80f.

65 Synofzik kommt zu einer anderen Lesart, vgl. „Würde Sie's zu sehr ermüden zu begleiten“, S. 32.

66 *SB II/2 Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Joseph Joachim und seiner Familie*, hrsg. von Klaus Martin Kopitz, Köln 2019.

67 Vgl. Beatrix Borchard, *Stimme und Geige*, insbesondere S. 568–570.

„Liebe Frau Schumann! [...] Sagen Sie mir doch welche Lieder oder Balladen Sie für den letzten Tag am passendsten halten. Stockhausen sollte die Löwenbraut⁶⁸ singen. Meine Frau müßte Frauenliebe und Leben⁶⁹ singen, wär's nicht viel zu lang, und Fragmente halte ich für unpassend. Aber was? [...]“⁷⁰

Clara Schumann antwortete:

„[...] Sie frugen mich wegen der Lieder für Ihre Frau! ich verstand aber Ihre Aeußerung, daß Sie keine Fragmente möchten, nicht recht; jedes Lied ist doch ein in sich abgeschlossenes Ganze! Lieder sind eben doch nur kürzere Stücke! Frauenliebe und Leben würde mir nicht gefallen gerade bei dieser Gelegenheit, es ist zu ernst, zu lang und doch all den Musikern gar zu bekannt. Ihre Frau singt einige Kürzere z. B. die Hütte⁷¹, ‚ach wüßte es doch der König‘⁷² ect. so schön! man muß auch bedenken, daß das Publikum an 3 ½ Tagen nicht mehr so genußfähig ist, wie am Ersten, also nicht zu viel angestrengt werden darf. Vielleicht haben Sie eine Wahl nun schon getroffen?“⁷³

Einen Monat später präziserte Joachim seine Anfrage für seine Frau:

„Wegen des Ausdrucks ‚ich möchte keine Fragmente‘ bin ich doch wohl mißverstanden. Ich bezog es darauf, daß ich es bei dieser Gelegenheit für unstatthaft halten würde blos ein paar Lieder aus ‚Frauenliebe‘ zu bringen, obwohl das für meine Frau die dankbarste Wahl wäre, und die ganze ist entschieden zu lang. Schade ist's allerdings, daß eine der unsterblichsten Schöpfungen Schumanns, vielleicht das Inzigste des modernen Liederschatzes überhaupt, bei der Gelegenheit einer Feier fehlt. Finden Sie's nicht? Was meinen Sie nun zu folgenden Vorschlägen; *entweder*

- a) ‚Ich kann wohl manchmal singen‘ (Wehmuth, Eichendorf)]⁷⁴
- b) Sonntags am Rhein,⁷⁵ *oder*
- a) ‚Heiß mich nicht reden‘⁷⁶
- b) Mignon⁷⁷ (in F moll allerdings statt in G moll)

Es ist nicht ganz leicht sich zu entscheiden; antworten Sie bald auf diese Fragen, denn meine Frau möchte am liebsten mit Ihrem Einverständniß wählen, und ich versprach, da sie Montag schon mit den Kindern nach Norderney reist, bald darüber zu berichten. Naive Lieder wie die Hütte⁷⁸, und ‚ach wüßt‘ es der König⁷⁹ wollen uns nicht passend vorkommen. [...]“⁸⁰

68 Op. 37,1.

69 Robert Schumann, *Frauenliebe und Leben*, op. 42.

70 *SB II/2*,1105f.; 05.06.1873.

71 „Die Hütte“ op. 119/1.

72 „Die Soldatenbraut“ („Ach, wenn's nur der König auch wüsst“) op. 64/1.

73 *SB II/2*,1096; 27.06.1873.

74 „Wehmut“ („Ich möcht' wohl manchmal singen, als ob ich fröhlich sei“) op. 39/9.

75 „Sonntags am Rhein“ op. 36/1.

76 „Heiß mich nicht reden“ op. 98a/5.

77 „Mignon“ („Kennst du das Land?“) op. 98a/1.

78 „Die Hütte“ op. 119/1.

79 „Die Soldatenbraut“ („Ach, wenn's nur der König auch wüsst“) op. 64/1.

80 *SB II/2*,1111f.; 05.07.1873. Hervorhebungen im Original.

Clara Schumann antwortete umgehend:

„[...] Von den Liedern wären mir ‚Ich kann wohl manch ‚mal [sind]‘⁸¹ [sic] und ‚Sonntags am Rhein‘ am liebsten. Frauenliebe und Leben möchte ich gerade bei dieser Gelegenheit nicht – ich würde dabei etwas empfinden, was ich aber nicht recht aussprechen kann, ich glaube aber, Sie verstehen mich. [...] Wie recht haben Sie, was Sie so schön über Frauenliebe und Leben sagen.“⁸²

Amalie Joachims Unmut bezogen auf die Rücksichtsnahmen auf Vorlieben und Abneigungen von Clara Schumann machte sich in einem aufschlussreichen Brief an ihren Mann Luft. Es ging um Auftritte im Rahmen einer Matinee während der Schumann Gedächtnisfeier:

„[...] Daß die Schumann Frauenliebe nicht mögen würde, war ich längst überzeugt! – Daß ich aber dies Fest mit all seiner Umständlichkeit als Mitwirkende mitmachen muß und schließlich irgend eine Sängerin Frl Hinz oder Kunz ebenso am Platze wäre wie ich – da keine Aufgabe zu lösen ist – muß mir doch nicht ganz lieb sein. Wir kommen vor lauter Selbstlosigkeit immer zu kurz! – Ich muß mich jetzt schon schonen für die paar Takte – die ich im August zu singen habe u. setze mich kaum der Luft aus – verderbe mir also den Badeaufenthalt – um als 6te Sängerin in Bonn zu wirken. Alle die anderen Sänger haben etwas zu leisten – nur ich kann schließlich ein paar Liederchen singen die mich gar nicht intrebiren – weil Frau Schumann dies oder das nicht mag. – Ich muß wirklich sagen daß ich viel lieber in der Matinée gar nicht sänge; ob die Lieder gesungen werden, oder nicht, fällt gar nicht in die Waagschaale! Ich finde es wirklich lächerlich, wenn jedes den letzten Morgen herausspazirt um – sich applaudiren zu laßen – denn ein Bedürfnis ist es nicht, daß Alle Sänger Lieder singen. [...] Ich schreibe gleichzeitig mit diesem an Wasielewsky⁸³ – um anzuzeigen, daß ich keine Lieder singen will. -----.“⁸⁴

De facto sah dann das Programm der Robert Schumann gewidmeten Kammermusikmatinee am 9. August folgendermaßen aus: *Streichquartett A-Dur* op. 41/3 (gespielt von Joseph Joachim, Otto von Königslöw, Ludwig Straus und August Lindner); „Stille Tränen“ op. 35/10 und „Aufträge“ op. 77/5 (gesungen von Marie Wilt), „Der Spielmann“ op. 40/4 und „Wanderlied“ op. 35/3 (gesungen von Franz Diener), *Andante und Variationen B-Dur für zwei Klaviere* op. 46 (gespielt von Clara Schumann und Ernst Rudorff), „Wehmut“ op. 39/9 und „Sonntags am Rhein“ op. 36/1 (gesungen von Amalie Joachim), „Die Löwenbraut“ op. 31/1 (gesungen von Julius Stockhausen), *Klavierquintett Es-Dur* op. 44 (gespielt von Clara Schumann, Joseph Joachim, Otto von Königslöw, Ludwig Straus und Wilhelm Müller).⁸⁵ Amalie Joachim sang also tatsächlich trotz ihres Protestes nur die beiden Lieder „Wehmut“ op. 39/9 und „Sonntags am Rhein“ op. 36/1. Wenn wir heute also Programmzusammenstellungen als Quellen auswerten wollen, gilt es stets die vielfältigen persönlichen Verflechtungen mitzudenken, die in solchen Programmen ihren Niederschlag gefunden haben.

81 „Wehmut“ („Ich möchte wohl manchmal singen, also ich fröhlich sei“) op. 39/9.

82 *SB II/2*, 1112; 08.07.1873.

83 Wilhelm Joseph von Wasielewski war Mitglied des Vorbereitungskomitees für die Bonner Robert-Schumann-Gedächtnisfeier und seit 1869 Städtischer Musikdirektor in Bonn. Ein entsprechender Brief von Amalie Joachim ist nicht überliefert.

84 Amalie Joachim an Joseph Joachim *SUB*, BRA: BE3: Nr. 318 (623,624), vom 18.07.1873.

85 Vgl. *CSPr* Nr. 1088.

Clara Schumann ging auch mit ihr allein auf Konzertreisen, sicher seltener als von ihr gewünscht. Amalie Joachim war jedoch oft krank oder eins der fünf Kinder erkrankte und sie musste kurzfristig absagen. Während Clara Schumann und Joseph Joachim über vierzig Jahre miteinander konzertierten und vor allem in England eine stilprägende Künstlergemeinschaft bildeten, gingen die beiden Frauen nur einige Male auf ausgedehntere Konzerttourneen. Der erste Auftritt von Clara Schumann und Amalie Joachim ohne Joseph Joachim lässt sich auf den 12. Februar 1871 in Frankfurt am Main datieren.⁸⁶ Im Winter des Jahres darauf konzertierten die beiden Musikerinnen in Heidelberg (11.11.1872), in Wien (20. und 26.11., 03.12.), in Pest (05.12.), in Dresden (18.12.) sowie in Berlin (28.12.1872 und 05.01.1873). Die Planungen per Brief scheinen auf den ersten Blick ein Beleg dafür, dass Clara Schumann die wesentlichen Programmpunkte, nämlich ihre Solobeiträge festlegte und erst dann Amalie Joachim aufforderte, ihre „Nummern“ zu ergänzen. Auf den Programmzetteln jedoch sind beider Namen gleichgewichtig als Konzertgeberinnen abgedruckt; Clara Schumanns Name steht an erster Stelle, ein Hinweis darauf, dass ihren Solobeiträgen das größte Gewicht zukam.

Zentraler Programmpunkt in der Planung gemeinsamer Konzerte mit Amalie Joachim war immer wieder die Präsentation von Robert Schumanns *Frauenliebe und Leben* op. 42, aus Joseph Joachims Sicht, wie bereits zitiert, „eine der unsterblichsten Schöpfungen Schumanns, vielleicht das Innigste des modernen Liederschatzes überhaupt“⁸⁷. Clara Schumann jedoch war gerade diese Komposition ihres Mannes zu persönlich, wenn nicht gar zu intim, wie ihr bereits zitierter Brief bezogen auf die Bonner Schumann-Feier zeigt. Außerdem war der komplette Zyklus zu lang für ein „Dialog-Programm“. Da an anderer Stelle bereits ausführlich auf die Präsentation von *Frauenliebe und Leben* durch die beiden Musikerinnen eingegangen wurde,⁸⁸ sei bezogen auf das Heidelberger Programm vom 11.11.1872 ein genauerer Blick auf die zugrundeliegende dialogische Dramaturgie geworfen.

86 Vgl. CSpR Nr. 985a.

87 SB II/2,1112; 05.07.1873.

88 Vgl. Borchard, „Frauenliebe und Musikleben“, S. 127–148.

Dialog-Programme

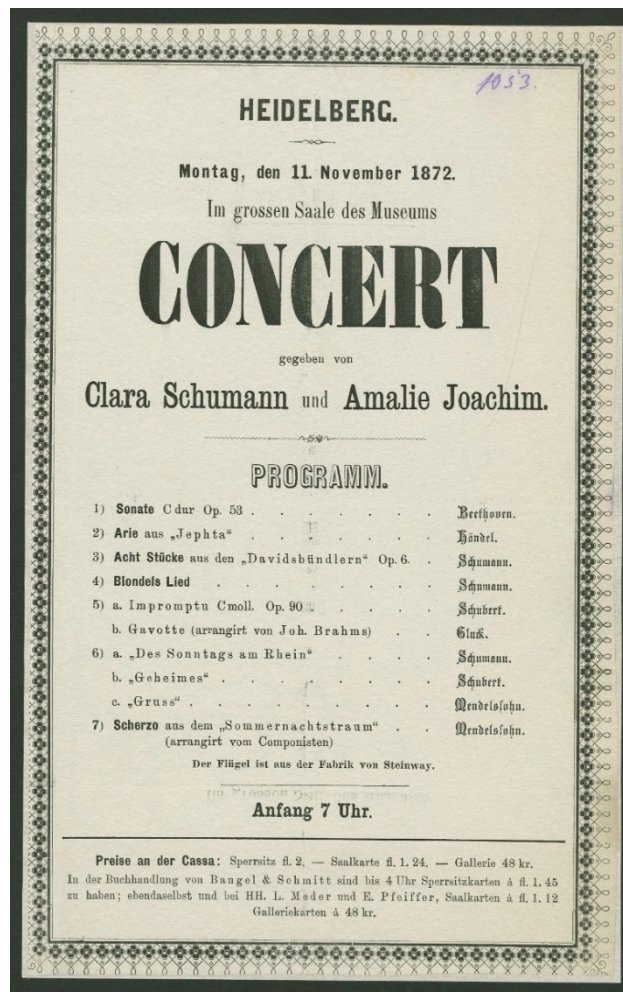


Abbildung 1: Programmzettel vom 11. November 1872 zum gemeinsamen Konzert von Clara Schumann und Amalie Joachim im großen Saal des Heidelberger Museums

Clara Schumann und Amalie Joachim konzertierten am 11. November 1872 im großen Saal des Heidelberger Museums im Wechsel zwischen Klavier solo und Gesang. Die Solostücke wurden mit Opusnummern genau gekennzeichnet, nicht jedoch die Lieder. Wo genau die Pause lag, lässt sich dem Programmzettel nicht entnehmen, ergibt sich jedoch aus der Struktur des Abends.⁸⁹ Clara Schumann begann mit Ludwig van Beethovens Klaviersonate C-Dur op. 53, einem dem damaligen Publikum wohlvertrauten Stück; dann sang Amalie Joachim eine Arie aus Georg Friedrich Händels Oratorium *Jephta*. Um welche Arie es sich handelte, ging nicht aus dem Programm hervor, offenkundig war es ‚die‘ Arie aus *Jephta*. Einen Hinweis gibt das *Arienalbum Alt*.⁹⁰ Es enthält u. a. diverse Opern- und Oratorienarien von Händel. Diese Zusammenstellung

89 CSpR Nr. 1053.

90 Das heute noch im Verlag Edition Peters angebotene Album enthält u. a. von Händel aus der Oper *Tamerlano*

„berühmter Arien“ des Leipziger Peters-Verlages spiegelt als Unterrichtsmaterial die Vorlieben der damaligen Sänger und Sängerinnen, somit das Wechselspiel zwischen Selbersingen und Hören im Konzert.⁹¹ Mit größter Wahrscheinlichkeit sang Amalie Joachim die Arie „In sanften Weisen tönt mein Sang“ ohne Rezitativ. Beschlossen wurde der erste Teil wieder mit einem Solo-Klavierstück: Robert Schumanns Acht Stücke aus den *Davidsbündlertänzen* op. 6 aus dem Jahr 1837; welche acht wissen wir nicht. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass es sich um die ersten acht handelte. Mit ihnen präsentierte sich Clara Schumann nicht nur als Interpretin, sondern auch als Adressatin der Werke ihres Mannes, denn Robert Schumann zitiert zu Beginn seiner Tänze das Kopfmotiv ihrer eigenen *Mazurka* G-Dur op. 6. Schon dieser Beginn machte hörbar, dass die Entstehung dieser Stücke eng mit ihrer Liebesgeschichte verbunden war.⁹² In ihr Konzert-Repertoire hatte Clara Schumann die Tänze erst ab 1860 aufgenommen, in Heidelberg hatte sie sie noch nie gespielt, ein Aspekt, der für ihre Programmwahl stets eine entscheidende Rolle spielte. Auch heute noch haben es Robert Schumanns Klavierzyklen schwer im Konzertsaal. Vor allem die *Davidsbündlertänze* hört man selten, viel seltener damals. Bekanntes und Unbekanntes wurden also hier miteinander kombiniert. Anspruchsvollere Stücke erklangen im ersten, leichtere und populärere im zweiten Teil des Konzerts. Clara Schumann präsentierte sich zunächst als Beethoven- und Schumann-Interpretin, Amalie Joachim als eine der führenden Oratoriensängerinnen ihrer Zeit. Die Arie aus *Jephta* gehörte zu ihrem Kernrepertoire.⁹³

Den zweiten Teil des Abends begann Amalie Joachim. Sie sang die nicht zuletzt durch sie selbst populär gewordene Ballade von Robert Schumann, „Blondels Lied“ op. 53/1 auf einen Text von Johann Gabriel Seidl, original in G-Dur.⁹⁴ Inhaltlich verarbeitet sie den Richard-Löwenherz-Stoff. Die zentrale, sechsmal wiederholte Botschaft der Ballade über den getreuen Troubadour Blondel ist der Satz: „Suche treu, so findest du!“ Dann folgten zwei Soloklavierstücke, zu einer Nummer zusammengefasst: von Franz Schubert das Impromptu c-Moll op. 90/1 und von Christoph Willibald Gluck die für Clara Schumann von Brahms bearbeitete Gavotte A-Dur aus der Oper *Iphigenie in Aulis*, eine für uns heute unvorstellbare Kombination zweier sehr unterschiedlicher Stücke, die man hintereinander hören muss, um die Sinnhaftigkeit der Verknüpfung zu einem Programmpunkt zu verstehen. Die nächsten drei Lieder wurden wieder zu einer in sich stimmigen Nummer zusammengefasst: Robert Schumann, „Sonntags am Rhein“ op. 36/1, Franz Schubert, *Geheimes* D 719 sowie Felix Mendelssohn Bartholdy, „Gruß“ op. 19/5. Clara Schumann beschloss allein das Programm mit Felix Mendelssohn Bartholdys Scherzo aus

HWV 18 „Figlia mia“/„Arme Tochter, o weine“ sowie aus *Jephta* HWV 70 „In sanften Weisen tönt mein Sang“. Vgl. *Arien-Album. Sammlung berühmter Arien für Alt*, hrsg. von Alfred Dörffel und Kurt Soldan, Leipzig o. J. [erstmalig vor 1900].

91 Vgl. zu diesem Aspekt vor allem die Rolle Amalie Joachims: Borchard, *Stimme und Geige*, S. 456ff.

92 Vgl. Hans Joachim Köhler, „Davidsbündlertänze. 18 Charakterstücke für Klavier‘ op. 6“, in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos, Bd. 1, Laaber, 2005, S. 32–41.

93 Vgl. die Repertoireauswertung auf der beigefügten CD-Rom zu Borchard, *Stimme und Geige*.

94 Angesichts der üblichen Transpositionspraxis ist nicht zu klären, in welcher Tonart Amalie Joachim die Ballade sang, die Originaltonart ist jedoch wahrscheinlich wegen der tonartlichen Konstellation innerhalb der „Nummer“.

der Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum op. 61, für Klavier bearbeitet vom Komponisten⁹⁵.

Der Abend war also nicht chronologisch aufgebaut, sondern nach dem Prinzip der Abwechslung und des durch das Konzert entstehenden Dialogs zwischen sehr unterschiedlichen Kompositionen. Das populärste und heiterste Stück stand am Schluss als eine Art ‚Rausschmeißer‘. Für das Publikum am anspruchsvollsten und aktuellsten waren sicherlich die *Davidsbündlertänze*. Bei einer Rekonstruktion dieses Programmes am 10.12.2019 im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg⁹⁶ konnte man erleben, wie genau die einzelnen Stücke bezogen auf ihren Charakter, auf Tempi und Tonarten aufeinander abgestimmt waren. Wenn man dann noch bedenkt, dass Clara Schumann die Übergänge zwischen den einzelnen „Nummern“ höchstwahrscheinlich improvisierte,⁹⁷ wird deutlich, dass ein solches Konzert von der ersten bis zur letzten Sekunde dialogisch durchkomponiert war. Ob die Gesangsnummern von einem/r anderen Pianist*in begleitet wurden, geht nicht aus dem Programm hervor; eine Rezension, aus der man andere Informationen entnehmen könnte, ließ sich bisher nicht auffinden. Aber nicht nur aus finanziellen, sondern vor allem auch aus künstlerischen Gründen ist dies unwahrscheinlich, denn die Gesangsnummern waren nicht ‚Füllungen‘, im Übrigen zwei von ihnen von Robert Schumann komponiert⁹⁸. Die ausführliche Korrespondenz zwischen den beiden Musikerinnen über das Heidelberger Programm spricht das Thema „Begleitung“ nicht an, ein weiterer Hinweis darauf, dass Clara Schumann selbst spielte. Erst zehn Tage vor dem Konzert schickte Clara Schumann ihrer „lieben Collegin“ den Programmentwurf:

„Liebe Freundin, [...] Hier erhalten Sie das Programm für Heidelberg; bitte füllen Sie es aus, womöglich *sogleich*, da man dort schon darauf wartet. Sie hatten vorm Jahr als erste Nummer Jephta, als zweite Blondel's Lied, als dritte Aufenthalt[,] Geheimes u. Gruß. [sic] gewählt. Ich wollte aber nicht ohne Sie wieder zu fragen, das Programm ausfüllen. Senden Sie es mit einigen freundlichen Zeilen an Herrn Bloss von Amschel,⁹⁹ der, sehr gefällig, (ein großer Musikenthusiast) alle Besorgungen übernommen hat. Er ist Holländer, ein reicher Kaufmann. [...] In herzlicher Freude meine liebe Collegin bald zu umarmen und innigen Gruß an den theueren Jo

Ihre Clara Schumann.“¹⁰⁰

Die Kurzfristigkeit der Planung ist kein Beleg für die Beliebigkeit der Gesangsnummern, wie man vielleicht meinen könnte, sondern für die Vertrautheit zwischen den beiden Musikerinnen. Clara Schumann kannte das Repertoire und die Vortragsweise der befreundeten Kollegin,

95 Vgl. Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWW)*, Wiesbaden/Leipzig/Paris 2009, S. 210 und 480.

96 Maria Sofianska, Klavier; Marina Sandel, Alt; Moderation: Beatrix Borchard

97 Zu ihrer Improvisationspraxis vgl. Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann: Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität*, Mainz etc. 1996.

98 Auch in Wien am 20.11.1872 begleitete Clara Schumann nachweislich die Ballade „Blondels Lied“ selbst. Vgl. dazu Synofzik, „Würde Sie's zu sehr ermüden zu begleiten?“, S. 28–43.

99 Adrian von Ploos van Amstel war Jurist und Bankier.

100 *SB II/2*, 1089f. 31.10.1872; vgl. *CSPr* Nr. 1053. Hervorhebung im Original.

konnte also die im Konzert entstehende Verbindung zwischen Soloklavier und Gesangsstücken imaginieren. Amalie Joachim entschied sich, wie bereits gezeigt, für ihren dritten Auftritt innerhalb des Programms zwar wieder für Franz Schubert, *Geheimes* D 719, sowie Felix Mendelssohn Bartholdy, „Gruß“ op. 19/5, jedoch die erste Teilnummer tauschte sie aus: Statt Schuberts „Aufenthalt“ (Nr. 5 aus D 957) sang sie – vielleicht als Hommage an die geographische Lage Heidelbergs – Robert Schumanns heiteres „Sonntags am Rhein“ op. 36/1.

Clara Schumann als Liedbearbeiterin

Die eigene sängerische Kompetenz, ihr *singendes Spiel* sowie der Dialog zwischen *Clavier und Gesang*, der ihre Programmgestaltung prägte, fand seinen Niederschlag auch in der Ausrichtung von Clara Schumanns Liedbearbeitungen. 1874 veröffentlichte sie Bearbeitungen einiger der Lieder ihres Mannes für Klavier solo: *30 Mélodies de Robert Schumann transcrites pour piano par Clara Schumann* (1873/74). Sie erschienen zunächst in Paris, im Maison Flaxland, Durand, Schoenewerk & Co., 1886 dann auch in Deutschland als *Dreissig Lieder und Gesänge von Robert Schumann. Für Clavier übertragen von Clara Schumann* bei Ries & Eler in Berlin. Sie sollten offenkundig eine Art Gegenentwurf zu Liszts Transkriptionen sein, die Clara Schumann natürlich kannte¹⁰¹ und von denen sie einige in jungen Jahren im Repertoire hatte.¹⁰² Im Mai 1873 begann sie mit der Arbeit. In einem Brief an Joseph Joachim vom 8. Juli 1873 erwähnte sie zum ersten Mal ihre Bearbeitungen:

„[...] Wenn ich nur wohl bin, jetzt bin ich furchtbar angegriffen, schlafe gar nicht und denke Alles in Musik, nicht eigener, sondern anderer, was mich in den schlaflosen Nächten ganz elend macht. Ich habe angefangen die Lieder zu setzen und das regt mich so auf, daß ich alles in den Lieder-Melodien denke.“¹⁰³

Auch in einem Brief an ihre Tochter Eugenie erwähnt sie die Erregung, in die sie die Arbeit versetze, und wie sie versuche, dieser her zu werden: „[...] die Lieder machen mich nicht mehr so erregt, wie im Anfang, dann mache ich auch keine *Nachmittags*, sondern nur *Vormittags*, so daß die Melodien im Laufe des Nachmittags, wenn auch nicht verwischt, so doch nicht mehr ganz so peinigend mich verfolgen.“¹⁰⁴ Clara Schumann blieb anders als Franz Liszt sehr eng am Original und zog Singstimme und Klavierbegleitung zusammen. Hier ist nicht der Ort, auf die verschiedenen Bearbeitungsweisen einzugehen, zumal dies von anderer Seite schon geschehen

101 Am 18. April 1838, dem vorletzten Abend von Clara Wiecks Aufenthalt in Wien, hatte ihr Franz Liszt „mehrere arrangierte Lieder von Schubert“ vorgespielt. Vgl. *Friedrich Wieck. Briefe aus den Jahren 1830–1838*, hrsg. von K. Walch-Schumann, Köln 1968, S. 94. Um welche der im selben Jahr bei Diabelli veröffentlichten Schubert-Klaviertranskriptionen von Liszt es sich hier handelte, ist nicht bekannt, doch nahm Clara mehrere davon in ihr Repertoire auf, so vor allem *Lob der Thränen* und *Erkönig*.

102 *JTB* 08.09.1838, S. 302: „D. 8 gab ich ein Concert im Gewandhaus. Der Beifall war groß und den Erkönig mußte ich wiederholen – wohl eine der größten Anstrengungen. Einnahme war 101 r. – Ueberschuß“.

103 *SB II/2*; 1099; 08.07.1873.

104 *SB I/8: Clara Schumann im Briefwechsel mit Eugenie Schumann*, hrsg. von Christina Siegfried; 233f.; 22.07.1873. Hervorhebungen im Original.

ist.¹⁰⁵ Im vorliegenden Zusammenhang ist der Hinweis von Clara Schumann auf das Ziel ihrer Bearbeitungen wichtig: „Ich ging davon aus, dieselben so spielbar wie möglich zu machen (freilich gute Dilettanten gehören immer dazu) und dabei den Intentionen des Componisten so getreu zu bleiben, wie nur möglich, besonders auch in der Klangfarbe.“¹⁰⁶ Von einer möglichen Präsentation im Konzertsaal ist hier keine Rede, vielmehr von der ‚Lektüre‘ Schumannscher Lieder am Klavier ohne Gesang.

Clara Schumann als Sängerin, Clara Schumann als Pianistin, als Liedbegleiterin/Liedpianistin sowie als Liedbearbeiterin – immer geht es um den Dialog mit der Komposition und dem Gedicht bzw. je nach Sichtweise – mit dem/der Komponist*in und dem/der Dichter*in. Im Moment des Erklings, auch der Liedbearbeitungen, entstehen vier miteinander dialogisierende Ebenen, zu der noch die Ebene des Hörens tritt. Wie der ‚Fall‘ Clara Wieck/Clara Schumann zeigt, haben wir es also beim Thema „Liedbegleitung“ mit einer Fünferbeziehung zu tun, und das alles in manchmal nur anderthalb Minuten höchster, nicht nur musikalischer sondern auch menschlicher Komplexität.

Zitation: Beatrix Borchard, „Frau Klara Schumann der besten Sängerin.“, in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 2), Detmold 2020, S. 8–27, DOI: 10.25366/2020.81.

105 Vgl. die Analyse der Bearbeitung durch Stefan Bromen, *Studien zu den Klaviertranskriptionen Schumannscher Lieder von Franz Liszt, Clara Schumann und Carl Reinecke*, Schumann Studien Sonderband 1, Sinzig 1997, S. 60f.

106 Zit. nach ebd., S. 116.

Abstract

It is well known that Clara Schumann was educated by her father Friedrich Wieck who published his pedagogical essay *Clavier und Gesang* in 1853. What is less known is that Clara Schumann was not only trained as a pianist, but also as a singer. Furthermore, she had a deep affinity to singers throughout her life. Her own singing competence, her *singendes Spiel* and the dialogue between *Clavier und Gesang* – piano and song – which characterized her programme, is also reflected in the piano arrangements of Clara Schumann's songs.

Kurzvita

Beatrix Borchard war bis 2016 Professorin für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Borchard promovierte über „Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ und wurde mit der Studie: „Stimme und Geige, Amalie und Joseph Joachim: Biographie und Interpretationsgeschichte“ habilitiert. Ihre Forschungsschwerpunkte lauten: Interpretationsgeschichte, Genderforschung, Biographik, Künstlersozialgeschichte, Musikvermittlungsforschung sowie Musik als Mittel der Akkulturation.

„Würde Sie’s zu sehr ermüden zu begleiten?“ – Clara Schumann als Lied- und Kammermusikpartnerin

THOMAS SYNOFZIK, ZWICKAU

Aus dem Nachlass Clara Schumanns kam 1925 ihre komplette Programmsammlung ins Robert-Schumann-Haus Zwickau, etwa 1.300 Programmzettel aus ihrer von 1828 bis 1891 währenden öffentlichen Konzertkarriere.¹ In den fast 65 Jahren ihrer Auftrittstätigkeit war diese Sammlung für sie ein wichtiges Arbeitsmittel zur Programmplanung – auch ihre Musikerkollegen schätzten ihre diesbezügliche Kompetenz, stets zu wissen, was sie zuletzt an einem bestimmten Konzertort aufgeführt hatte.

Nicht einmal zwei Prozent von Clara Schumanns Konzerten sind Klaviersoloprogramme: die ersten zehn davon bei den Konzerten auf dem Weg nach Russland 1844,² die andere Hälfte (ein Dutzend) ab 1856 (bis 1872) in England. Das war ein Novum: Neben Franz Liszt kann Clara Schumann als Begründerin dieser Konzertform des Klavierabends gelten.³

Über 80 Prozent von Clara Schumanns Konzerten jedoch enthalten Vokalanteil in irgendeiner Form: Solo- oder Chorgesang oder auch Deklamation, die mit und ohne Klavierbegleitung möglich ist. So ist der Frage nachzugehen, inwieweit Clara Schumann neben ihren Solo-programmbeiträgen auch als Begleiterin auftrat. Die Gegenüberstellung in Abbildung 1 und 2 mag das Problem veranschaulichen: Die Programmzettel zweier Konzerte in Hamburg 1837 und Budapest 1856, bei denen außer Clara Schumann auch Sänger mitwirkten. In beiden Fällen wurden deren Gesangseinlagen aber offenbar nicht von Clara Schumann, sondern von einem anderen Pianisten begleitet. Beim Programmzettel in Abbildung 2 gilt es dazu, das Kleingedruckte zu lesen. Während oben nur „vorgetragen von Herrn Ellinger“ steht, ist unten klein gedruckt: „Herr Ellinger, Mitglied des National-Theaters, hat aus Gefälligkeit für die Concertgeberin die Mitwirkung freundlichst zugesagt, und Herr J. N. Dunkl die Begleitung übernommen“.⁴ Johann Nepomuk Dunkl (1832–1910) war Schüler von Franz Liszt.

1 Programmsammlung Clara Schumanns, Robert-Schumann-Haus Zwickau: 10463–C3 (im Folgenden: *CSPr*). Eine komplette, kommentierte Faksimileausgabe, hrsg. von Thomas Synofzik, ist im Verlag Dohr, Köln, in Vorbereitung.

2 Vgl. dazu Clara Schumanns Brief an ihren Vater Friedrich Wieck vom 20. Februar 1844, *Schumann-Briefedition* I.2, hrsg. von Eberhard Möller, Köln 2011, S. 190. Bei einem Badeaufenthalt auf der Nordseeinsel Norderney folgte im August 1846 noch ein einzelnes derartiges Konzert in Deutschland – offenkundig aus Mangel an anderen dort befindlichen Musikern erklärbar.

3 Vgl. dazu Janet Ritterman und William Weber, „Origins of the Piano Recital in England 1830–1870“, in: *The Piano in Nineteenth-Century British Culture. Instruments, Performers and Repertoire*, hrsg. von Therese Ellsworth und Susan Wollenberg, Aldershot 2007, S. 171–191, speziell S. 182–184.

4 *CSPr* Nr. 384, Konzert vom 18. Februar 1856 in Pest.

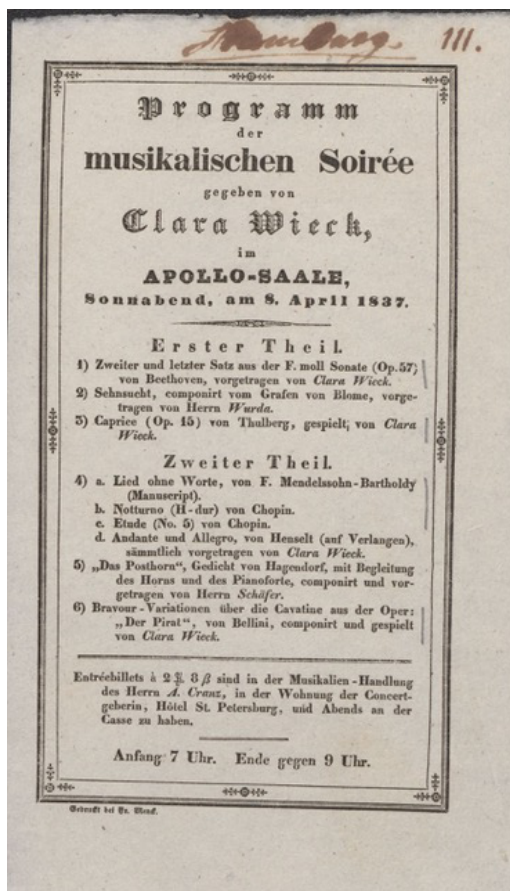


Abbildung 1: Programmzettel Hamburg 8. April 1837 Robert-Schumann-Haus Zwickau 10463,111–C3.



Abbildung 2: Programmzettel Pest 18. Februar 1856 Robert-Schumann-Haus Zwickau 10463,384–C3.

Beim Programmzettel in Abbildung 1 lässt sich nur indirekt aus den Bleistiftanstreichungen⁵ ablesen, dass Clara Wieck offenbar nur die Klaviersolostücke spielte, an den Liedvorträgen aber nicht beteiligt war – wer in diesem Fall begleitete, ist nicht dokumentiert. Vermutlich begleiteten die beiden Sänger sich gegenseitig, was dann auch erklären würde, warum überhaupt für die wenigen Gesangssolovorträge gleich zwei Sänger mitwirkten.

Während Clara Schumann mit Instrumentalisten wie Joseph Joachim oder Alfredo Piatti bei gemeinsamen Auftritten regelmäßig zusammenspielte, hatten Sänger in vielen Fällen besondere Begleiter. Am Ende dieser Untersuchung wird auch nach Gründen für das unterschiedliche Renommee des Klavierparts in Vokal- und Instrumentalkammermusik zu fragen sein.

⁵ Derartige Bleistiftanstreichungen, die in der Regel die von Clara Schumann gespielten Stücke zu betreffen scheinen, gibt es auf über zwei Dutzend von Clara Schumanns Programmen; im Wesentlichen aus der Zeit vor dem Tod Robert Schumanns 1856. Die Urheberschaft ist selten eindeutig zu klären; in diesem Fall (CSPr Nr. 111, Konzert vom 8. April 1837 in Hamburg) jedoch ist zumindest sehr wahrscheinlich, dass sie aus der Zeit des Konzerts stammen.

A Orchesterkonzert

Ouvertüre – Arie – Klavierkonzert – Lieder – Klaviersolostücke – Symphonie

B Kammerkonzert

Kammermusikwerk – Gesang – Klaviersolo – Duosonate – Lieder – Kammermusikwerk

C Duokonzert

Violinsonate – Gesang – Violinsolo mit Begleitung – Klaviersolo – Lieder – Violinsolo oder -sonate

D Klaviersoloprogramm

Klaviersonate – Lieder – Klavierstücke – Lieder – Klaviersolo

Tabelle 1: Standardisierte Konzertformen mit Vokaleinlagen im 19. Jahrhundert

Es gab in der damaligen Konzertpraxis verschiedene Modelle von Orchesterkonzerten, Kammerkonzerten, Duokonzerten und Klaviersoloprogrammen mit Gesangseinlagen (Tabelle 1). Für heutige Verhältnisse scheint das aufwendig und unökonomisch. Einer der Gründe war sicherlich, dass den Zuhörern Abwechslung geboten werden sollte. Bei den beiden Formen C und D, besonders den Klaviersoloprogrammen, hatten die Vokalbeiträge aber noch eine andere Funktion: Sie dienten als Ruhepausen für den Pianisten. Eine Besprechung eines von Clara Schumann am 20. Januar 1856 in Wien gegebenen Konzerts ist da ausnahmsweise einmal ungewöhnlich explizit: „Der k.k. Hofopernsänger Herr Wolf sang in den Ruhepausen der Künstlerin [...] Lieder von Rubinstein und [...] Abt und Eckert in gefälliger Weise.“⁶ Wer die Lieder begleitete, damit Clara Schumann sich ausruhen konnte, wird wiederum nicht angegeben.

Doch zehn Jahre später, anlässlich eines Konzerts am 27. Januar 1866, belegt eine Wiener Kritik auch einmal, dass Clara Schumann in besonderen Fällen auf Ruhepausen verzichtete und – in diesem Fall ihre Sängerfreundin Louise Dustmann – selbst begleitete: „nicht einmal in jenen Zwischen-Nummern, die von den Concertirenden in der Regel als Erholungsmomente benutzt werden, gönnte sie [Clara Schumann] sich Ruhe. Sie besorgte selbst die Clavierbegleitung der Lieder, welche Frau Dustmann sang.“⁷ Auf dem Programm standen drei Lieder von Robert Schumann („Dein Angesicht“ op. 127 Nr. 2, „So oft sie kam“ op. 90 Nr. 3 und „Lehn Deine Wang“ op. 142 Nr. 2) sowie eine der Suleika-Vertonungen von Franz Schubert.⁸

Im Fall der Orchesterkonzerte (Form A) gab es für die Klavierbegleitung der Vokaleinlagen verschiedene Möglichkeiten: Entweder ging der Kapellmeister ans Klavier, wie das mehrfach für Carl Reinecke in Leipzig⁹ oder Hermann Levi in München¹⁰ belegt ist, oder es gab, wie z. B. in

6 *Wiener Zeitung* (25. Januar 1856), S. [13]; Abendblatt Nr. 21 (25. Januar 1856), S. [1].

7 Ed. K., in: *Das Vaterland* 7, H. 24 (31. Januar 1866), S. [1].

8 Konzert vom 27. Januar 1866, *CSPr* Nr. 771.

9 Vgl. z. B. Eberhard Kreuzburg, *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781–1931*, Leipzig 1931, S. 109 („Den Liedersängern war er [Carl Reinecke] stets ein schmiegsamer und feinführender Klavierbegleiter.“), sowie *Allgemeine Musikalische Zeitung* N. F. 3, H. 12 (22. März 1865), Sp. 204, über ein Konzert Clara Schumanns am 14. März 1865 (*CSPr* Nr. 730).

10 *Allgemeine Musikalische Zeitung* N. F. 9, H. 15 (15. April 1874), Sp. 233: „Hofkapellmeister Levi accompagnirte“, über ein Konzert des Baritons Julius Stockhausen und des Pianisten Julius Röntgen in München am 15. November 1873, sowie *Allgemeine Musikalische Zeitung* N. F. 14, H. 5 (29. Januar 1879), S. 75 (über ein Akademie-

Frankfurt/Main mit Martin Wallenstein, einen regelmäßigen, fest engagierten Begleiter – dessen Name jedoch nur aus einzelnen Pressemeldungen,¹¹ nicht aus den Programmzetteln, hervorgeht.¹²

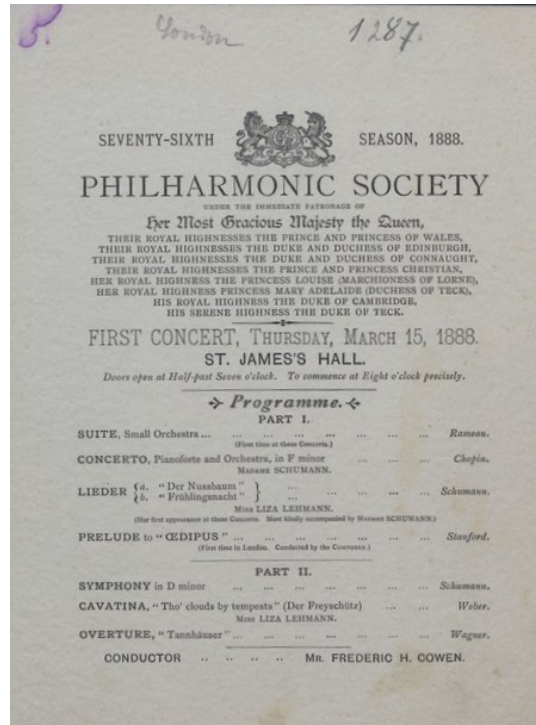


Abbildung 3: Programmzettel London 15. März 1888 Robert-Schumann-Haus Zwickau 10463,1287–C3.

Wenn Clara Schumann bei solchen nicht von ihr veranstalteten Orchesterkonzerten ausnahmsweise einmal auch als Liedbegleiterin fungierte, so wurde das auf dem Programmzettel eigens erwähnt, so bei ihrem letzten Liedbegleitungsauftritt überhaupt, in London am 15. März 1888 (Abbildung 3).¹³ Die Sängerin Liza Lehmann (1862–1918) war die Tochter des aus Deutschland

Konzert unter Mitwirkung von Clara Schumann und Theodor Reichmann am 30. November 1879 in München, *CSPr* Nr. 1176): „Als Liedersänger ersten Ranges bewährte sich Herr Reichmann durch den Vortrag von drei Schumann’schen Compositionen: ‚Wald[es]gespräch aus Op. 39, dann ‚Die alten bösen Lieder‘ und ‚Ich grolle nicht‘ Op. 48, dessen ausgezeichnete Auffassung und tief empfundener Vortrag durch Herrn Hofkapellmeister Levi’s feinsinniges Accompagnement wesentlich unterstützt wurde.“

- 11 *Allgemeine Musikalische Zeitung* N. F. 3, H. 19 (10. Mai 1865), Sp. 315: „Ich darf von der Besprechung der Museumsconcerte nicht scheiden, ohne einer Persönlichkeit zu gedenken, deren Wichtigkeit gar leicht verkannt wird: des Begleiters der Lieder. Herr Wallenstein versieht dies undankbare Amt mit einer Hingebung, mit einer Unterordnung und einem feinen Gefühle, dass ich nie habe schöner begleiten gehört.“
- 12 Auch hier gab es allerdings Ausnahmen, dass zuweilen einmal Clara Schumann bei einem Schumann-Lied wie „Frühlingsnacht“ op. 39/12 die Begleitung übernahm und nur die restlichen Gesänge offenbar von Wallenstein begleitet wurden (*Süddeutsche Musik-Zeitung* 15, H. 5 (29. Januar 1866), S. 19, über ein Konzert am 10. November 1865 – der Programmzettel in *CSPr* Nr. 761 macht keine diesbezüglichen Angaben).
- 13 Erstes Konzert der Philharmonic Society, bei dem Clara Schumann unmittelbar vor den beiden Liedvorträgen das Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll op. 21 von Frédéric Chopin vortrug (*CSPr* Nr. 1287).

stammenden Malers Rudolf Lehmann, mit dem Clara Schumann seit den frühen 1860er Jahren befreundet war. Diese freundschaftlichen Beziehungen dürften den an diesem Ort, in der Londoner St. James' Hall, einmaligen Liedbegleitungsauftritt Clara Schumanns erklären.

Als Clara Schumann und Joseph Joachim bei einem gemeinsam veranstalteten Duokonzert (Form C) in Berlin am 20. Dezember 1854 erstmals auf Sängerbeteiligung verzichteten, war dies ein Novum in der gängigen Konzertpraxis. Vermutlich wurde aus der Not eine Tugend gemacht, denn zum ersten Konzert am 10. Dezember schrieb Clara Schumann noch zwei Tage vorher an Joseph Joachim: „denken Sie, noch habe ich kein Gesangsstück, trotz aller Bemühungen. Das ist die große Stadt Berlin!“¹⁴ Ein Jahr später gab es erneut ein analoges Solo-Instrumental-Programm der beiden Künstler, die damit Bitten – etwa in der Berliner Musikzeitung *Echo* – nach einem abwechslungsreicheren Programm ignorierten.¹⁵

Offenbar mit Bezug auf diese Konzerte schrieb Joseph Joachim am 25. Oktober 1856 an Clara Schumann: „Wollen Sie meiner Violine die Ehre anthun wie früher sie als Gesangsnummern gelten zu lassen ...?“¹⁶ Diese im Dezember 1854 von Clara Schumann und Joseph Joachim begründete Form der Duokonzerte ohne Gesangseinlagen war demnach offenbar wirklich etwas Neues, Ungewöhnliches.

Auch die im Titel dieses Beitrags (mit Auslassung) zitierte Frage stammt aus einem Brief Joseph Joachims. Er schrieb am 13. November 1864 an Clara Schumann im Zusammenhang mit einem gemeinsamen Auftritt mit seiner Frau Amalie Joachim: „Nur die Frage: würde Sie's zu sehr ermüden ihr in Braunschweig als ihre 2^{te} Nummer den Schatzgräber [op. 45/1] und das erste der Pfarrius'schen Waldlieder von Schumann [op. 119/1] zu begleiten. Sie sänge sie gern. N^o 1 würde Memnon v Schubert [D 541] sein, den ich zur Noth begleiten würde.“¹⁷ Es ging um ein Konzert in Braunschweig am 29. November 1864. Aus Clara Schumanns Antwort am folgenden Tag, „Natürlich begleite ich ihr wo sie und Sie es wünschen“,¹⁸ schloss Klaus Martin Kopitz, der den Briefwechsel für die *Schumann-Briefedition* edierte, dass Clara Schumann auch Schuberts *Memnon* D 541 begleitete¹⁹ – auf dem Programmzettel (Abbildung 4) gibt es diesbezüglich keinerlei Angaben.

14 *Schumann-Briefedition* II.2, hrsg. von Klaus Martin Kopitz, Köln 2019, S. 166f.

15 *Berliner Musikzeitung Echo* 5, H. 38 (23. September 1855), S. 302: „Mad. Clara Schumann und der C.-M. Joachim werden im November hier eintreffen und wie im vorigen Jahre ein großes Orchester-Concert und 3 Soiréen geben, denen wir im Voraus ein an Abwechslung reicheres, die Ansprüche unseres Publikums berücksichtigendes Programm wünschen.“ Hervorhebungen im Original.

16 *Schumann-Briefedition* II.2, S. 287.

17 Ebd., S. 794.

18 Ebd., S. 797.

19 Ebd., S. 796.

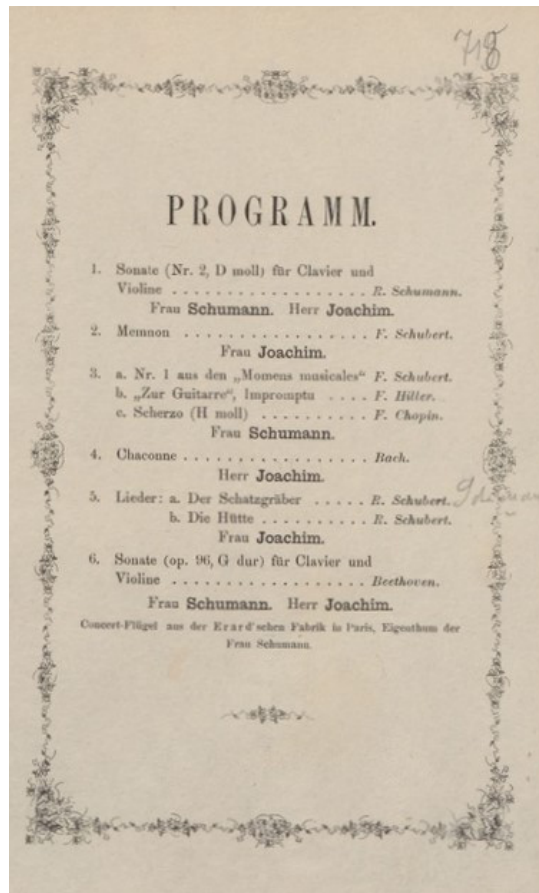


Abbildung 4: Programmzettel Braunschweig 29. November 1864 Robert-Schumann-Haus Zwickau 10463,718–C3.

Doch ein späterer, ebenfalls auf das Braunschweiger Konzert bezogener Brief Clara Schumanns vom 25. Dezember 1864 an Amalie Joachim legt nahe, dass Clara Schumann das Angebot, neben Bachs Chaconne für Violine solo noch in einem anderen Stück pausieren zu können, durchaus annahm und Joseph Joachim in dem Konzert somit nicht nur als Geiger, sondern auch als Pianist auftrat. Denn diesem Brief zufolge begleitete Clara Schumann bei dem Braunschweiger Auftritt wirklich nicht alle Gesangsbeiträge Amalie Joachims, sondern nur einen (die zwei Schumann-Lieder hatte auch Joseph Joachim in seinem Brief als eine „Nummer“ gezählt): „Ich freue mich sehr, daß ich Ihnen bald wieder die Hand drücken kann, und daß Sie wieder so lieb sein wollen zu singen, wo Sie mich dann doch auch wieder *eine* Nummer begleiten lassen?“²⁰

Zum Vergleich kann der Briefwechsel Clara Schumanns mit Julius Stockhausen herangezogen werden. Auch hier zeigt sich, dass Clara Schumann in den 1860er und 1870er Jahren höchstens einzelne Lieder der gemeinsamen Konzertprogramme begleitete. In Bezug auf ein Konzert, das Clara Schumann und Julius Stockhausen unter Mitwirkung der Sängerin Marie Chmelick am Montag, 2. Dezember 1867 in Dresden veranstalten wollten, schrieb Clara Schumann

²⁰ Ebd., S. 807. Hervorhebung T.S.

am 27. November an ihren Sängerfreund: „Auch müssen Sie ja noch Schritte thun wegen der Begleitung – vielleicht thut es Reichel – es wäre wohl gut geschrieben Sie Diesem ein paar Zeilen vorher [...], und bäten ihn dann für Montag zu einer Probe.“²¹ Friedrich Reichel war Schüler Friedrich Wiecks; weder aus dem Programmzettel noch aus einer Zeitungsbesprechung der *Leipziger Zeitung*²² geht etwas über die Mitwirkung eines Liedbegleiters hervor. Und im Herbst 1872, als Julius Stockhausen vorgeschlagen hatte, mit Clara Schumann in Stuttgart einen kompletten Liederzyklus Robert Schumanns aufzuführen, schrieb Clara Schumann ihm: „Einen ganzen Abend selbst begleiten, das kann ich nicht [...] Eine Nummer gern, mehr aber kann ich nicht, es nimmt meine Spannkraft zu sehr in Anspruch.“²³

Datum	Ort	Weiterer Pianist	Liedvorträge Clara Schumanns
23.10.1871	Leipzig	Louise Hauffe	
28.10.1871	Dresden	Julie von Asten (komplett)	–
1.11.1871	Dresden	Julie von Asten (komplett)	–
19.11.1871	Hamburg	3 x Schumann	3 x Schumann
27.11.1871	Berlin	Julie von Asten (komplett)	–
4.12.1871	Berlin	[Julie von Asten]	
16.12.1871	Frankfurt/Main	[Heinrich Henkel (Stradella, Schubert D 795)]	2 x Schumann
11.11.1872	Heidelberg	[?]	
20.11.1872	Wien	[Julius Epstein (Schubert, Brahms)]	1 x Schumann
26.11.1872	Wien	[Julius Epstein (komplett)]	–
3.12.1872	Wien	[Johannes Brahms (komplett)]	–
5.12.1872	Pest	[?] ²⁴	
18.12.1872	Dresden	Paul Pabst (komplett)	–
28.12.1872	Berlin	Ernst Rudorff (komplett)	–
5.1.1873	Berlin	Ernst Rudorff (komplett)	–

Tabelle 2: Von Amalie Joachim und Clara Schumann gemeinsam veranstaltete Konzerte bis 1875

Von 1871 bis 1873 veranstalteten Clara Schumann und Amalie Joachim 15 Konzerte gemeinsam (Tabelle 2 – Angaben in eckigen Klammern sind nicht dem Programmzettel, sondern den im Folgenden nachgewiesenen Pressemeldungen entnommen). Bei mehr als der Hälfte dieser

21 *Schumann-Briefedition* II.7, hrsg. von Jelena Josic und Thomas Synofzik (in Vorbereitung).

22 *CSPr* Nr. 852; *Leipziger Zeitung (Wissenschaftliche Beilage)* Nr. 98 (11. Dezember 1867), S. 404.

23 Briefe Clara Schumanns an Julius Stockhausen vom 30. September und 9. Oktober 1872, *Schumann-Briefedition* II.7.

24 Mária Eckhardt, „Clara Schumann koncertjei Pest-Budán a korabeli magyar sajtó tükrében“, in: *Magyar Zene* 57, H. 3 (August 2019), S. 291–320, hier S. 316, zitiert eine Konzertbesprechung aus *Fővárosi Lapok* vom 7. Dezember 1872, wonach Clara Schumann erst zu dem nicht auf dem Programmzettel (*CSPr* Nr. 1058) enthaltenen Zugabenstück „Frühlingsnacht“ op. 39 Nr. 12 auf die Bühne kam – wer die vorhergehenden Gesänge Amalie Joachims, darunter auch eine Arie aus Glucks *Orpheus*, begleitete, wird nicht angegeben.

Konzerte ist die Mitwirkung eines zweiten Pianisten auf den Programmzetteln spezifiziert. Bei den übrigen sieben lassen sich für fünf der Konzerte Belege aus Zeitungsberichten finden, dass ein anderer Liedbegleiter mitwirkte, der auf den Programmzetteln nicht genannt wird. Doch sind entsprechende Hinweise in den Konzertkritiken eher die Ausnahme. In einer Stadt mit florierender Musikpresse wie in Wien²⁵ wird man von daher eher fündig als beispielsweise in Heidelberg. Von jeweils acht nachweisbaren Besprechungen zu Clara Schumanns Wiener Konzerten am 26. November²⁶ und 3. Dezember 1872²⁷ geht nur je eine (aus der *Neuen Freien Presse* bzw. dem *Neuen Fremden-Blatt*) auf die Klavierbegleitung ein; bei den zwölf Besprechungen zum Wiener Debütkonzert am 20. November 1872²⁸ sind es drei (aus der *Wiener Zeitung*, der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* und dem *Volksblatt für Stadt und Land*). Dabei weisen diese drei Konzertkritiken sämtlich darauf hin, dass – wie in Braunschweig – ein Begleiterwechsel erfolgte: Die vier Lieder von Schubert und Brahms begleitete Julius Epstein, das einzige Schumann-Lied im Programm („Blondels Lied“ op. 53 Nr. 1) jedoch Clara Schumann selbst. Auch beim Frankfurter Konzert Clara Schumanns und Amalie Joachims am 16. Dezember 1871 erfolgte laut Bericht in der *Didaskalia* ein solches differenziertes Akkompagnement: „Die Schumann'schen Lieder wurden von der Gattin des Componisten, die übrigen Gesänge von Herrn Heinrich Henkel sehr gut begleitet.“²⁹ Im vorhergehenden Satz rügt der Rezensent die Transpositionspraxis Amalie Joachims (wie er es auch schon bei ihrem vorhergehenden Frank-

25 Die zudem durch die Österreichische Nationalbibliothek durch das ANNO-Projekt mit Volltextsuche vorzüglich aufbereitet ist: „ANNO – AustriaN Newspapers Online. Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften online“, in: Österreichische Nationalbibliothek, <<http://anno.onb.ac.at/>> (24.03.2020).

26 *Wiener Zeitung* Nr. 273 (28. November 1872), S. 2001; *Neue Freie Presse Morgenblatt* Nr. 2970 (29. November 1872), S. 1: „Ausdrücklichen Dank verdient J. Epstein für seine Clavierbegleitung; ein vollkommenes Lieder-Akompagnement gehört nicht zu den alltäglichen Leistungen und hat mehr Werth als manche Virtuosen-Production“; *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 10, Nr. 100 (1. Dezember 1872), S. [3]; *Fremden-Blatt* 26, H. 329 (29. November 1872), S. 4f.; *Neues Fremden-Blatt* 8, H. 329 (29. November 1872), S. [9]; *Die Presse* 25, H. 331 (1. Dezember 1872), S. [2], *Volksblatt für Stadt und Land* 3, H. 67 (4. Dezember 1872), S. 8; *Morgen-Post* 22, H. 331, 2. Dezember 1872, S. [5].

27 *Wiener Zeitung* Nr. 279 (5. Dezember 1872), S. 2124; *Fremden-Blatt* 26, H. 336 (6. Dezember 1872), S. 5; *Die Presse* 25, H. 337 (7. Dezember 1872), S. 10; *Neues Fremden-Blatt* (7. Dezember 1872), S. [18]: „Der Gesamteindruck der [Amalie] Joachim'schen Vorträge, welche Herr Brahms am Klavier äußerst zart begleitete, war ein durch Adel und Kunstvollendung imponirender“, *Deutsche Zeitung* Nr. 338 (8. Dezember 1872), S. 8f.; *Morgen-Post* 22, H. 338 (9. Dezember 1872), S. [2]; *Neue Freie Presse* Nr. 2981 (10. Dezember 1872), S. 1; *Volksblatt für Stadt und Land* 3, H. 70 (11. Dezember 1872), S. 7.

28 *Neue Freie Presse* Nr. 2962 (21. November 1872), S. 7; *Morgen-Post* 22, H. 320 (21. November 1872), S. [4]; *Wiener Zeitung* Nr. 268 (22. November 1872), S. 1914: „Noch sei erwähnt, daß die Liedvorträge der Frau Joachim auf dem Klavier von unserem hochgeschätzten Epstein begleitet wurden, welcher sich dem Gesangsvortrage in echt künstlerischer Weise anschloß – nur das Gesangstück von Schumann accompagnirte, unverkennbar aus schöner Pietät für den Verewigten, Frau Schumann selbst.“; *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 28, H. 73 (22. November 1872), S. 292; *Deutsche Zeitung Morgenblatt* Nr. 323 (23. November 1872), S. 4; *Berliner Musikzeitung* 26, H. 48 (27. November 1872), S. 383; *Wiener Salonblatt* 3, H. 48 (1. Dezember 1872), S. 589; *Musikalisches Wochenblatt* 3, H. 50 (6. Dezember 1872), S. 789; *Allgemeine Musikalische Zeitung* N. F. 7, H. 50 (11. Dezember 1872), Sp. 806: „Als Begleiter fungierte unser feinfühligter Pianist Herr Jul. Epstein hierbei; nur das Schumann'sche Lied accompagnirte Frau Clara Schumann selbst. Und wie accompagnirte sie es!“; *Volksblatt für Stadt und Land* 3, H. 64 (27. November 1872), S. 7f.: „Frau Schumann und Professor Epstein begleiteten die Sängerin am Klavier.“; *Neues Fremden-Blatt* 8, H. 329 (29. November 1872), S. [9]; *Morgen-Post* 22, H. 331 (2. Dezember 1872), S. [2]/[5].

29 *Didaskalia* Nr. 357 (24. Dezember 1871), S. [4] = [615].

furter Auftritt³⁰ getan hatte): „Daß auch hierin wieder häufige Transponierungen vorkamen, die wir nun einmal, als den Absichten des Componisten nicht entsprechend, nicht lieben, noch gutheißen können, müssen wir leider anführen.“³¹ Auch das ist ein in diesem Zusammenhang relevanter Aspekt – da es noch kaum transponierte Ausgaben gab, mussten Begleiter in diesen Fällen meist vom Blatt transponieren.³²

Julie von Asten, die bei vier Konzerten Amalie Joachims und Clara Schumanns 1871 als Begleiterin mitwirkte, war eine Wiener Schülerin Clara Schumanns, die mit Amalie Joachim aus der gemeinsamen Zeit in Wien eng befreundet war. Sie wohnte Anfang der 1870er Jahre mit im Berliner Haus Amalie und Joseph Joachims. Für die beiden Dresdner Konzerte am 28. Oktober und 1. November 1871, bei denen Julie von Asten begleitete, bietet der Briefwechsel Clara Schumanns mit Joseph Joachim sogar Details zu finanziellen Fragen. Da die Konzerte „höchsten[s] zum 3^{ten} Theil von den Gesangsnummern ausgefüllt“ würden, könne Amalie Joachim auch höchstens ein Drittel der Einnahmen beanspruchen, schrieb Joseph Joachim am 27. September 1871 an Clara Schumann,³³ die eine hälftige Aufteilung vorgeschlagen hatte. Auch dies deutet darauf hin, dass die Gesangsnummern für Clara Schumann wirklich Pausenzeiten waren, denn sonst hätte ihr zeitlich berechneter Anteil noch weit höher ausfallen müssen. Von gut 933 Talern Netto-Einnahmen aus den beiden Dresdner Konzerten, zahlte Clara Schumann aufgerundet 350 Taler an Amalie Joachim und fügte zusätzlich noch 40 Taler von den Gesamteinnahmen als Auslagen für Julie von Asten hinzu.³⁴

Während Julie von Asten beim Berliner Konzert einen Monat später auf dem Programmzettel als Mitwirkende namentlich genannt ist,³⁵ ist beim folgenden Konzert nur die Mitwirkung „geschätzter Künstlerinnen und Dilettantinnen und des Herrn Professor Joachim“ spezifiziert³⁶ – auf dem Programm stand auch Franz Schuberts *Ständchen* für Frauenchor mit Klavierbegleitung D 921. Dass auch in diesem Fall Julie von Asten beteiligt war, geht aus der Konzertbesprechung der *Vossischen Zeitung* hervor: „Frl. Julie v. Asten und ein Chor Dilettantinnen unterstützten das Concert in dankenswerther Weise.“³⁷

30 *Didaskalia* Nr. 349 (16. Dezember 1871), S. [4]: „Die verehrte Dame hat auch diesmal der Transponierung wieder sich bedient, wodurch die betreffende Composition an Wirksamkeit eben nicht gewann.“

31 *Didaskalia* Nr. 357 (24. Dezember 1871), S. [4] = [615].

32 Andererseits belegt *Neues Fremden-Blatt* (7. Dezember 1872), S. [18], dass Amalie Joachim ihre Auswahl aus Franz Schuberts *Die schöne Müllerin* (Nr. 2, 3, 4, 11, 12, 15, 16, 17) in der Originallage vortrug: „Gesangskundige mag es überrascht haben, daß Frau Joachim als eine Altistin die doch ursprünglich für Sopran und Tenor geschriebenen ‚Müllerlieder‘ durchweg in der Original-Tonart sang.“ Eventuell war hier Johannes Brahms, der die Gesänge begleitete, mit ausschlaggebend; schon Jahre zuvor hatte er in einem Brief an Clara Schumann vom 16. Mai 1856 einmal über „das ewige Transponieren“ bei Liedvorträgen Julius Stockhausens geklagt. *Schumann-Briefedition* II.3, hrsg. von Thomas Synofzik, Köln (in Vorb.).

33 *Schumann-Briefedition* II.2, S. 1044.

34 Brief Clara Schumanns vom 2. November 1871, *Schumann-Briefedition* II.2, S. 1049.

35 *CSPr* Nr. 1021: „Die Begleitung am Clavier hat Frl. Julie v. Asten gütigst übernommen.“

36 *CSPr* Nr. 1022.

37 *Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (7. Dezember 1871), Zweite Beilage, S. 1.

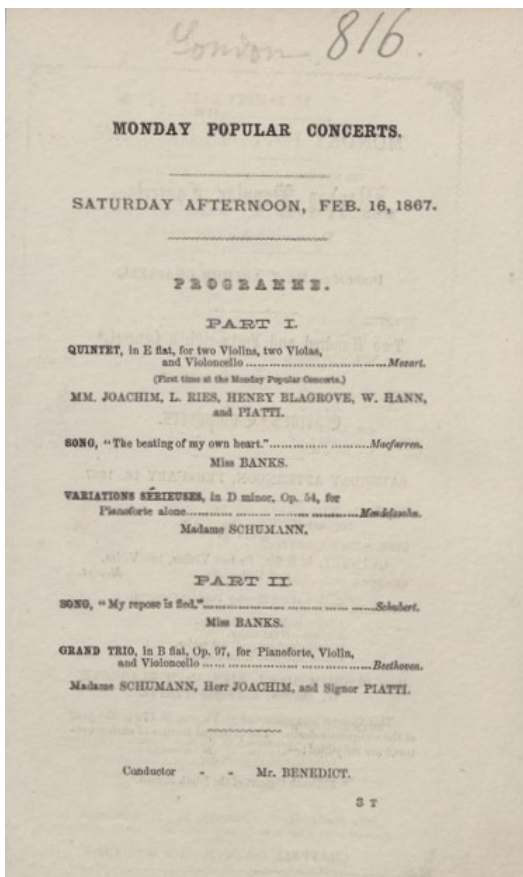


Abbildung 5: Programmzettel London 16. Februar 1867 Robert-Schumann-Haus Zwickau 10463,816–C3.

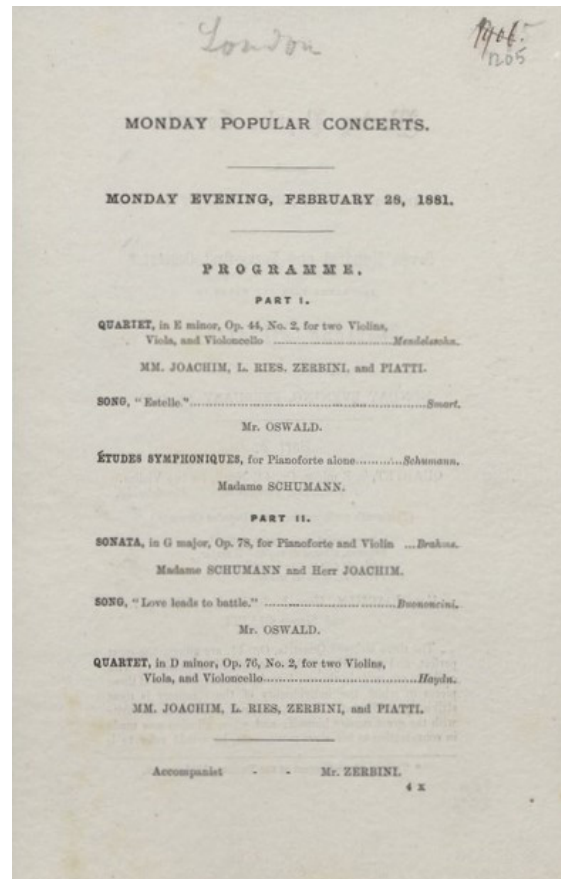


Abbildung 6: Programmzettel London 28. Februar 1881 Robert-Schumann-Haus Zwickau 10463,1205–C3.

Bei einem gemeinsamen Auftritt Amalie Joachims und Clara Schumanns in London im selben Jahr³⁸ wirkte Clara Schumann ebenfalls nicht als Begleiterin ihrer Sängerfreundin. Es handelte sich um eines der Popular Concerts, der häufigsten Auftrittsstation von Clara Schumann, wo sie insgesamt mehr als 150 Mal zu hören war. Dies waren Kammerkonzerte mit in der Regel mehr als fünf Mitwirkenden, meist einem Streichquartett, mindestens einem Pianisten und mindestens einem Sänger. Mitgründer war neben dem Verleger Arthur Chappell der aus Deutschland stammende Pianist und Dirigent Julius Benedict. Er erscheint bei diesen Programmen jahrelang unten auf den Zetteln als „Conductor“ (Abbildung 5). Dieses Wort stand auch im damaligen musikalischen Sprachgebrauch eigentlich bereits für einen Dirigenten, wiewohl Thomas Busby's Sachlexikon 1840 noch definierte: „One who arranges and superintends a public or private performance.“³⁹ Doch wozu brauchten derartige Kammermusikkonzerte einen Dirigenten oder auch „Superintendenten“ im Sinne Busbys? Ab den späten 1870er Jahren wechselte Benedict

38 Am 3. April 1871, *CSPr* Nr. 1006.

39 Thomas Busby und J. A Hamilton, *A Dictionary of Three Thousand Musical Terms*, London ³1840, S. 43.

in dieser Funktion häufig mit „Mr. Zerbini“ – es handelt sich um den Bratscher John Baptist Zerbini (1839–1891),⁴⁰ der zeitweilig auch im englischen Joachim-Quartett spielte. Als Benedict schließlich ganz in den Ruhestand trat, verschwand plötzlich auch das Etikett „Conductor“ und wurde ersetzt durch „Accompanist“ (Abbildung 6) – es handelte sich also nicht um einen Dirigenten oder „Superintendenten“, sondern schlichtweg um den fest engagierten Liedbegleiter bei diesen Konzerten. In dieser Funktion ist Zerbini in seinen Nekrologen – er starb 1891 im australischen Melbourne⁴¹ – auch durchaus belegt: Er wirkte nicht nur als Bratscher, sondern auch als Pianist und wird in Rezensionen für seine Begleitertätigkeit häufig gelobt – in der *Musical Times* finden sich zuweilen auf ein- und derselben Seite in verschiedenen Konzertbesprechungen beide Ausdrücke synonym verwendet: „Mr. Zerbini was, as usual, a very efficient conductor“ bzw. „[...] accompanied with his usual efficiency by Mr. Zerbini“.⁴²

Clara Schumann hat demnach in den Londoner Popular Concerts nie als Liedbegleiterin agiert. Wenn sie es bei anderen Konzerten in London tat, so war das eine große Ausnahme, die auf dem Programmzettel und in der Presse entsprechend hervorgehoben wurde.⁴³ So auch schon bei ihrer ersten England-Reise 1856, wo sie mit Pauline Viardot-Garcia zusammen Schuberts *Erlkönig* aufführte. In der Zeitschrift *The Musical World* wird der Konzertveranstalter John Ella (mit ironischem Unterton) besonders dafür gelobt, dass er „by an astonishing exercise of ‚musical diplomacy‘ actually persuaded Mad. Viardot to sing to Mad. Schumann’s accompaniment, and Mad. Schumann to accompany Mad. Viardot in a song“⁴⁴ – aber die beiden Musikerinnen waren natürlich schon seit fast zwanzig Jahren eng befreundet und hatten bereits häufig miteinander musiziert. Wiederum begleitete Clara Schumann aber nur ein Lied („a song“), Schuberts *Erlkönig*, während sich Pauline Viardot-Garcia bei zwei Romanzen (wahrscheinlich spanische Volkslieder) im selben Konzert vermutlich selbst begleitete.

Für einen Sänger aus Clara Schumanns Umfeld wurde es geradezu zum Markenzeichen, dass er sich am Klavier meist selbst begleitete: George Henschel, ein Bariton, der ebenfalls mehrfach mit Clara Schumann zusammen auftrat und diese Praxis sogar noch auf Schellack-Platten dokumentiert hat.⁴⁵ Der einzige konkrete Beleg, dass sich ein Sänger in einem Konzert

40 Mehrfach wurde der Kammermusikpartner Joseph Joachims irrtümlich als „Henri Zerbini“ identifiziert, vgl. z. B. Michael Musgrave, „Brahms in England“, in: *Brahms 2. Biographical, Documentary and Analytical Studies*, Cambridge 1987, S. 3; Robert Pascall, „Frühe Brahms-Rezeption in England“, in: *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden*, Tutzing 2001, S. 293–342, hier S. 310 und S. 312. Zur Ermittlung der Lebensdaten vgl. die folgende Anmerkung.

41 *The Argus* [Melbourne] (30. November 1891), S. 6: „Mr Zerbini, who was born in 1839, was for many years closely associated with the London Monday Popular Concerts in St. James’s Hall both as viola player in the string quintets and as pianoforte accompanist.“

42 *The Musical Times and Singing Class Circular* 19, H. 422 (1. April 1878), S. 209.

43 Vgl. Anm. 13.

44 *The Musical World* 34, H. 26 (28. Juni 1856), S. 407 – der Konzertveranstalter John Ella hatte sich selbst dieses Akts musikalischer Diplomatie gerühmt, vgl. ebd., S. 406, worauf die Zeitungsredaktion in ironischer Weise ein Preisgeld einer halben Krone demjenigen versprach, der eine Erklärung dazu geben könne.

45 Vgl. Thomas Synofzik, „Ferne Klangwelten – Die frühesten Aufnahmen von Musik Robert Schumanns“, in: *Robert Schumanns „Welten“*, hrsg. von Manuel Gervink und Jörn Peter Hiekel Dresden 2007, S. 141–151.

Clara Schumanns selbst begleitete, ist ein Auftritt mit Henschel in London am 5. März 1888 (CSPr Nr. 1285).⁴⁶ Da aber z. B. auch für Julius Stockhausen mehrfach dokumentiert ist, dass er sich in Konzerten bei einzelnen Liedern selbst begleitete,⁴⁷ ist das vielleicht auch für seine Konzerte mit Clara Schumann zuweilen in Betracht zu ziehen.

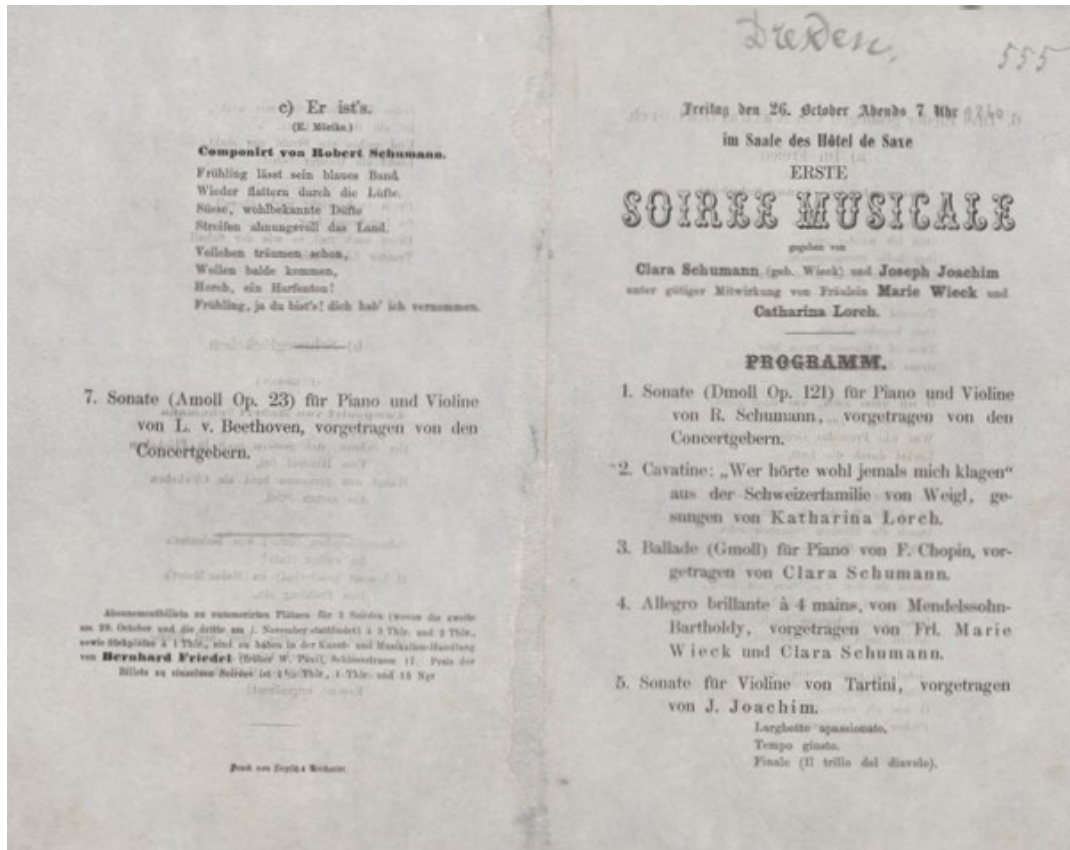


Abbildung 7: Programmzettel Dresden 26. Oktober 1860 Robert-Schumann-Haus Zwickau 10463,555–C3.

Abschließend sei noch der Blick auf Clara Schumanns Klavierspiel bei instrumentalen Kammermusikaufführungen gerichtet. Hier ist eine differenzierte Betrachtung notwendig, wie das Beispiel in Abbildung 7 zeigt. Bei diesem Konzert Clara Schumanns und Joseph Joachims am 26. Oktober 1860 in Dresden steht für die beiden Rahmenstücke – Violinsonaten von Schumann

46 *The Standard* (6. März 1888) (von Clara Schumann aufgehobener Zeitungsausschnitt in ihrer Kritikensammlung, Robert-Schumann-Haus Zwickau 600,402,67,2): „Mr. Henschel was the vocalist. His delivery of Loewe's ‚Erl King‘, to his own accompaniment, is now familiar to amateurs. Last night it greatly delighted the audience, and Mr. Henschel was thrice recalled to the platform. It is a very notable piece of dramatic vocalisation, in which marked effects are obtained by perfectly legitimate means.“

47 Vgl. z. B. *Neue Zeitschrift für Musik* 52, H. 13 (23. März 1860), S. 116 (über ein Konzert, bei dem offenbar der Bruder Franz Stockhausen begleitete, mit Ausnahme von Franz Schuberts *Der Wanderer*, zu dem sich Julius Stockhausen selbst ans Klavier begab); *Allgemeine Musikalische Zeitung* N. F. 9, H. 15 (15. April 1874), Sp. 233: „Julius Stockhausen [...] setzte sich schließlich zum Vortrage einiger Volkslieder selbst an den Flügel“ – dies obwohl an dem Konzert am 15. November 1873 mit Julius Röntgen und Hermann Levi gleich zwei Pianisten beteiligt waren.

und Beethoven – auf dem Zettel „vorgetragen von den Concertgebern“. Bei der Teufelstriller-Sonate von Tartini jedoch heißt es nur „vorgetragen von Joseph Joachim“, ganz analog zu den Gesangsstücken mit dem Vermerk „gesungen von Katharina Lorch“. Während diese Schülerin Friedrich Wiecks höchstwahrscheinlich von dessen Tochter Marie Wieck begleitet wurden, geht aus der Konzertkritik in der *Neuen Zeitschrift für Musik* hervor, dass Clara Schumann bei der Tartini-Sonate selbst in die Tasten griff, wobei die terminologische Differenzierung in dem Bericht signifikant ist: „Beide [Clara Schumann und Joseph Joachim] zusammen spielten Schumann's Sonate Op. 121 und Op. 23 von Beethoven, Frau Schumann trug mit ihrer Schwester Mendelssohn's Allegro brillant zu 4 Händen, allein eine Chopin'sche Ballade, Joachim von Frau Schumann begleitet eine Sonate von Tartini vor.“⁴⁸

Die Violinsonaten spielen Joseph Joachim und Clara Schumann zusammen, bei dem Tartini-Capriccio hingegen begleitet Clara Schumann. Das verweist auf die gattungsgeschichtliche Entwicklung der Violinsonaten Beethovens (und dann Schumanns) aus den *Pièces de Clavecin en concert avec accompagnement de violon* etwa bei Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville oder Jean-Philippe Rameau, also ursprünglich Claviersolomusik mit Geigenbegleitung, wobei der Geigenpart dann allmählich zum gleichwertigen Duopart aufgewertet wird. Hingegen ist die Teufelstrillersonate eine Generalbasssonate – im 18. Jahrhundert war *accompagnare*, *accompagner* synonym mit Basso-continuo-Spiel.⁴⁹

Auch für derlei Instrumentalmusik-Darbietungen gibt es einen einzelnen Beleg, dass Clara Schumann einen Tartini-Begleitpart an einen Fremdbegleiter delegierte; es ist davon auszugehen, dass z. B. in den Londoner Popular Concerts auch solche Stücke mehrfach von dem „conductor“ übernommen wurden.⁵⁰ Der Beleg betrifft ein Konzert Clara Schumanns mit dem Detmolder Konzertmeister Carl Bargheer am 11. September 1860 in Berlin (Abbildung 8). Auf dem Programmzettel ist zu lesen: „Die Begleitung hat Hr. Alexis Hollaender gütigst übernommen“. Es handelte sich jedoch um ein reines Instrumentalprogramm. Da bei der Sonate G-Dur op. 30 von Ludwig van Beethoven klargestellt wird „gespielt von Clara Schumann und Hrn. C. Bargheer“, blieben für Hollaender nur die Tartini-Sonate und das Spohr-Adagio.⁵¹ Das Spohr-Adagio war ein Mittelsatz aus einem von Louis Spohrs Violinkonzerten, also Orchesterrepertoire, das hier im Klavierauszug gespielt wurde. Auch dies war nicht Clara Schumanns Metier.

48 *Neue Zeitschrift für Musik* 53, H. 19 (2. November 1860), S. 163.

49 Vgl. Thomas Synofzik, „Art. Basso continuo, Generalbaß, basse chiffrée“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 2004.

50 Auf einem Programmzettel des Monday Popular Concert in Liverpool vom 15. März 1871 (CSPr Nr. 996) werden bei Beethovens Sonate op. 24 „for Pianoforte and Violin“ als Ausführende „Madame Schumann and Herr Joachim“ genannt, bei einer Händel-Sonate „with Pianoforte accompaniment“ hingegen nur „Herr Joachim“.

51 Entsprechend auch die Formulierungen Ludwig Rellstabs in seiner Rezension in *Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* 13. November 1860, Zweite Beilage, S. 3, wo es heißt: „Die Begleitung wurde durch Herrn Alexis Holländer bestens ausgeführt“.

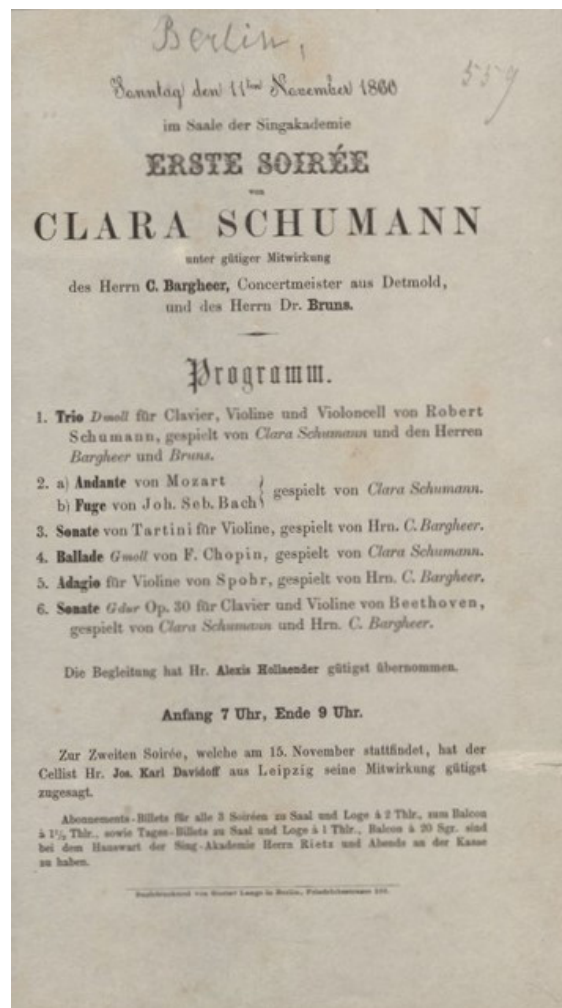


Abbildung 8: Programmzettel Berlin 11. November 1860 Robert-Schumann-Haus Zwickau 10463,559-C3.

Wenn auch weit seltener als im Vokalbereich, so gab es also auch in der Instrumentalmusik Begleitpartien, derer sich Clara Schumann nach Möglichkeit zu entledigen suchte. Um sich als Solistin präsentieren zu können, bedurfte sie offenbar entweder des Solo- oder des Klavierkammermusikrepertoires. Es fällt nicht schwer, analytisch selbst in den ganz neuartigen Liedbegleitungssätzen in Robert Schumanns Vokalwerk dennoch fundamentale stilistische Unterschiede zu Klavierparts in seiner Duokammermusik nachzuweisen. Und auch ein Vergleich von Clara Schumanns *Violinromenzen* op. 22 mit ihren *Jucunde-Liedern* op. 23 fiel ähnlich aus. Jenseits dieser kompositorischen Ebene kommen jedoch weitere Aspekte hinzu. Naturgemäß hat die Sängerrolle auf der Bühne eine größere Prominenz, wodurch mitspielende Instrumentalisten in den Hintergrund treten. Schließlich spielten auch arbeitsökonomische Gründe für Clara Schumann eine Rolle, die auch schon in relativ jungen Jahren bei über 30 Konzertauftritten pro Jahr auf Schonung bedacht sein musste.

Die Erfassung von Zeitungsstimmen zu Konzerten Clara Schumanns ist ein unabgeschlossenes Projekt, so dass weitere Aufschlüsse zu der Fragestellung zu erhoffen sind. Klar ist schon jetzt, dass Clara Schumann bei der Mehrzahl von Liedvorträgen in ihren Konzerten nicht selbst am Klavier saß. Dennoch bleibt eine stattliche Zahl von schätzungsweise etwa 250 Konzerten, wo sie zumindest einzelne oder zuweilen auch alle Lieder begleitete – in erster Linie Lieder und Liedzyklen Robert Schumanns, aber z. B. auch von Franz Schubert und Ludwig van Beethoven. Die am häufigsten von Clara Schumann musizierten Lieder waren offenbar pianistisch anspruchsvoll- und effektvolle Stücke wie Schuberts *Erlkönig* oder Schumann *Frühlingsnacht* – doch hierzu stehen genauere statistische Untersuchungen noch aus. Die Darlegungen dürften neues Licht auf die Rolle des Liedbegleiters im 19. Jahrhundert werfen. Wenngleich oft ignoriert und namenlos, so ist doch andererseits erstaunlich, wie frühzeitig sich der Liedbegleiter als eigene Funktion etablierte und vom Solo-Pianisten differenzierte.

Zitation: Thomas Synofzik, „Würde Sie's zu sehr ermüden zu begleiten?' – Clara Schumann als Lied- und Kammermusikpartnerin“, in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 2), Detmold 2020, S. 28–43, DOI: 10.25366/2020.82.

Abstract

80 percent of Clara Schumann's playbills in her complete collection of concert programmes (Robert-Schumann-Haus Zwickau) include vocal participation of solo singers, choirs or actors. The question is to which extent Clara Schumann used to accompany these vocal contributions herself on the piano. Only rarely are other accompanists named on the concert playbills, but evidence from concert reviews suggests that these vocal contributions normally served as rests for the solo pianist. Sometimes separate accompanists are named in the concert reviews. In orchestral concerts it was usually the conductor who accompanied solo songs on the piano, not the solo pianist. The Popular Concerts in St. James's Hall in London were chamber concerts, which had a regular accompanist who was labelled as „conductor“ though there was no orchestra participating. These accompanists sometimes also performed with instrumentalists, e. g. basso continuo music from the 18th century or piano reductions of orchestral concerts.

Kurzvita

Thomas Synofzik (*30.12.1966 Dortmund) studierte nach kirchenmusikalischer Ausbildung an der Musikhochschule Dortmund ab 1988 Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Kölner Universität sowie historische Tasteninstrumente an den Musikhochschulen in Köln und Brüssel. 1998–2005 war er als Dozent an Hochschulen in Dortmund, Essen, Köln, Detmold und Trossingen tätig. Seit 2005 ist er Direktor des Robert-Schumann-Hauses in Zwickau. Außerdem hat er – gemeinsam mit Michael Heinemann – die Editionsleitung der Schumann-Briefedition inne.

Die Pianistin spricht.

Überlegungen zur Epistemologie von Vertonungsanalysen und ihrer Funktion in musikwissenschaftlicher Forschung

ANNEGRET HUBER, WIEN

An der Prämisse, dass eine Pianistin wie Clara Wieck/Schumann¹ in ihren Gedichtvertonungen ‚spricht‘, ist grundsätzlich nichts auszusetzen. Daraus ergibt sich jedoch im Hinblick auf die Analyse ihrer Gedichtvertonungen eine Reihe epistemologischer Fragen, die in diesem Beitrag diskutiert werden sollen. Dabei wird zunächst explizit unterschieden zwischen der Untersuchung des ‚Technischen‘ der kompositorischen Praktik Clara Wieck/Schumanns (das unter Umständen Rückschlüsse auf das implizite Wissen der Pianistin und Liedbegleiterin zulässt) zum einen und dem Sozialen ihrer damit verbundenen diskursiven Praxis zum anderen. Es wird nicht zuletzt auch um die Auslotung eines Graubereichs gehen, in dem die Analytikerin in Worten über die Kompositionsweise der Pianistin spricht, die sich ja nur in Tönen äußerte. Ins Zentrum rückt so die epistemische Funktion des analysierenden Subjekts, an dessen Aussagen zu unterscheiden ist, inwiefern diese über eigene Wahrnehmungen und ihre Praktiken des Lesens, Hörens, Analysierens etc. oder über Eigenschaften der Gedichtvertonung der Komponistin gemacht werden.

Wenn wir nun die Formulierung „Die Pianistin spricht“ in jenem ganz wörtlichen Sinn² verstehen wollen, der kommunikative Aspekte ihrer kompositorischen Tätigkeit betonen soll, treten zur Frage, wie sie denn komponierend spreche, auch jene nach den Adressat*innen ihrer Äußerungen sowie die nach ihrer Person als Sprechende in den Fokus. Die künstlerische Praktik der Vertonung eines Gedichts wird dabei nicht selten sprachlich unsauber und epistemologisch undifferenziert in eins gesetzt zu sozialen Praxen der Mitteilung. Aus soziologischer Perspektive besteht hier jedoch ein wichtiger Unterschied: Ist an Praktiken allein die Art ihrer Ausführung zu untersuchen, sind an Praxen ihre soziale Situiertheit und ihre Formation durch Praktiken von Interesse. Abzugrenzen sind wiederum Praktiken und Praxen von Handlungen, bei denen die Motivationen von Handelnden (etwa in Form von Interviews) als Sinnstiftungszentrum erforscht

-
- 1 Obwohl der hier erörterte historische Zeitraum einer ist, in dem die Komponistin/Pianistin schon ihren Ehenamen Schumann führte, wird hier über sie als Wieck/Schumann gesprochen, um sie von ihrem Ehemann Schumann zu unterscheiden und zu vermeiden, dass sie als „Clara“ wie die weniger ernst zu nehmende Persönlichkeit wirkt.
 - 2 Wenn man die Formulierung im Titel auch als Metapher interpretieren wollte, könnten noch die Fragen nach der Medialität ihres kompositorischen ‚Sprechens‘ und der Aussagekraft der dabei verwendeten Zeichen thematisiert werden. Diese beiden Aspekte werden in diesem Beitrag nicht eigens theoretisch problematisiert. Dennoch liegen entsprechende Differenzierungen dem hier praktizierten Analyseansatz zugrunde.

werden sollen³. Aus den fachgeschichtlich jüngeren praxeologischen Theorien ergeben sich im Vergleich mit den durch sie abgelösten Handlungstheorien neue Differenzierungsmöglichkeiten: „Von Handlungstheorien aus betrachtet, sind Praktiken im Wesentlichen Handlungen ohne ‚Akteure‘, nämlich ein Strom des Handelns ohne Stilisierung eines souveränen Zentrums und rationalen Ursprungs. Praktiken sind primär eine neue, Individuen dezentrierende Art, das Handeln zu konzipieren.“⁴ Dabei ergibt sich „eine Praxis als Vollzugswirklichkeit, die sich aus der Verkettung von Einzelpraktiken als Ereignisse bildet. Dies zwingt dazu, die variablen Bedingungen des Vollzugs der Praxis situationsanalytisch zu identifizieren, also das Zusammenkommen und -wirken von sozialisierten Körpern mit materialen Artefakten und Dingen sowie mit diskursiven und symbolischen Formationen zu untersuchen.“⁵ Inwiefern eine Gedichtvertonung als materiales Artefakt untersucht werden kann, muss an dieser Stelle nicht diskutiert werden, denn die „grundsätzliche Annahme, ein Ding und damit auch ein Artefakt müsse aus Materie geformt sein [...] schließt vieles in der Welt vom Ding-Sein aus und ist daher nicht unumstritten.“⁶ Es existieren vielmehr auch Ansätze, die die „Materialität als Vorbedingung des Artefakt-Seins aufgegeben [haben], und es stellt sich die Frage, ob Artefakte [...] Entitäten eigener Ordnung sind, die sich allein durch ihr menschenbedingtes Werden definieren.“⁷

Durch die Anwendung dieser drei soziologischen Kategorien sollen also in diesem Beitrag zwei Momente lokalisierbar werden: zum einen die kompositorische Praktik der Komponistin – typischerweise der Anwendungsbereich strukturanalytischer Methodik –, die deutlicher von der Sozialität ihres künstlerischen Tuns abgegrenzt und ebenso wie die Komposition als solche von der Person der Komponistin unterschieden werden soll, sowie zum anderen die Praktik des Musikanalysierens, ihr Übergehen von strukturanalytischen Argumentationen in ihre kompositionsgeschichtlichen oder musikbiographischen Kontextualisierungen und die epistemische Funktion von Analysierenden. Es werden hier also zwei Analysen vorgestellt: die (Struktur-)Analyse einer Gedichtvertonung von Clara Schumann vor dem Hintergrund der praxeologischen Bedingungen ihrer Entstehung und eine Meta-Analyse eben dieser Analyse. Dabei soll jeweils im ‚Dreischritt‘ die Frage nach kompositorischen Praktiken, Praktikenketten und Handlungen verfolgt werden. Der Meta-Analyse wird eine eigene Vertonungsanalyse zugrunde gelegt, um

3 Stefan Hirschauer, „Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanden des Tuns“, in: *Doing culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, hrsg. von Karl H. Hörning et al., Bielefeld 2004, S. 73–91, hier S. 73.

4 Stefan Hirschauer, „Verhalten, Handeln, Interagieren zu den mikrosoziologischen Grundlagen der Praxistheorie“, in: *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, hrsg. von Hilmar Schäfer, Bielefeld 2016, S. 45–67, hier S. 46.

5 Frank Hillebrandt, „Vergangene Praktiken. Wege zu ihrer Identifikation“, in: *Praktiken der Frühen Neuzeit: Akteure, Handlungen, Artefakte*, hrsg. von Arndt Brendecke (= Frühneuzeit-Impulse, Bd. 3), Köln/Weimar/Wien 2015, S. 34–45, hier S. 40.

6 Christina Tsouparopoulou und Thomas Meier, „Artefakt“, in: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, hrsg. von Thomas Meier et al. (= Materiale Textkulturen, Bd. 1), Berlin/München/Boston 2015, S. 47–62, hier S. 51.

7 Ebd., S. 52.

beispielhaft einige strukturanalytische Konventionen herbeiführen und diskutieren zu können und gleichzeitig den Vorwurf der Wadlbeißerei zu vermeiden.

A) Spricht die Komponistin als Pianistin?

1. Praktik des Komponierens

intertextuell

Für die Musikanalyse wurde mit der Vertonung von Friedrich Rückerts „Die gute Nacht, die ich dir sage“ WoO 17 bewusst eine schlicht gehaltene ausgewählt, um die unausgesprochene Prämisse, dass eine Pianistin in ihren Kompositionen am virtuosen Klaviersatz zu erkennen sei, nicht zum Zirkelschluss werden zu lassen. Wenn aber an diesem Beispiel Komponieren als Praktik untersucht werden soll, muss vorab festgehalten werden, dass dies nicht so umstandslos durch eine Strukturanalyse geleistet werden kann, denn eine Komposition ist nicht die (ihrem Wesen nach prozesshafte) Praktik als solche, sondern lediglich das Ergebnis von dieser. Eine Analyse kann also nicht mehr als ein Versuch der Rekonstruktion einer Praktik werden – wenngleich dadurch analytisch herausgearbeitet werden kann, dass die Komponistin sichtlich Entscheidungen getroffen hat, um eine Komposition in ihrer Eigenart hervorzubringen. Welche (Beweis-)Funktion dabei die Komposition als solche im Forschungssetting und in zweiter Instanz die strukturanalytisch erbrachten Befunde im musikhistorischen Narrativ besitzen könnten, wird zu diskutieren sein. Die folgende Strukturanalyse ist also weder umfassend noch vollständig, weil es unmöglich ist, aus dem zeitlichen Verlauf der Komposition auf die Chronologie des Kompositionsprozesses zu schließen; es werden vielmehr jene Aspekte abgehandelt, an deren Beispiel Aussagequalitäten und Argumentationsweisen veranschaulicht und erörtert werden können.

Was findet also die Komponistin im Gedicht vor, das ihr Anlass für kompositorische Entscheidungen bietet? Rückerts Gedicht hat eine recht originelle Strophenform, die erst im 18. Jahrhundert entstanden und im 19. Jahrhundert schon wieder in den Hintergrund getreten war: Bemerkenswert am Vierzeiler ist die sehr unterschiedliche Länge der 1./3. bzw. 2./4. Verse einer Strophe: Charakteristisch ist an daran der „überraschende Wechsel zwischen dem neun-silbigen Vers und dem kurzen Viersilber“⁸, der noch dadurch verstärkt wird, dass die längere Zeile zusätzlich in einer unbetonten Endung nachklingt und die anschließende kürzere mit einer Betonung endet und so geradezu abrupt stoppt.

8 Horst Joachim Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München/Wien 1980, S. 129.

XXIII.

Die gute Nacht, die ich dir sage,	U/U/U/U/U
Freund, hörst du;	U/U/
Ein Engel, der die Botschaft trage,	U/U/U/U/U
Geht ab und zu.	U/U/
Er bringt sie dir, und hat mir wieder	U/U/U/U/U
Den Gruß gebracht:	U/U/
Dir sagen auch des Freundes Lieder	U/U/U/U/U
Nun gute Nacht.	U/U/

Abbildung 1: Friedrich Rückerts Gedichtvorlage⁹ nebst entsprechender Abstraktion der Strophenform¹⁰

Durch Kreuzreime entstehen enge strophische Beziehungen zwischen den Verspaaren. Inhaltlich ist diese Strophenform mit „freundlicher, tändelnder Munterkeit“¹¹ konnotiert, wenngleich später das Spiel mit Unerwartetem auch zum Austragen von „seelische[n] Spannungen und zur Bezeichnung wahrgenommener Widersprüchlichkeiten“¹² herangezogen wurde. An Rückerts Realisierung dieser Form im vertonten Gedicht könnten die beiden Enjambements in der zweiten Strophe mit der Frage interessant werden, ob und wie Clara Schumann ihnen Rechnung trägt oder nicht.

Ausgangspunkt für die Vertonung ist also (neben seinem poetischen Inhalt) die artifizell gestaltete Sprache des Gedichts mit seiner Schall- und ‚Augen‘-Form. Der Rhythmus der gebundenen Sprache kommt dadurch in ein zu bestimmendes Verhältnis mit dem Musikrhythmus. Hätte die Komponistin diesen im ersten Verspaar ganz der Metrik des Gedichts untergeordnet, wäre eine Realisierung wie im linken Beispiel naheliegend gewesen.

The image shows two musical settings of the poem. The left side shows a setting where the music's rhythm aligns with the poem's meter. The right side shows Clara Schumann's setting, where the music's rhythm (3/4) does not align with the poem's meter (iambic pentameter), illustrating how the music overforms the verse meter.

Abbildung 2: Musikrhythmus und Versmetrik übereinstimmend (links). Bei Clara Schumann: Musik überformt Versmetrik (rechts).

9 Friedrich Rückert, *Gesammelte Gedichte*, Bd. 1, Erlangen 1834, hier S. 205.

10 Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, S. 129.

11 Ebd.

12 Ebd.

Die Komponistin entschied sich jedoch für eine andere Lösung: Die ganztaktigen Pausen in der Singstimme vollziehen die Interpunktion des Satzes nach und weniger die Versgliederung des Gedichts. Zwei Silben, die im Gedicht eigentlich unbetont sind (die vierte im ersten Vers und die erste im zweiten) werden in der Vertonung betont. Dadurch tritt die Anrufung des „Freundes“ im zweiten Vers hervor. Warum statt des eigentlich betonten „[die] *ich* [dir sage]“ (fünfte Silbe des ersten Verses) dem Relativpronomen „*die* [ich dir sage]“ auf Zählzeit 1 des sechsten Taktes untergeordnet wird, bedarf eines Kommentars: Nach dem zwei Takte lang klingenden „Nacht“ (Takt 3/4) und der anschließenden ganztaktigen Pause (Takt 5) wirkt die nicht-auftaktige Fortsetzung in Takt 6 etwas eilend – so als ob der Stillstand durch die Bewegung der drei Viertel in Takt 6 überwunden werden muss. Darüber hinaus verlängert das textfreie melodische Echo in der Oberstimme des Klaviers (Takt 13–16) den Inhaltsbereich dieses Doppelverses. Die nachstehende Darstellung lässt auch sehen, dass dieses Mittel der Gewichtungsumkehrung (Rechtecke in gelb und grün) weitere Worte hervortreten lässt: Neben dem bereits erwähnten „Freund“ in Takt 9 sind dies „Dir“ in Takt 39 und „Jetzt“ in Takt 43 (Trapeze in grün und blau). Mögliche Gründe dafür ergeben sich aus dem Gedichtinhalt.

Im Schaubild ist jeweils ein Doppelvers in einer Musikzeile wiedergegeben; dadurch kann nachvollzogen werden, wie der Zeilenwechsel zwischen zwei Verspaaren des Gedichts in seiner Vertonung berücksichtigt werden kann – oder auch nicht: Die doppelt gestrichelte violette Linie markiert im Gedicht vorgesehene Orte des Zeilenwechsels. Vor Takt 9, 21 und 43 korreliert jeweils eine Pause mit dem Zeilenwechsel; die kurzen, jeweils viersilbigen Verse sind im Anschluss daran mit einem fast identischen melodischen Profil ausgestattet. Ausnahmen werden durch die blauen Dreiecke hervorgehoben. In den Zeilen 1, 2 und 4 könnte der Eindruck entstehen, dass die Reimstruktur des Gedichts nachvollzogen wird.

Die / gu - te Nacht, die ich dir sa - ge, Freund, hó - rest du;
 Ein / En - gel, der die Bot - schaft tra - ge. Geht ab und zu
 Er bringt sie dir, und hat mir wie - der Den Gruß ge - bracht:
 Dir sa - gen auch des Freun - des Lie - der Jetzt gu - te Nacht.

Abbildung 3: Visualisierung der Überformung der Strukturen des Gedichts durch seine Vertonung

Ganz anders hingegen Zeile 3: Hier wird in Takt 33 der Zeilenwechsel mitten im Takt überspielt, was wieder durch den Inhalt des Gedichts an dieser Stelle begründet werden kann. Dies ist auch vor dem Hintergrund zu sehen, dass sowohl für diesen Abschnitt eine recht weit von der Grundtonart (F-Dur) entfernte Tonart (Des-Dur) gewählt wurde als auch im Klaviersatz ein deutlicher Strukturwechsel zu beobachten ist (grau unterlegt). Wenn man nun argumentieren wollte, dass der in Takt 33 unberücksichtigte Zeilenwechsel das Enjambement des Verspaars abbildet, müsste man sich gleichzeitig darüber wundern, dass ihm gleich darauf in Takt 42 nicht Rechnung getragen wird.

Des Weiteren ist zu beobachten, dass das neunsilbige Maß der ungeradzahligen Verse in musikalischer Ausarbeitung durchaus unterschiedlich lang gestaltet wird: Die Halbverse rücken sukzessive enger zusammen (vgl. in Pink das Parallelogramm vs. Rechteck); dies korreliert direkt mit der (gelegentlich auch fehlenden) Interpunktion durch Kommata im entsprechenden Vers. Die ‚Gelenkintervalle‘ Terz und Sekund (türkis markiert) folgen wiederum in ihrer Anordnung der Strophenstruktur. Insgesamt wird die 2x2-teilige Gedichtform kompositorisch durch eine (im Wesentlichen) dreiteilige Anlage überformt. Hinzu treten musikformale Erweiterungen ‚ohne Worte‘ – und zwar nicht nur (wie oben schon erwähnt) durch das Echo der Singstimme im Klavier (Takt 13–16), sondern auch durch den Wechsel von Begleitmustern und Zwischenspielen. Ein achttaktiges Nachspiel, das sogar noch Neues ins Spiel bringt, geht noch weiter über die Gedichtform hinaus. Wodurch es motiviert sein könnte, ist an dieser Stelle des strukturanalytischen Prozesses noch nicht zu beurteilen. Bis hierher wurde punktuell lediglich das Verhältnis zwischen Texturen der artifiziell gestalteten Sprache und ihrer Vertonung bestimmt. Erst im nächsten Schritt werden Relationen untersucht, die in den Vordergrund treten, wenn sowohl Gedicht als auch Vertonung als Text betrachtet werden.

Exkurs: Strukturanalytische Aussagequalitäten

Zur Erfassung intertextueller Beziehungen konnten die strukturanalytisch begründeten Aussagen recht einfach sein: Sie bezogen sich auf ziemlich offensichtliche Sachverhalte und beanspruchten nur wenig Raum für Interpretationen; Antworten auf Fragen, die größeren Begründungsaufwand nach sich ziehen könnten, wurden noch vermieden (wie etwa die nach der Bedeutsamkeit des Nachspiels). Häufig waren konstative Aussagen im Sinne Austins möglich, die daraufhin beurteilt werden können, ob sie un-/zutreffend bzw. richtig¹³/falsch sind. Die vorangegangenen analytischen Befunde sollten also ohne großen Widerspruch akzeptiert werden können.

Dennoch werden gelegentlich Einwände erhoben, wenn etwa ein Widerspruch zwischen Versakzent und Wortakzent (wie in der Vertonung realisiert) erkannt wird, weil das jambische

13 Von der Gegenüberstellung wahr/falsch wird hier im Gefolge des späten Nelson Goodman abgesehen, der Wahrheit als Kriterium für Aussagen über Kunst verwirft und stattdessen deren Richtigkeit betont.

Versmaß als allzu rigide empfunden wird. Im hier analysierten Beispiel könnte dies in den geradzahligen Versen (beginnend in den Takten 9, 21 und 43) der Auftakt des zweihebigen jambischen Verses sein, der durch die schwebende Betonung¹⁴ der Vertonung zum Volltakt wird und dadurch ‚irgendwie‘ plausibler wirkt, wenn dadurch Worte – der Prosa gleich – ‚natürlicher‘ hervorgehoben werden. Aber eben die Strenge des Versmaßes gehörte zu den Forderungen im Zuge der einflussreichen Opitz’schen Versreform, auch wenn später in der Heine-Zeit das ‚Zusammenklappen‘ von Wortakzent und Versakzent zunehmend als ästhetisch unbefriedigend erachtet wurde, sodass mit der Ambiguität der schwebenden Betonung reizvollere Strukturen realisiert wurden – gerade so, wie Clara Schumann ihre Vertonung gestaltete. Solche sehr berechtigten Einsprüche aber verweisen auf ein gewisses Missverhältnis, wenn (gar nicht so selten) analytische Befunde mit der Attitüde und für die Aussagequalität konstativer Sprechakte ungeeigneten Formulierungen vorgetragen werden, ohne dass jene Kontexte nachgewiesen werden, durch die sie als Konstativa überhaupt möglich werden könnten. Dieses Beispiel markiert damit auch den Übergang von konstativen Sprachakten zu anderen Aussagequalitäten.

intertextuell

Mit der Frage nach der Intertextualität tritt auch die Bedeutung von Texten (oder Textähnlichem) in den Fokus. Dadurch ändert sich auch die Qualität der Aussagen: Während über Merkmale von Texturen einfachere und punktuelle Aussagen möglich sind, werden Texte erst zu solchen, wenn die Strukturen, aus denen sie sich zusammensetzen, als syntaktische Folge erkannt und durch den Leseakt mit Sinn erfüllt werden. Die Begründung der Ergebnisse von Leseakten zieht jedoch größeren Argumentationsbedarf nach sich – und das ganz besonders, wenn sich ein ‚Text‘ (wie Musik) nicht aus bedeutungstragenden, sondern gewissermaßen bedeutungs-offenen Zeichen zusammensetzt.

Clara Wieck/Schumann wählte in dieser Vertonung eine effiziente Methode zur Semantisierung von Musikstrukturen, indem sie die Vierertonfolge, zu der in Takt 33/34 (siehe Abbildung 4) die Worte „den Gruß gebracht“ gesungen worden waren, im Zwischenspiel des Klaviers abspaltet, sodass dieser motivisch überbrachte ‚Gruß‘ gewissermaßen das Wiedereinsetzen der Singstimme zu den Worten „Dir sagen auch des Freundes Lieder“ motiviert.

Hier erhalten Musikzeichen ihre Bedeutung also durch den vertonten Text, was einfachere Argumentationen erlaubt, als wenn die Komponistin versucht hätte, Musikzeichen ‚ohne Worte‘ so zu gestalten, dass sie über Musik hinausgehende Inhalte imitierten oder symbolisierten (Stichworte: Tonmalerei und Leitmotiv). Kompositorische Kontexte ergeben sich hier lediglich aus musik- wie literaturtheoretischen Hintergründen ihrer Zeit; andere Annahmen inhärenter

14 Als schwebende Betonung wird die ausgleichende Akzentuierung von Verspartien in Widerspruch zum regulären Versmaß bezeichnet, wobei Hebung und Senkung aneinander angeglichen werden. (Vgl. in Eichendorffs *Mondnacht* folgende Verse: „Und meine Seele spannte | Weit ihre Flügel aus“. Aus dem regulären $\cup/\cup/\cup/\cup$ | $\cup/\cup/\cup/$ wird dabei $\cup/\cup/\cup/\cup$ | $/\cup/\cup/$.)

Bedeutung, die erst durch entsprechende Analysen an Musik herangetragen werden (wie etwa die, dass die Bedeutung von Musikzeichen in ihnen selbst liegt und diese sich für Codierungen oder Chiffrierungen eignen), müssen hier nicht bemüht werden.



Abbildung 4: Takt 33–37: Semantisierung eines Motivs im Klavier durch Juxtaposition des vertonten Texts

Bemerkenswertes im Klavier als anzunehmender Ausdrucksebene der komponierenden Pianistin

Die bisherigen analytischen Befunde verweisen noch nicht notwendigerweise auf eine Komponistin mit besonderer Expertise für das Klavier. Wer jedoch schon einmal im Tonsatzunterricht angewiesen wurde, enge Akkordschichtungen in den unteren Registern bis zur Mittellage des Klaviers tunlichst zu vermeiden und möglichst keine Terzen zu verdoppeln, wird sich über Akkordschichtungen wie diese in Takt 18 wundern:



Abbildung 5: Takt 18: enge Akkordschichtung in der Mittellage des Klaviers mit drei verdoppelten Terzen

Wenn man aber an anderen Stellen der Vertonung sieht, dass ‚terzenbehaftete‘ Strukturen in Verbindung mit einer speziellen Stimmführung nicht nur zu einer speziellen Charakteristik des Klavierklangs führt, ...



Abbildung 6: Takt 9–16: Austerzung/Parallelführung der Hände

... sondern auch beobachten kann, dass harmonisch kaum zu deutende Vierklänge (wie hier *e-g-as-c* in Takt 26) als chromatische Terzverschiebung auf dem Weg vom f-Moll-Dreiklang zum dominantischen Vierklang des Terzquartakkords erklärt werden können ...

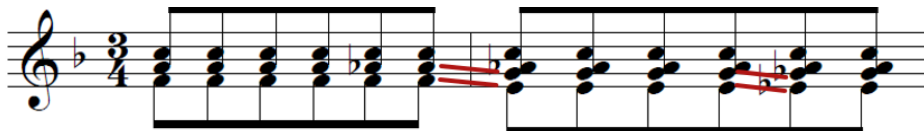


Abbildung 7: Takt 25/26: Stimmführung (Terzverschiebung) zur Erklärung von Zusammenklängen im homophonen Satz

... und hier sogar clusterartige Stimmkreuzungen durch Stimmführungsgeschehen schlüssig argumentiert werden können, ...

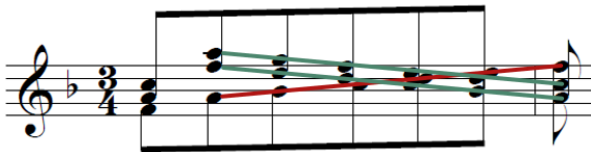


Abbildung 8: Zusammenklänge nur durch Stimmführung erklärbar

... dann könnte das die Annahme nahelegen, dass sich auch das *c⁷* in der Mitte des engen Akkords aus der melodischen Verlängerung des vorangegangenen Stimmverlaufs ergibt.



Abbildung 9: Takt 17/18 – analytisch begründete Umschrift

Bemerkenswerterweise findet sich ein Beleg für diese Hypothese in einem Autograph:¹⁵ Die Achtel der linken Hand sind teilweise nach oben und nach unten gehalten, sodass die obere Halbsung eine gewisse Zweistimmigkeit suggeriert, bei der die nach oben gehaltene Stimme genau dem Stimmverlauf entspricht, der zum c^1 in der Mitte des Akkords führt.



Abbildung 10: Takt 17/18 Schreibweise nach dem Berliner Autograph

Dies könnte die Vermutung nahelegen, dass auch das Nachspiel ebenfalls als zwei melodische Hauptstimmen zu denken sein könnte. Ungeachtet der Umstände der Entstehung der Komposition – Clara Wieck/Schumann hatte die Vertonung ihrem Mann zum Geburtstag geschenkt – werden diese jedoch als nichts Anderes als zwei Stimmen im musikalischen Satz aufgefasst und nicht als Verkörperungen der Stimmen zweier Menschen.



Abbildung 11: Nachspiel mit zwei hypothetischen Hauptstimmen (analytisch begründete Umschrift)

¹⁵ Bei diesem Autograph handelt es sich nicht um das Widmungsautograph, das Clara Wieck/Schumann ihrem Mann 1841 zum Geburtstag geschenkt hatte, sondern um ein anderes im Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, in dem alle 23 Lieder der Komponistin enthalten sind (D-B Mus.ms.autogr. Schumann, K. 5 (6)). Das hier analysierte Lied wurde aber de facto erst 1990 aus dem Nachlass veröffentlicht (Clara Schumann, *Sämtliche Lieder*, hrsg. von Joachim Draheim et al., Bd. 2: *Unveröffentlichte Lieder*, Wiesbaden 1990).

Rückschlüsse aus der Vertonungsanalyse zur kompositorischen Praktik

Durch die Strukturanalyse konnte die Pianistin trotz der recht sparsamen Interpretationen der Befunde ein wenig in ihrer Komposition zum Sprechen gebracht werden. Ihre Entscheidungen als Elemente der Praktik einer Komponistin zeigen etwas, das als spezielles Wissen einer Pianistin gelesen werden kann: Die Komponistin spricht auch dann als Pianistin, wenn sie sich nicht als Virtuosa zeigt; sie scheint ansatzweise aus Notationsweisen zu sprechen, die vermuten lassen, dass sie damit auf die Möglichkeiten des Klangaufbaus auf einem Flügel ihrer Zeit verweist und auf ihr eigenes pianistisches Können, eine entsprechende (nicht ganz einfache) Klanggestalt auch wirklich zu erzeugen. Allerdings ist hier ebenso zu beobachten, wie sich hypothetische Aussagen über die Praktiken der Komponistin mit denen über die Wahrnehmungen und Sinnzuschreibungen der Analytikerin vermischen.

2. Praxisformation um Clara Schumanns kompositorische Praktik

Clara Wieck/Schumanns Praktik des Komponierens ist eingebettet in eine Kette von Praktiken, die nicht allein von ihr selbst durchgeführt wurden; sie münden in eine Praxisformation, die situationsanalytisch untersucht werden kann. Ein Ansatz, soziologische Situationsanalysen auch auf historische Gegenstände anzuwenden, stammt von Adele E. Clarke¹⁶; die von ihr vorgeschlagenen ‚Mapping‘-Techniken erfassen nicht nur alle Elemente der untersuchten historischen Praktiken, sondern ebenso jene heutiger und früherer Forschungspraktiken.¹⁷ Bei diesem Verfahren¹⁸ erfasst man zunächst in einer „messy map“ „alle materiellen, symbolischen, menschlichen und nicht-menschlichen Elemente [...], die in der spezifischen Situation eine Rolle spielen und [...] dabei so dargestellt werden, wie sie von den Betroffenen in der Situation (also u. a. den Erforschten) und dem Analytiker [sic] selbst definiert werden.“¹⁹ Solche ‚Definitionen‘ sind anfangs noch eher Hypothesen, die vom/von der Analytiker/in stets evaluiert und weiter differenziert werden können, je nachdem, welche Elemente sich in seinem Forschungsprozess als mehr oder weniger relevant erweisen. Eine „ordered situational map“ in Form einer Tabelle (s. u.) gibt Aufschluss darüber, nach welchen Elementen überhaupt gesucht werden muss. Ausgehend von den noch assoziativen Anordnungen der Elemente auf „messy maps“ können „relational maps“ entworfen werden, indem die Beziehungen eines Elements zu jedem

16 Adele E. Clarke, Carrie E. Friese und Rachel S. Washburn, *Situational Analysis: Grounded Theory After the Interpretive Turn*, Thousand Oaks, CA, 2018.

17 Vgl. Clarke/Friese/Washburn, *Situational Analysis*, Kapitel 13 „Mapping Historical Discourse Materials“.

18 Eine konzise und gleichzeitig aussagekräftige Übersicht findet sich hier: „Ein Weg zur Repräsentativität nach dem ‚postmodern turn‘? – Adele E. Clarks Ansatz der Situationsanalyse“, auf: *Uni Freiburg*, <https://institut.sozio-logie.uni-freiburg.de/2015ws-repraesentativitaet-qualitativer-forschung/wpg_9406.html> (23.09.2020). Sie bezieht sich allerdings noch auf die Erstausgabe, in der Adele Clarke ihre Methode zum ersten Mal vorgestellt hatte. Erst an der zweiten überarbeiteten Auflage von 2018 (vgl. Anm. 16) waren Carrie Friese und Rachel Washburn beteiligt.

19 „Ein Weg zur Repräsentativität nach dem ‚postmodern turn‘?“, auf: *Uni Freiburg* (Anm. 18).

anderen untersucht wird; daraus können wiederum „soziale Welten/Arenen als Kartographien der kollektiven Verpflichtungen, Beziehungen und Handlungsschauplätze“²⁰ abstrahiert werden. Auf der höchsten Abstraktionsebene steht schließlich eine „positional map“, auf der nicht nur explizit geäußerte, sondern auch unartikulierte und zum Schweigen gebrachte Positionen herausgearbeitet werden können.

„Articulating and Acting Upon Absent Positions Perhaps the most important aspect of doing positional maps is that they push the researcher to see positions not taken in the data, positions that remain unarticulated. Positional maps allow silences to be made to ‚speak‘. Analyzing, articulating, and discussing silent/silenced positions makes them speak. Noticing what is not present in a situation is notoriously difficult, and the special work these maps do is in helping the researcher to notice such things.“²¹

Erste Hinweise auf Elemente kompositorischer Praktiken Wieck/Schumanns finden sich in Quellenbeschreibungen von Textzeugen und Überlieferungsträgern wie der Einführung zur Faksimile-Ausgabe²². Aus Wieck/Schumanns Perspektive ergibt sich aus diesen Informationen zunächst diese Situation: Im Hinblick auf einen gemeinsam zu komponierenden Liederzyklus hatte ihr Mann für sie fünf Gedichte aus Friedrich Rückerts *Liebesfrühling* zur Vertonung ausgewählt. Vier von diesen vertonte sie und schenkte sie ihrem Mann im Juni 1841 zum Geburtstag. Dieser wiederum übermittelte ohne ihr Wissen drei von diesen an den Verlag Breitkopf & Härtel mit der Bitte, sie neben neun eigenen Vertonungen als gemeinsamen Liederzyklus „Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückerts *Liebesfrühling*“ (sein op. 37, ihr op. 12) zu veröffentlichen. Die Drucklegung mit den Vertonungen von Wieck/Schumann an zweiter, vierter und elfter Stelle war für den folgenden September als Geburtstagsüberraschung für sie gedacht. Derart nahm Schumann seiner Frau die Möglichkeit, wichtige Praktiken im Kompositionsprozess selbst auszuführen – nämlich die Vertonungen auf korrekte Notationsweise zu prüfen, ihre letztgültigen kompositorischen Entscheidungen abschließend freizugeben und zu autorisieren sowie mit ihrem Mann die Auswahl und Anordnung ihrer Lieder im Liederzyklus zu diskutieren. Das hier für die Analyse herangezogene Lied „Die gute Nacht, die ich dir sage“ WoO 17 ist das vierte des Geburtstagsgeschenks; es wurde weder von Robert Schumann für den Zyklus ausgewählt noch später von Clara Schumann veröffentlicht.²³ Über die Gründe dafür ist nichts bekannt. Neben dem Widmungsautograph hinterließ die Komponistin – wie oben erwähnt – ein zweites, in dem Arbeitsmanuskripte²⁴ nahezu aller ihrer Lieder enthalten sind; das Deckblatt stammt

20 Ebd.

21 Clarke/Friese/Washburn, *Situational Analysis*, hier S. 172.

22 Clara Schumann, *Vier Gedichte von Rückert, Opus 12 und WoO 17*, Faksimileausgabe nach dem Autograph des Robert-Schumann-Hauses Zwickau, hrsg. von Thomas Synofzik (= Meisterwerke der Musik im Faksimile, Bd. 42) Laaber 2020. Thomas Synofzik, „Genderspezifische Editionsprobleme? Die Gedichte aus Rückerts *Liebesfrühling* von Clara Schumann op. 12“, in: *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich*, hrsg. von Rebecca Grotjahn et al. (= Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts, Bd. 2), Oldenburg 2006, S. 215–226.

23 Es wurde erst 1992 aus dem Nachlass veröffentlicht (vgl. Clara Schumann, *Sämtliche Lieder*, Bd. 2: *Unveröffentlichte Lieder*, hrsg. von Urtext Joachim Draheim et al., Wiesbaden 1992).

24 Ebd., „Revisionsbericht“, S. 56.

von Schumann und ist mit 1842 datiert. Es sind aber auch später entstandene Lieder der Komponistin enthalten. Zur Gesamtsituation, die rund um die künstlerisch-praktische Entstehung der vier Lieder analysiert werden müsste, sind nach Adele Clarke auch einige ökonomische Aspekte heranzuziehen (vgl. Tabelle²⁵), die dem erweiterten zeitlichen Umfeld jenes Werks zuzurechnen sind, das das erste und einzige gemeinsame der Eheleute bleiben sollte.

25 Elemente einer vollständig zu erfassenden Situation nach Adele Clarke u. a. „SA Ordered Situational Map Template“, <http://study.sagepub.com/sites/default/files/Clarke2e_OrderedTemplate.docx> (20.09.2020).

Ordered situational map

1. Individual Human Elements/ Actors
e.g., key individuals and significant (unorganized) people in the situation, including the researcher
2. Nonhuman Elements/Actants
e.g., technologies; material infrastructures; specialized information and/or knowledges; material „things“
3. Collective Human Elements/Actors
e.g., particular groups; specific organizations
4. Implicated/Silent Actors/Actants
As found in the situation
5. Discursive Constructions of Individual and/or Collective Human Actors
As found in the situation
6. Discursive Construction of Nonhuman Actants
As found in the situation
7. Political/Economic Elements
e.g., the state; particular industry/ies; local/regional/ global orders; political parties; NGOs; politicized issues
8. Sociocultural/Symbolic Elements
e.g., religion; race; sexuality; gender; ethnicity; nationality; logos; icons; other visual and/or aural symbols
9. Temporal Elements
e.g., historical, seasonal, crisis, and/or trajectory aspects
10. Spatial Elements
e.g., spaces in the situation; geographical aspects; local, regional, national, and global spatial issues
11. Major Issues/Debates (Usually Contested)
As found in the situation; see positional map
12. Related Discourses (Historical, Narrative, and/or Visual)
e.g., normative expectations of actors, actants, and/or other specified elements; moral/ethical elements; mass media and other popular cultural discourses; situation-specific discourses

(Historische) Partizipanden in Praktiken

- > Robert Schumann
- > Clara Wieck/Schumann
- > Analytikerin
- > Druckausgabe von Friedrich Rückerts Gedicht (²1836)
- > Auswahl/Abschrift von fünf Gedichten durch Schumann D-Zsch 4871/VIII,4 = 5977-A3
- > ‚Materialisierungen‘ der Vertonung
 - ➔ zwei Manuskripte: D-B Mus.ms.autogr. Schumann, K. 5 (6) und D-Zsch 5985-A1
 - ➔ Erstausgabe 1841 mit geteilter Autor*innenschaft
- > historische Kompositionslehre und Dichtungstheorie
- > Wieck/Schumanns Instrument
- > Verlag des Gemeinschaftswerks
- > Anonymes Publikum (Käufer*innen von Notendruckern; zahlendes Konzertpublikum)
- > Konzertveranstalter (Dissemination des Gemeinschaftswerks)
- > Friedrich Rückert (als ideeller Impulsgeber)
- > Friedrich Wieck (als Kritiker des ehelichen ‚Wirtschaftsbundes‘)
- > Komponist & Pianistin
 - ➔ Liebespaar
 - ➔ Künstlergemeinschaft
- > op. 37 | 12 als Symbol für den Erfolg der Liebes-/Künstlergemeinschaft
- > Künstler-/Liebesgemeinschaft als geldwerte ‚Marke‘
- > Künstler-/Liebesgemeinschaft als Wirtschaftsgemeinschaft
- > Eigentumsrecht in der Ehe (vgl. Preiß 2004)
- > Wertschöpfung durch Drucklegung des „Liebesfrühlings“
- > Kochbuch als Geschenk Robert Schumanns für Clara Wieck (Weihnachten 1839) und Verweis auf die ihr zugedachte Rolle (vgl. Huber 2014)
- > Ehekonsensprozess Clara Wieck vs. Friedrich Wieck (15.6.1839-1.8.1840)
- > Injurialklage Robert Schumann vs. Friedrich Wieck (Wiecks Verurteilung April 1841)
- > Geschenk an Robert im 9. Monat nach der Eheschließung (12.9.1840)
 - ➔ erste Erfahrungen als Vorsteherin eines Haushalts
 - ➔ erste Erfahrungen mit gemeinsam genutzten Arbeitsmöglichkeiten
 - ➔ 6. oder 7. Monat der ersten Schwangerschaft (Geburt Marie am 1.9.1841)
- > Wohnort Leipzig als weniger rentabler Arbeits-/Wirtschaftsstandort als etwa Wien
- > Voraussetzungen, wirtschaftliche Durchführbarkeit und tatsächliche Verwirklichung der Künstler-/Liebesgemeinschaft
- > Möglichkeiten bzw. Einschränkungen Wieck/Schumanns zu wirtschaftlichen Aspekten beizutragen (von regelmäßigem Üben bis hin zu Konzertreisen)
- > Perspektivität/Plots biographischer und musikhistorischer Narrative
- > musikhistorisch Forschende als Akteur*innen mit mehr oder weniger normativen Erwartungen

Insbesondere die Frage nach „Political/Economic Elements, e. g., the state; particular industry/ies; local/regional/global orders; [...]“ zwingt dazu, über die rein künstlerischen Praktiken beim Zustandekommen der Vertonung hinaus zu denken und das gemeinsame Werk und seine Drucklegung sowohl als ökonomischen Wert wie auch als öffentlich symbolische Grundlegung der ‚Marke‘ „wandelndes Liebesgedicht“ der „erhabenen gleichen‘ Liebenden“²⁶ zu verstehen. Damit erweist sich weniger Friedrich Rückert als Inspirator; es rückt vielmehr Friedrich Wieck als Bezweifler des Schumann’schen Lebensmodells in den Vordergrund – ebenso wie andere Akteur*innen, die sich nicht zu diesen Fragen positioniert hatten (wie etwa Marianne Bargiel als (Schwieger-) Mutter in derselben Zeit) und in den Hintergrund treten. Friedrich Wieck hatte im Ehekonsensprozess u. a. wirtschaftlich argumentiert, um seiner Tochter in ihrer Ehe eine gewisse berufliche Selbstbestimmtheit und ein Mitspracherecht in finanziellen Angelegenheiten zu ermöglichen²⁷, und eine Wirtschaftsgemeinschaft seiner Tochter mit Robert Schumann unter anderem dann für fragwürdig gehalten, wenn sie als (potenzielle) Mehrverdienerin, nicht aber entscheidungsbefugte Teilhaberin zum Lebensunterhalt beitragen würde. Die befürchtete Situation trat dann auch tatsächlich ein, als Clara Wieck mittags um 12 Uhr am Tag vor ihrer Volljährigkeit Robert Schumann ehelichte; hätte sie zwölf Stunden gewartet, hätte sie als Volljährige über eben jene Handlungsspielräume verfügen können, die ihr die (letztlich vergebliche) Argumentation des Vaters verschafft hätte. Dass dieser nicht auf Anzeichen – wie etwa die Publikation eines gemeinsamen Werkes – gewartet hätte, dass die Lebensplanung seiner Tochter (anders als er es befürchtet hatte) doch erfolgreich ist und dass das junge Ehepaar nicht auch den Beweis antreten wollen würde, dass alle Einwände des (Schwieger-) Vaters unbegründet waren, ist kaum vorstellbar.

Mit dieser Aufstellung von Elementen möglicher Praktikenketten um Wieck/Schumanns Vertonungen der vier Rückert-Gedichte wäre also erst ein Ausgangspunkt für eine „situational analysis“ nach Adele Clarke gelegt. Daran anschließend müssten nun „relational maps“ und schließlich eine „positional map“ abstrahiert werden. Dies kann im gegebenen Umfang dieses Beitrags nicht geleistet werden, wobei auch fraglich wäre, ob das Ergebnis einer vollständigen Analyse dieser Situation für sich genommen so interessant wäre. Ergiebiger könnte vielmehr ein Vergleich mehrerer ähnlicher Kooperationen anderer „Künstlergatten“ sein, für die aber hier ebenfalls nicht der richtige Ort ist. Die Hypothesen jedoch, die durch die Arbeiten an den „relational“ und „positional maps“ verifiziert werden müssten, lassen erwarten, dass sich etliche unartikulierte Positionen Clara Wieck/Schumanns herausstellen werden – wenn man etwa die zuweilen bemerkenswerte Reaktionslosigkeit Clara Wiecks in ihren Antworten auf einige Briefe

26 Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4: *Aus den Annalen des Fortschritts. Konzert- und kammermusikalische Essays*, dt. bearb. von Lina Ramann, Leipzig 1882, hier S. 191.

27 Friederike Preiß, *Der Prozeß: Clara und Robert Schumanns Kontroverse mit Friedrich Wieck*, Frankfurt a.M. etc. 2004, und dies. „Schumann und Wieck – eine kritische Auseinandersetzung?“, in: *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen: Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, hrsg. von Henriette Herwig et al., Stuttgart 2007, S. 55–66.

Schumanns im Hinblick auf die Gestaltung des ehelichen Lebens verfolgt, in denen dieser sich Visionen über die haushälterische Tätigkeit seiner Frau unter Ausschluss der musikinteressierten Öffentlichkeit hingibt²⁸ – als ob eine der bestverdienenden Musikerinnen ihrer Zeit es sich nicht leisten könnte, eine Haushälterin zu engagieren. Deutlich wird jedoch, dass die Relationen zwischen der strukturanalytisch zu vermittelnden Schönheit und Eigenart der oben analysierten Vertonung und den übrigen Elementen auf der „situational map“ mehr Leerstellen als Verbindungen aufweisen werden. Das vertonte Gedicht kann sich lediglich auf eine Idylle beziehen, während sich die tatsächliche Lebenssituation der Komponistin/Pianistin zwischen realitätsfernen Vorstellungen ihres Mannes und ihrer eigenen sehr realen Kunstausbübung noch konsolidieren muss. Die Musikstrukturen der Vertonung bieten – für sich genommen und ohne den vertonten Text – keine verwertbaren Anhaltspunkte, die kartographierte Lücken schließen könnten.

Andere geschichtsbezogene Praxistheorien, die weniger auf qualitative Methoden bauen, betonen, dass „ein praxeologischer Zugang [...] die Perspektive hingegen [erweitert] jedoch nicht nur, indem alle Akteure des Geschehens gleichberechtigt in den Blick rücken und alle verfügbaren Quellen und Repräsentationen herangezogen werden, sondern die Ereignishaftigkeit selbst historisiert wird. Eine so konzipierte Geschichte denkt nicht vom Ergebnis her, sondern sieht dies selbst als Ergebnis von historisch wandelbaren Prozessen der Zuschreibung.“²⁹

3. Komponieren als Handeln

Wenn wir nun schließlich das Sprechen der Pianistin durch/in ihre/n Kompositionen als Handeln betrachten wollen, treten sie selbst als Sinnstiftungszentrum und die Frage nach ihren Adressat*innen in den Fokus:

Wer ist diese Pianistin, die da spricht? Spricht sie als Virtuosin oder als Liedbegleiterin? Macht das einen Unterschied, was ihre kompositorische Praktik angeht, oder nicht? Spricht sie als Frau, als Ehefrau, Mutter oder Tochter? Warum wäre es wichtig, das sagen zu können?

Zu wem spricht sie? Zu ihrem Mann als Widmungsträger in jedem Fall; möglicherweise zum Dichter des vertonten Gedichts durch ihre kompositorische Interaktion mit den Gedichtstrukturen; zum anonymen Publikum oder den Interpret*innen ihrer und folgender Zeiten wahrscheinlich. Zu uns als Analysierende? Ganz bestimmt nicht.

Was sagt sie? Gibt es zusätzlich zum vertonten Gedicht noch einen Subtext, den sie in den musikalischen Strukturen verborgen hat? Diese Frage führt zuweilen zu abenteuerlichen struk-

28 Annegret Huber, „Robert Schumann schenkt Clara Wieck ein Kochbuch. Etüde zur Anwendbarkeit der Kategorie Erinnerungsort beim Close Reading bekannter biographischer Quellen“, in: *Musik und Erinnern. Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, hrsg. von Christian Glanz et al., Wien 2014, S. 299–308.

29 Marian Füssel, „Praktiken historisieren. Geschichtswissenschaft und Praxistheorie im Dialog“, in: *Methoden einer Soziologie der Praxis*, hrsg. von Anna Daniel et al., Bielefeld 2015, S. 267–287, hier S. 282.

turanalytischen Zugriffen, wenn beispielsweise unterstellt wird, die Komponistin und ihr Mann hätten unter Zuhilfenahme einer gewissen motivartigen Tonauswahl Chiffrierungen³⁰ vorgenommen, die sogar als Stimmen verstanden werden können, die Spuren sozialer Geschlechter mit sich führten.³¹ Derart wird aber die Komponistin weniger ‚zum Sprechen gebracht‘ als bevormundet; die Analyse wird zum Spurenlesen im Sinne Sybille Krämers, die davon ausgeht, dass ‚Spuren‘ nicht einfach ‚da‘ sind, sondern erst zu Spuren werden, wenn sie als solche behandelt werden: „Spuren entstehen durch die im aktuellen Kontext des Spurenlesers verwurzelte und mit der erzählenden Herstellung kausaler Abhängigkeiten kompatible Interpretationsarbeit“, denn der „Spurenleser verhält sich als Adressat von etwas, dessen unfreiwilligen Absender er allererst zu rekonstruieren hat“.³²

B) Die Analysierenden sprechen

1. Praktik des Musikanalysierens

Wenden wir uns nun schließlich dem Musikanalysieren als einer Praktik des Relationen Herstellens zu, die sich bereits im Begriffspaar Analyse-Synthese als Minimal-Definition spiegelt: Musikimmanent werden die zergliederten Musikstrukturen abstrahierend auf einander bezogen; Kontextualisierungen stellen über die Musikanalyse hinausgehend Beziehungen her und können auch zu Praktikenketten führen. Zur Differenzierung der Konstruktion von Relationen bei Kontextanalysen schlägt Tasos Zembylas³³ vier Möglichkeiten vor; er spricht von einer kausalen Relation, wenn eine Entstehungsbedingung als Ursache für das Phänomen gelten kann – wenn also eine Komponistin nur deshalb in einer bestimmten Weise komponieren würde, weil sie eine Pianistin ist. Bei einer konditionalen Relation wird eine Bedingung zu einer ermöglichenden oder beschränkenden Voraussetzung – wenn etwa jemand zu der Auffassung kommt, dass die Pianistin als Frau Gedichte nicht so gut wie ihr Mann vertonen kann, weil angeblich die Melodie weiblich sei und die Harmonik männlich.³⁴ Eine modale Relation bringt eine mögliche, aber nicht hinreichende Rolle für die Entstehung eines Phänomens ins Spiel – wenn etwa eine Ana-

30 Eric Sams, „The Schumann Ciphers“, in: *The Musical Times* 107, H. 1479 (1966), S. 392–393 und S. 395–400. Etwas erschütternd ist zu beobachten, dass den Dechiffrierern nicht auffällt, dass es sich bei dem, was sie als ‚Themen‘ bezeichnen und wie bedeutungstragende Zeichen behandeln, um nichts anderes als gewöhnliche (nicht rhythmisierte und zumeist) Fünffolgen einer Tonleiter handelt, ohne die tonale Musik keine solche wäre.

31 Melinda Boyd, „Gendered Voices: The ‚Liebesfrühling‘ Lieder of Robert and Clara Schumann“, in: *19th-Century Music* 23, H. 2 (1999), S. 145–162. Der in der vorigen Fußnote beschriebene analytische Zugriff wird hier schlicht und unhinterfragt aufgenommen und einer musiksemiotisch unreflektierten Gender-Lesart zugrunde gelegt.

32 Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung, Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M. 2008, hier S. 282.

33 Tasos Zembylas, „‚Kontext‘ als wissenschaftliches Paradigma in der Musikforschung?“ (unveröffentlichtes Manuskript 2019).

34 Synofzik, *Faksimileausgabe*, hier S. 11.

lytikerin davon ausgeht, dass die Komponistin durch ihre Vertonung in einen Dialog mit dem/der Dichter*in, Widmungsträger*in etc. tritt. Mit einer transitiven Relation wird ein Attribut eines Bereichs auf jedes Phänomen übertragen, das in diesen Bereich eindringt – wenn etwa Musikzeichen ungeachtet ihrer unterschiedlichen semiotischen Qualitäten wie Sprachzeichen behandelt und auf ihre mutmaßlich inhärente Bedeutung untersucht werden (wobei Poststrukturalist*innen annehmen würden, dass nicht einmal Worten unveränderliche Bedeutung innewohnt). Letzterem entgegengesetzt sind Zugriffe, die nicht für sich in Anspruch nehmen, den Musikzeichen Bedeutung zu entnehmen, sondern eingestehen, dass jede Sinnerfüllung von Zeichen mit Bedeutung eine Zuschreibung ist. Mögen auch die Entscheidungen für die eine oder andere Relation mehr oder weniger bewusst getroffen werden, handelt es sich dabei dennoch um Entscheidungen, die zur Analyse als dem Ergebnis einer Praktik geführt haben. Stellt man der Entscheidung für etwas das Vermeiden von etwas anderem gegenüber, kann auch das Unterlassen als Element einer Praktikenkette gefasst werden – wenn etwa die Eignung oder epistemologische Grundlagen eines musikanalytischen Verfahrens vor der Durchführung einer Analyse nicht geprüft werden.

2. Analysieren als Handeln

Die scheinbare Unsichtbarkeit des dezentrierten Subjekts der Praxeologie darf nicht mit Neutralität, Wertfreiheit oder gar Objektivität der wissenschaftlichen Praktik verwechselt werden – zumal sich die Situation der heutigen Analysierenden durchaus als Handlung mit Subjekten als Sinnstiftungszentren beschreiben lässt: Die Analysierenden der Gegenwart können in der Regel noch zu ihrer Wissenspraktik befragt werden, sofern sie versäumt haben sollten, ihre Erkenntnisprämissen offenzulegen. Dies wurde spätestens seit 2006 explizit aus dem Bereich der Populärmusikanalyse mit der Forderung nach einem selbstreflexiven „Forschersubjekt“³⁵ geäußert, welches sich selbst mit seiner epistemischen Wirkung mitten in der Analyse positionieren müsse: „Die radikale Selbstreflexivität des Forschersubjekts muss zudem die Einsicht vermitteln, dass es durch Motive, Ziele und Methoden das klangliche Objekt rahmt und diskursiviert. Dieser Prozess ist expliziter Bestandteil jeder Analyse und gehört daher auch in ihre schriftliche Fassung.“³⁶ Diese Forderung ist auf jeden musikbezogenen Forschungsbereich zu übertragen – nicht nur den, in dem im engeren Sinn Musikstrukturen analysiert werden.

35 André Doehring, „Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik“, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms et al., Bielefeld 2012, S. 23–42, hier S. 32; siehe auch Mark J. Butler, *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington 2006.

36 Doehring, „Probleme, Aufgaben“, S. 37.

3. Praxisformationen um das Musikanalysieren

Der musikanalytische Diskurs zwischen Praktiken der Musiktheorie, Musikästhetik und Musikhermeneutik kann mit gutem Grund als Praxisformation bezeichnet und könnte auch mit der qualitativen Methode von Adele Clarke analysiert werden. Hier kommt jedoch aus Perspektive der Sozialepistemologie eine weitere Kategorie hinzu – nämlich die Gesamtsituation aller musikanalysierenden Subjekte in Wissensgesellschaften und ihren Institutionen sowie ihre epistemischen Funktionen in individuellen und kollektiven Erkenntnisprozessen.³⁷ Bahnbrechend wirkte dahingehend Helen E. Longinos *Science as social knowledge. Values and objectivity in scientific inquiry*³⁸ von 2002 mit ihrer Schlussfolgerung, dass „kognitive Prozesse der Wissenschaft, wie etwa Beobachtung und Schlussfolgerung, an sich soziale Prozesse“ – und in der Lesart des vorliegenden Beitrags: in Wissenspraktiken verkörpert – sind.³⁹ Dabei wird eine „transzendente aperspektivische Position“ der Forschenden abgelehnt, denn „die an der Produktion von Wissen beteiligten Personen sind historisch, geographisch und sozial situiert; ihre Beobachtungen und Überlegungen spiegeln ihre Situation wider“⁴⁰. Wissenschaftlichkeit wird hier aber nicht durch mutmaßliche ‚Subjektivität‘ kompromittiert, denn die Positionen der forschenden Subjekte werden als Merkmal eines Forschungsprozesses in seine Epistemologie eingearbeitet.

Conclusio

Abschließend stellt sich die Frage nach dem Mehrwert, wenn man das Komponieren und Analysieren von Musik als Praktiken/Praxen/Handlungen mit soziologischen Kategorien zusammendenkt: Dieser entsteht dadurch, dass die epistemische Funktion der musikanalysierenden Subjekte im Erkenntnisprozess problematisiert werden kann, ohne in subjektivistische Nabelschau zu verfallen. Ebenso kann die Funktion der Zeug*innenschaft⁴¹ der Analysierenden und die Frage nach der Evidenz von Strukturanalysen problematisiert werden. Damit verbindet sich ein Plädoyer für eine Epistemologie, die danach fragt, was wir überhaupt im Wege des Musikanalysierens wissen können und wie dieses Wissen nicht nur einer ‚Illustration‘ gleich, sondern schlüssig argumentiert in allen Bereichen der Musikforschung kontextualisiert werden kann.

37 Annegret Huber, „Differenz zu Ende denken. Musikstrukturanalytische Wissenspraxen aus poststrukturalistischer Perspektive“, in: *MUSIK|KULTUR|THEORIE. Festschrift für Marie-Agnes Dittrich*, hrsg. von Christian Glanz et al., Wien 2019, S. 227–256.

38 Helen E. Longino, *Science as social knowledge. Values and objectivity in scientific inquiry*, Princeton 1990.

39 Helen Longino, „The Social Dimensions of Scientific Knowledge“, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, hrsg. von Edward N. Zalta (Summer 2019 Edition), <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/scientific-knowledge-social/>> (23.09.2020). Übersetzung A.H.

40 Ebd. Übersetzung A.H.

41 *Testimony/Bearing Witness. Epistemology, Ethics, History and Culture*, hrsg. von Sybille Krämer und Sigrid Weigel, London 2017.

Denn

„etwas zu historisieren, kann [...] zweierlei bedeuten. Es kann einerseits heißen, dass wir Praktiken unserer eigenen Gegenwart genealogisch in ihrer historischen Gewordenheit betrachten. [...] Andererseits kann Historisierung bedeuten, aus der Anerkennung der historischen Alterität heraus Differenz beobachtbar zu machen. Für den modernen Beobachter merkwürdige, irrationale oder gar befremdliche Vorgänge auf ihren ‚praktischen Sinn‘ (Bourdieu) zu befragen, legt somit erst ihre spezifische Historizität frei.“⁴²

Zitation: Annegret Huber, „Die Pianistin spricht. Überlegungen zur Epistemologie von Vertonungsanalysen und ihrer Funktion in musikwissenschaftlicher Forschung“, in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 2), Detmold 2020, S. 44–63, DOI: 10.25366/2020.83.

42 Füssel, „Praktiken historisieren“, hier S. 280.

Abstract

There is nothing fundamentally wrong with the premise that a pianist like Clara Wieck/Schumann 'speaks' in her song compositions. This, however, raises a number of epistemological questions that will be discussed in this article. First of all, an explicit distinction is made between the examination of the 'technical' aspects of her compositional practice – in German: Praktik – (which may allow conclusions to be drawn about the pianist's implicit knowledge) on the one hand, and the social aspects of her discursive practice – in German: Praxis – on the other. Thus, it is also necessary to discuss the criteria that the structural-analytical methodology must satisfy, as well as to consider to whom the pianist is actually speaking: to us music researchers of the 21st century? Or should we ask ourselves whether our analysis is not rather a "reading of traces" in the sense of Sybille Krämer, through which we invent the 'producer' of the analyzed 'trace' in the first place? Or to put it another way epistemologically: how do we make the pianist speak? What function does our 'speaking' of her compositions – namely the piano parts in her songs – have in scholarly argumentations?

Kurzvita

Annegret Huber (*1963 in Sindelfingen). Sie studierte Lehramt an Gymnasien an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, Musikpädagogik an der Musikhochschule Lübeck, Konzertfach Klavier sowie Musiktheorie bei Diether de la Motte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien und Musikwissenschaft an der Universität Wien. Derzeit ist Huber Professorin für Musikwissenschaft (dezidiertes Schwerpunkt Analyse der Musik) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Institut für Komposition, Elektroakustik und Tonmeister_innen-Ausbildung). Überdies ist sie Autorin von *Bärenreiter Basiswissen Klaviermusik* (Kassel 2014) und gibt gemeinsam mit Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder und Tasos Zembylas *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts* (im Druck) heraus.

Liedbegleitung und künstlerische Identität.

Zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen

MARTIN GÜNTHER

Das künstlerische Wirken Clara Wieck-Schumanns steht nach unserem aktuellen Verständnis für mehrere Paradigmenwechsel, die sich in der Musikkultur des mittleren und späteren 19. Jahrhunderts vollzogen. Sie betreffen sowohl die Geschichte und Ästhetik des Klavierspiels¹ als auch die Etablierung eines ‚klassischen‘ Konzertrepertoires – verbunden mit einer künstlerisch geformten Programmgestaltung – und nicht zuletzt die Herausbildung eines musikalischen Interpreten- bzw. Interpretationsbegriffs.² Auch wenn Clara Wieck-Schumann vor diesem Hintergrund als eine der ersten modernen ‚Solistinnen‘ Eingang ins kollektive musikhistorische Bewusstsein gefunden hat, trat sie insgesamt doch häufiger gemeinsam oder im Wechsel mit künstlerischen Partnern oder Partnerinnen auf als allein.³ Die Gründe hierfür lagen in erster Linie in den Strukturen und Usancen des historischen Konzertlebens: Dass mehrere Künstler im Rahmen eines Konzerts agierten, ergab sich bereits aus den damals präferierten Programmkonzeptionen, deren oberste Priorität das Kriterium des Abwechslungsreichtums war.⁴

Es liegt angesichts dieser bekannten Fakten durchaus nahe, den Blick einmal darauf zu lenken, inwiefern die Qualität des Zusammenspiels mit Kolleginnen und Kollegen eine spezifische Facette der künstlerischen Identität Clara Wieck-Schumanns bildete; ob sie möglicherweise auch mit Blick auf den (von der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Musikforschung bislang grundsätzlich unterbelichteten) Bereich des ‚Begleitens‘⁵ eine Art Vorreiterstellung einnahm

1 Vgl. Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität* (= Schumann-Forschungen, Bd. 5), Mainz 1996.

2 Vgl. Janina Klassen, *Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen, Bd. 3), Köln etc. 2009, insbes. Kapitel 5 und 6.

3 Reine Solo-Recitals nach heutigem Verständnis sind nur verhältnismäßig wenige nachzuweisen und beschränken sich nahezu ausschließlich auf Auftritte in Russland und England. Vgl. Thomas Synofzik, „Clara Schumann in England“, in: *On Tour. Clara Schumann als Konzervirtuosin auf den Bühnen Europas*, hrsg. von Ingrid Bodsch, Bonn 2019, S. 251–288, hier S. 284.

4 Zur Geschichte der Konzertprogrammgestaltung vgl. grundlegend: William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, New York/NY 2008.

5 Die Thematik wurde bislang in erster Linie auf einer werkbezogen-strukturellen Ebene (vgl. grundlegend: Frauke Schmitz-Gropengießer, Art. „Accompagnement“, in: *HmT*, Bd. 1; Nicole Schwindt-Gross, Art. „Akkompagnement“, in: *MGG2*, Sachteil 1, Sp. 351–356; dies., Art. „Begleitung“, in: *MGG2*, Sachteil 1, Sp. 1337–1345.) oder mit Blick auf das Generalbassspiel aus einer aufführungspraktischen Perspektive (vgl. etwa Siegbert Rampe, *Generalbasspraxis 1600–1800*, Laaber 2018) behandelt. Eine Ausnahme bildet hier Katharina Hottmann, die sich auch der performativen Dimension der sich im 18. Jahrhundert herausbildenden obligaten Klavierbegleitung gewidmet hat: dies., „Auf! stimmt ein freies Scherzlied an“. *Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung*, Stuttgart 2017, S. 801–808. Im Bereich der tonträgerbasierten neueren Interpretationsforschung bzw. Performance Studies sind die Arbeiten Kilian Spraus zu nennen, der sich mit der Begleitpraxis Richard Strauss' auseinandergesetzt hat: Vgl. Kilian Sprau, „Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar“. Vier auktoriale Versionen von Richard Strauss' Schack-Vertonung

und anhand welcher Kriterien sich diese Fragen überhaupt diskutieren lassen. Für eine erste Annäherung an diese Thematik ist die ab 1854 nachweisbare und sich bis zu Beginn der 1870er Jahre fortsetzende Zusammenarbeit Clara Schumanns mit dem Bariton Julius Stockhausen aus verschiedenen Gründen aufschlussreich: So wie Clara Schumann auf die Repertoirebildung im Klaviersolobereich Einfluss nahm, leistete auch Stockhausen in einem spezifischen Sinne Pionierarbeit: Das Kunstlied wurde erst mit ihm auf dem öffentlichen Konzertpodium heimisch, der Liedgesang avancierte mit ihm letztlich zur hochgradig elaborierten und weithin akzeptierten künstlerischen Spezialdisziplin.⁶ Auch wenn Clara Wieck-Schumann bereits seit Beginn ihrer Karriere auch gemeinsam mit Sängerinnen und Sängern auftrat⁷, erhielt die Verbindung mit Stockhausen bereits durch dessen explizite Spezialisierung auf einen professionellen Kunstliedvortrag und das sich damit verbindende Sendungsbewusstsein besonderes Gewicht.⁸ Gleichzeitig verfolgte sie im Rahmen dieser Zusammenarbeit aber auch eigene Interessen. Von diesem Ausgangspunkt soll im Folgenden die ästhetische Praxis der Liedbegleitung als Teil von Clara Schumanns künstlerischer Identität eingehender in den Blick genommen werden.

1. „Künstlerpaar“ von „unantastbare[m] Ruf“

Das Jahr 1854, in dem sich Clara Schumann und Julius Stockhausen bei einem Kuraufenthalt im belgischen Ostende erstmals begegneten (er war zu diesem Zeitpunkt 28, sie 34 Jahre alt) fiel für den Bariton in eine Umbruchphase: Nachdem er sich aus einem zweijährigen Engagement als Bühnensänger am Mannheimer Hof- und Nationaltheater gelöst hatte, unternahm er Anfang 1854 eine erste Konzerteise nach Wien. Die Begegnung mit Clara Schumann im August 1854 (und die daraus hervorgehenden Empfehlungen) lieferte den entscheidenden Impuls für seine weitere Laufbahn als Konzertsänger, wenngleich Stockhausen nicht frei von Zweifeln war: Trotz einer sehr erfolgreichen großen Konzertreise durch den deutschsprachigen Raum in Robert Schumanns Todesjahr 1856 (während der er auch Joseph Joachim und Johannes Brahms

op. 19, 2, betrachtet unter performativem Aspekt“, in: *ZGMTH* 14 (2017), S. 285–314 sowie: „...denn ich spiel's ganz anders“. Richard Strauss als Klavierbegleiter eigener Lieder – Untersuchungen zu historischer Performance-Praxis am Fall der Doppeleinspielung von ‚Ruhe meine Seele!‘ op. 27, 1“, in: *Zur performativen Expressivität des KClaviers: Aufführung und Interpretation – Symposium München, 27.–28. April 2018* (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Theater und Musik München, Bd. 13), S. 129–154.

6 Vgl. Martin Günther, *Kunstlied als Liedkunst. Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts* (= Schubert: Perspektiven – Studien, Bd. 4), Stuttgart 2016, S. 238–288.

7 Vgl. Reinhard Kopiez, Andreas C. Lehmann und Janina Klassen, „Clara Schumann's Collection of Playbills: A Historiometric Analysis of Life-Span, Development, Mobility, and Repertory Canonization“, in: *Poetics* 37 (2009), S. 50–73, hier S. 64.

8 Zu den vor der Zusammenarbeit mit Stockhausen liegenden gemeinsamen Auftritten Clara Schumanns und (der in erster Linie als Bühnenkünstlerin hochprominenten) Sopranistin Wilhelmine Schröder-Devrient vgl. Rebecca Grotjahn, „Mit der Seele statt mit der Kehle. Wilhelmine Schröder-Devrient, Robert Schumann und der poetische Liedgesang“, in: *Komponieren für die Stimme*, hrsg. von Stephan Mösch, Kassel 2017, S. 282–300. Schröder-Devrient war es nach eigener Aussage Stockhausens auch, die ihn 1852 mit ersten Liedern Schumanns bekannt machte. Vgl. Julia Wirth, *Julius Stockhausen. Sänger des deutschen Liedes*, Frankfurt a.M. 1927, S. 362.

kennenlernte), trat er nochmals ein dreijähriges Festengagement an – diesmal an der Pariser Opéra comique. Spätestens ab dem Jahr 1859 wurde dann endgültig das Lied neben dem Oratorien- und Liedgesang zum Fundament seiner Karriere, und er war mit seinen Verbindungen zum Kreis um Clara Schumann, Brahms und Joachim innerhalb weniger Jahre Teil eines das europäische Musikleben in entscheidendem Maße beeinflussenden Künstlernetzwerks geworden.⁹

Der aktuell für die Schumann-Briefedition vorbereitete Briefwechsel zwischen Clara Schumann und Julius Stockhausen¹⁰ bietet wichtige Einblicke in diese Zusammenarbeit, die sich von Beginn an als fruchtbarer und von hoher gegenseitiger Wertschätzung geprägter Austausch entfaltete. Grundsätzlich wurde in unterschiedlichsten Situationen miteinander musiziert, und gerade private und halböffentliche Rahmungen mögen viel zur Profilierung einer gemeinsamen interpretatorischen Linie beigetragen haben. Die Tatsache allerdings, dass bereits unmittelbar nach dem ersten Kennenlernen sofort ein öffentliches Konzert in Ostende organisiert wurde, verweist deutlich auf eine offenbar spontan vorhandene gemeinsame Basis.¹¹ Von einer Begegnung auf Augenhöhe zeugt überdies die gemeinsame Planung öffentlicher Auftritte. Am 9. März 1859 betont Stockhausen selbstbewusst, er hoffe sehr auf ein baldiges Treffen in Leipzig,

„[d]och bevor werden wir uns noch in Dresden treffen & um die Palme miteinander kämpfen. So gebe ich gern Konzert, wenn ich weiß es steht mir Jemand bei, der mich wach hält und mir die Aufgabe doppelt schwer macht, & so habe ich mich gestern früh wie ich Hr. Friedel aufsuchte gleich entschlossen Konzert in Dresden zu geben, doch nicht unter g[e]fälliger Mitwirkung der Frau Dr Schumann, sondern, mit ihr [...] & ich füge nur zu daß ich wünsche, mehr noch für Sie als für mich, wir machen ein brechend volles Haus [...]“¹²

Obleich, wie oben erwähnt, das Auftreten mehrerer Künstler innerhalb eines öffentlichen Konzerts zum Alltag des Musiklebens gehörte, blieb die Zusammenarbeit zweier gleichrangiger prominenter Solisten als gemeinsame Veranstalter die Ausnahme.¹³ Spätestens zum Ende der 1860er Jahre allerdings war die Kombination Clara Schumann/Julius Stockhausen eine feststehende Größe.¹⁴ „Ich bin immer für die Wahrheit, warum also nicht: Concerte von C[lara]

9 Vgl. eingehender: Martin Günther, „Echte Mission des Virtuosen‘. Julius Stockhausen und die Politik der musikalischen Interpretation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Musikalische Interpretation im Dialog. Musikwissenschaftliche und künstlerische Praxis*, hrsg. von Andreas Münzmay und Marion Saxer, München 2017, S. 112–126.

10 Mein Dank gilt Thomas Synofzik, Michael Heinemann und Jelena Josic, die mir Einblick in einige unveröffentlichte Rohtranskriptionen des Editionsprojektes ermöglichten, um sie mit den Originalquellen abgleichen zu können, nach denen die Zitierung der Briefausschnitte hier gleichwohl noch erfolgt.

11 Am 21. August 1854 notiert Clara Schumann in ihr Tagebuch: „Bekanntschaft des Herrn Stockhausen. Herrlicher Sänger. ‚Frühlingsnacht‘, ‚Schöne Fremde‘ und vieles vom Robert sang er tief ergreifend.“ Vgl. Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, Leipzig 1905, S. 326.

12 D-B: Mus.Nachl. Schumann, K. 1,269.

13 Dies gilt ebenso noch für Clara Schumanns Zusammenarbeit mit der Mezzosopranistin Amalie Joachim zwischen 1863 und 1878. Vgl. Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien 2007, S. 328ff.

14 Vgl. etwa die in Anm. 41 nachgewiesene *Signale*-Rezension von 1867. Der mit Abstand häufigste Podiumspartner war gleichwohl Joseph Joachim. Vgl. Ute Bär, „Zur gemeinsamen Konzerttätigkeit Clara Schumanns und Joseph Joachims“, in: *Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone*, hrsg. von Peter Ackermann und Herbert Schneider, Hildesheim 1999, S. 35–57.

S[schumann] U[nd] J[ulius] St[ockhausen]? es giebt zu allerlei unnützen Gesprächen Anlaß, kündigen wir es anders an, als doch Jedermann es weiß“¹⁵, schreibt die Pianistin am 8. Oktober 1867 zum Abschluss der Planung einer gemeinsamen Konzertreise im Herbst und Winter desselben Jahres. Einig waren sich beide zudem in Bezug auf die hochsensibel berechnete Programmgestaltung, über die im Vorfeld immer wieder auch schriftlich abgestimmt werden musste, wenn es – was Clara Schumann stets missfiel – keine Möglichkeit eines direkten mündlichen Gesprächs zur Klärung der organisatorischen Fragen gab. Vor allem Ort und Publikum, Auftrittsfrequenz und ggf. Instrument waren Faktoren, die immer wieder neu diskutiert und zu möglichen Programmkonzeption in Bezug gesetzt werden mussten. Die Arbeit an der Programmdramaturgie selbst ist, wie auch dieses Beispiel zeigt, daher unbedingt zum gemeinsamen künstlerischen Handlungsfeld zu zählen.¹⁶

Im Fall der erwähnten Herbsttournée von 1867 ist eine detailliertere Korrespondenz bezüglich der Programmgestaltungsfragen erhalten, die als eine Art offener Dialog beschrieben werden kann. Es ging grundsätzlich darum, sowohl auf den jeweils anderen Part angemessen zu reagieren als auch persönliche Interessen zu verwirklichen, wobei z. T. auch grundsätzliche ästhetische Maximen bzw. Auffassungen verhandelt wurden:

Clara Schumann an Julius Stockhausen, Baden-Baden, 25. September 1867:

„Lieber Stockhausen,

ich schlage also ein für Hamburg und werde am 15ten dort eintreffen. Nun möchte ich aber wissen, ob Sie gleich alle vier Soiréen ankündigen wollen? Ich wäre mehr dafür immer nur *eine* Soirée anzukündigen. Dann, was haben Sie über das Programm zur Ersten gedacht? [...]“¹⁷

Julius Stockhausen an Clara Schumann, Hamburg, 27. September 1867:

„Liebe Frau Schumann,

[...].Was das Programm anbelangt so möchte ich galant seyn, wie auch für alle [weiteren Konzerte, M.G.]. Erstens sing' ich mit einer Dame, zweitens erachte ich Musik mit *Text* der Gattung nach schließlich untergeordnet im Vergleich zur Instrumentalmusik, obwohl Schumann'sche Lieder gewiß ebenso vollendet in ihrer Art sind wie irgend ein Musikstück. Dazu rechne ich auch die Winterreise & den Liederkreis von Beethoven. Aber man muß auch Volkslieder bringen, auch französische Cammerstücke oder italienische der Abwechslung wegen & die treten doch nur im Werth als zweite Gattung auf. Also sprechen Sie ihre Instrumentalwünsche aus wenn's beliebt; ich werde mich [an]schmiegen. Ein Sänger, der sich in so vielerlei Gefühlsausdrücke sich [sic!] schicken muß kann das viel eher als die durch die *allgemeine* musikalische Sprache zu herrschen gewohnte[n] Instrumentalisten. Fangen Sie mit einem Trio von Schumann an, so antworte ich [scil: mit] Liedern von Meister Beethoven, & spielen Sie als Mittelstück Kleineres, Leichtereres, kann ich eine Cavatine von Boieldieu, oder eine Romanze von Nicolo, von Roßini, von sonst einem ini bringen, wenn er anständig schreibt. Welche Chorstücke hätten Sie gerne gehört? Frauenchöre würden sehr hübsch paßen, & da hat Schumann wohl da Schönste geliefert. Bringen Sie ein Trio von Beethoven, so antworte ich: ‚Die Hütte, Die

15 D-F: Nachlass Stockhausen 25.

16 Vgl. Borchard, *Stimme und Geige*, S. 421–442.

17 D-F: Nachlass Stockhausen 24. Hervorhebung im Original.

Birke! ‚Birke, Birke, des Waldes Zier.‘ – Abwechslung muß seyn & Ernstes soll sich nicht auf Ernstes häufen. Wenn’s nur schön ist! Also bitte geben Sie mir Ihre Wünsche. Ich unterbreite Ihnen dann das gesamt-Programm.“¹⁸

Zwar lehnt Stockhausen sich hier zumindest rhetorisch an die zeittypische Auffassung einer hierarchischen Gewichtung von Vokal- und Instrumentalmusik zugunsten der letzteren an, betont dabei aber mehr als deutlich die in seinen Augen ästhetische Ausnahmestellung exemplarischer Kunstlied-Opera. Clara Schumann nimmt zwar für sich in Anspruch, die Konzerte stets mit einem größeren Instrumentalstück (zumeist einer Sonate Beethovens) einzuleiten, fordert aber ihrerseits auch Stockhausen auf, seine Beiträge als Ausgangspunkt für ihre Auswahl klar zu benennen. Das mit Blick auf das ‚Funktionieren‘ eines Konzertprogramms als zentral eingestufte Kriterium des Abwechslungsreichtums blieb dabei für beide eine entscheidende Leitlinie – letztlich ein Kompromiss, der es gleichwohl erlaubte, ein gemeinsames kulturelles bzw. kulturpädagogisches Ziel verfolgen zu können.¹⁹

Auch wenn Clara Schumann auf Stockhausens gattungsästhetische Reflexionen nicht in direkter Weise eingeht, herrschte doch offenkundig Einigkeit in Bezug auf die Etablierung des Kunstliedes innerhalb des ‚seriösen‘ Konzertrepertoires durch die Praxis der Aufführung gesamter Zyklen, die sich (vor allem in Bezug auf die großen Zyklen Franz Schuberts) in den 1860er Jahren bereits mit der Person Stockhausens verband.²⁰ Die Skepsis bezüglich dieser Praxis war weit verbreitet und reichte von moralischen Vorbehalten hinsichtlich der Angemessenheit der Liedtexte im öffentlichen Raum²¹ zu wirkungsästhetisch ausgerichteten Argumentationen, die vor allem die Gefahr der Monotonie betrafen, z. T. aber auch gerade der zu stark heterogenen Wirkung von Liederzyklen im Konzert kritische Einwände entgegensetzten.²² Anlässlich einer

18 D-B: Mus.Nachl. Schumann K. 2,22. Hervorhebungen im Original.

19 Vgl. hier auch eine Äußerung Clara Schumanns im (in Anm. 15 nachgewiesenen) Brief an Stockhausen vom 8. Oktober 1867: „Für Lübeck würde ich aber andres Programm machen als für Hamburg. Ich richte mich immer nach den Städten, klein oder groß, gebildet oder weniger gebildet. Denken Sie ‚mal Op. 17 Fantasie für Lübeck! Welch ein Unsinn wäre das!!! [...] Nicht zuviel des Ernstes auf einmal.“

20 Vgl. Günther, *Kunstlied als Liedkunst*, S. 262–284. Gemeinsam mit Clara Schumann führte Stockhausen auch Schuberts gesamten *Müllerin*-Zyklus und größere Teile der *Winterreise* auf. Vgl. ebd., S. 274ff., S. 280. Als Schumann-Interpret trat er im März 1854 in Wien an die Öffentlichkeit – einige Monate vor seiner ersten Begegnung mit Clara Schumann. Vgl. Renate Hofmann, „Julius Stockhausen als Interpret der Liederzyklen Robert Schumanns“, in: *Robert und Clara Schumann und die nationalen Musikkulturen des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Matthias Wendt, Mainz 2005, S. 34–46.

21 Die Leipziger *AmZ* stellt etwa bezüglich einer Gesamtaufführung von *Frauenliebe und Leben* durch Amalie Joachim und Clara Schumann im Jahr 1878 fest: „Wir möchten aber doch unsere philharmonischen Gastgeber daran erinnern, dass nur Nr. 1–5 dieser Lieder für den Concertsaal sich eignen, und dass, wenn der Rest der Hausmusik überlassen wird, die Sängerin im Concert ihren Zuhörern einen noch grösseren Reichthum an Ausdrucksweisen vorführen kann. Serien und Reihenfolgen mag man componiren, nur nicht im Concert vortragen.“, zitiert nach Borchard, *Stimme und Geige*, S. 333.

22 Vgl. etwa folgende Rezension Arrey von Dommers zu einem Konzert Clara Schumanns und Stockhausens in Hamburg im Oktober 1867: „Das Lied mit seiner kleinen einfachen Form und sehr bald vorübergehenden, in längeren Liederreihen noch dazu sehr schnell wechselnden Stimmung übt, wenn auch augenblicklich vielleicht einen noch so großen und eindringlichen, so doch immer nur weniger andauernden und nicht lange gleichartig sich fortsetzenden Eindruck. Bleibt es Hauptgegenstand der Gesangsvorträge, so entwöhnt es das Publikum von

vollständigen Aufführung von Schumanns *Liederkreis nach Joseph Freiherrn von Eichendorff* op. 39 durch Clara Schumann und Julius Stockhausen in Berlin schreibt die *Vossische Zeitung* im Januar 1865:

„Wenn uns Werke wie [Schumanns, M.G.] d-moll-Trio, oder wie einzelne der Eichendorff'schen Lieder, z. B. ‚auf einer Burg, in der Fremde, Zwielficht, im Walde‘ in einem glänzenden, glänzend gefüllten Concertsaal vorgeführt werden, so haben wir das Gefühl, daß der Gegenstand und Ort und Zeit der Ausführung nicht zu einander passen; in einer Versammlung von tausend Menschen sind wir nicht zu Schöpfungen gestimmt, welche die höchste Vertiefung und Abstraktionskraft verlangen. [...] Unter den von ihm [Stockhausen, M.G.] vorgetragenen Liedern war es namentlich die ‚Frühlingsnacht‘, die das Publikum in eine hoch begeisterte Stimmung versetzte.“²³

Deutlich wird hier einmal mehr, dass das (unsere Wahrnehmung auch hinsichtlich der Interpretation eines Liederzyklus in hohem Maße bestimmende) Kriterium der Kohärenz damals auch bei der Aufführung vollständiger Zyklen offenbar keine große Rolle spielte; die einzelnen Lieder werden schlichtweg als für den Konzertsaal mehr oder weniger geeignet kategorisiert. Allerdings verläuft die Argumentation hier nicht etwa inhaltlich – also bezogen auf den zu singenden Text –, sondern musikalisch-strukturell und nimmt in diesem Zuge eine durchaus bemerkenswerte gattungsästhetische Verortung vor – die angesprochenen Schumann-Lieder werden hier einem eigentlich in erster Linie durch die autonome Instrumentalmusik bestimmten Kammermusikbegriff zugeordnet.²⁴ Auch der reklamierte Kontext einer intimen Rahmung²⁵ für die angemessene Rezeption hebt nicht, wie für das Lied weitgehend üblich, auf die atmosphärische und emotionale Qualität häuslicher Privatsphäre, sondern – korrespondierend mit dem Kammermusikideal – eher auf die Exklusivität eines Eingeweihten- bzw. Expertenkreises ab. Obgleich Stockhausen diese häufig zu registrierende ambivalente Auffassung hinsichtlich einer öffentlichen Präsentation von Liedern in gewissem Maße geteilt haben mag²⁶, zeigt sich hier

der Aufmerksamkeit und dem Interesse an größer aufgebauten und mit umfänglicheren Kunstmitteln durchbildeten Vocalstücken. Infolge der Gewöhnung, durch schnell Wechselndes immer von Neuem sich angeregt zu sehen, verliert der Hörer leicht die Fähigkeit, einen breiter entwickelten und eine Stimmung ihrer ganzen Tiefe nach allseitig austragenden Gesänge mit ungeschwächtem Interesse zu folgen. Oder die Theilnahme am Liedergesange selbst ermattet und der Geist sehnt sich unwillkürlich nach einer nachhaltigeren Nahrung.“, *Hamburgischer Correspondent* 137 (1867), [k. A.].

23 *Vossische Zeitung*, 11. Januar 1865, Beilage 1, S. 4.

24 Vgl. zur zeitgenössischen Gattungsdiskussion eingehender: Martin Günther, „Lied- und Kammermusikultur“, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Bd. 2: Institutionen und Medien (im Druck).

25 Vgl. dazu die Diskussion bei Beatrix Borchard, „Öffentliche Intimität? Konzertgesang in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Liedersingen. Studien zur Aufführungsgeschichte des Liedes* (= Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 6), hrsg. von Katharina Hottmann, Hildesheim 2013, S. 109–126, insbes. S. 110–114.

26 Vgl. Ebd., S. 109. Ob hier aus der Perspektive des Sängers selbst die Unangemessenheit einer öffentlichen Aufführung vor Publikum aufgrund einer der Liedgattung grundsätzlich eigenen einkomponierten Intimität oder aber die Umstände der jeweiligen Aufführungssituation entscheidend waren, lässt sich häufig schwer beurteilen: So notiert Stockhausen auf die Rückseite eines Programmzettels von 1862 seinen Eindruck des entsprechenden Philharmonischen Konzerts im Hamburger Conventgarten: „Dans une grande salle la voix prend plus de développement & cela ne peut pas à ces deux morceaux [die Schubert-Lieder *Willkommen und Abschied* und *An die Leier*, M.G.]; généralement parlant le Lied demande moins de son pour produire son [véritable] & intime effet!“

auch, dass seine öffentlichen Auftritte mit Clara Schumann durchaus bewusst Spannungen zu etablierten Hörerwartungen aufgebaut haben – besonders mit Blick auf das Liedschaffen Robert Schumanns, das im Mittelpunkt dieser Zusammenarbeit stand und für das es erst noch einen festen Platz im Konzertrepertoire zu schaffen galt:

„Frau Clara Schumann und Herr Julius Stockhausen, zwei Berühmtheiten, die Höhepunkte der modernen Kunst sowohl hinsichts der Technik, als in dem Streben nach Vertiefung und Beseelung des sinnlichen Materials bezeichnen, hatten sich am Sonnabend zu einem Concert vereinigt. Das Programm war gewählt, vielleicht in zu hohem Grade für das zahlreiche Publikum, das sich eingefunden hatte.“²⁷

Die Begegnung und gemeinsame Konzerttätigkeit mit Stockhausen fiel für Clara Schumann in eine Zeit, in der sie ihre Repertoirestrategie grundlegend änderte: Das im ersten Drittel ihrer Karriere schon aus Konkurrenzgründen notwendige hochvirtuose Element trat in den Hintergrund, die Ausformung eines relativ feststehenden Kernrepertoires mit den Hauptsäulen Schumann, Beethoven, Mendelssohn wurde nun entscheidend.²⁸ Dass in der Zusammenarbeit mit Stockhausen insofern die Werke Robert Schumanns die Spitzenposition einnahmen, während der weitere Repertoireschwerpunkt des Sängers – die Lieder Franz Schuberts²⁹ – etwas zurücktrat, ist daher kaum verwunderlich.³⁰ Die Etablierung der Klavierwerke Robert Schumanns innerhalb des ‚klassischen‘ Kanons war bereits seit den 1830er Jahren eines der Hauptanliegen Clara Schumanns.³¹ Als in den 1860er Jahren die öffentlichen Auftritte mit Stockhausen zahlreicher wurden, war dieses Ziel ihrer Repertoirepolitik allerdings bereits weitgehend verwirklicht. Dabei stellte sie sich durch ihre Interpretationen sowohl einer Sentimentalisierung

D-F: Nachlass Stockhausen, Programmzettel 111c. Hier geht es allerdings konkret um eine Publikumsgröße von über 1.000 Menschen, die der Conventgarten 1862 fasste. Die dortige Nachhallzeit war heutigen Berechnungen zufolge aufgrund einer angenommenen Holzbestuhlung sowie einer unbestuhlten Nebenhalle für die damalige Zeit eher hoch, was sich nach dem Umbau des Saales 1879 änderte. Vgl. Lenard Gimpel, *Zur Akustik früherer Konzertsälen in Hamburg*, Magisterarbeit TU Berlin 2008, S. 73, <https://www2.ak.tu-berlin.de/~akgroup/ak_pub/abschlussarbeiten/2008/GimpelLenard_MagA.pdf>, (23.06.2020). Viele historische Säle bzw. Konzertsälen erlaubten aufgrund ihrer Bauweise jedoch auch eine „räumliche Klangentfaltung [...] bei geringen Lautstärken“, ebd., S. 74, was den akustischen Problemen bei der Aufführung von Kunstliedern entgegengewirkt sein dürfte.

27 S. Anm. 23.

28 Vgl. Kopiez/Lehmann/Klassen, „Clara Schumann’s Collection of Playbills“, S. 63.

29 Vgl. zu Stockhausens Schubert-Repertoire Günther, *Kunstlied als Liedkunst*, S. 252–262.

30 Ausgehend von den in den jeweiligen Nachlässen erhaltenen Programmzetteln lässt sich das folgende Repertoire von Schumann-Liedern herausfiltern, das in gemeinsamen Konzerten von Stockhausen und Clara Schumann zwischen 1854 und 1872 zur Aufführung gelangte – dies freilich ohne endgültige Klarheit darüber zu haben, welche Lieder Clara Schumann wirklich selbst begleitete: 1) Einzelne bzw. aus Zyklen herausgelöste Lieder: „Es treibt mich hin“ op. 24, 2 | „Ich wandelte unter den Bäumen“ op. 24, 3 | „Schöne Wiege meiner Leiden“ op. 24, 5 | „Widmung“ op. 25, 1 | „Der Nußbaum“ op. 25, 3 | „Jemand“ op. 25, 4 | „Die Lotosblume“ op. 25, 7 | „Du bist wie eine Blume“ op. 25, 24 | „Die Löwenbraut“ op. 31, 1 | „Sonntags am Rhein“ op. 36, 1 | „An den Sonnenschein“ op. 36, 4 | „Dichters Genesung“ op. 36, 5 | „Waldeggespräch“ op. 39, 3 | „Die Stille“ op. 39, 4 | „Mondnacht“ op. 39, 5 | „Frühlingsnacht“ op. 39, 12 | „Frühlingsfahrt“ op. 45, 2 | „Die beiden Grenadiere“ op. 49, 1 | „Blondels Lied“ op. 53, 1 | „Die Hütte“ op. 119, 1 | „Der Bräutigam und die Birke“ op. | „Flutenreicher Ebro“ op. 138, 5; 2) Zyklen: *Liederkreis nach Joseph Freiherrn von Eichendorff* op. 39 [aufgeteilt in zwei Gruppen] | *Dichterliebe* op. 48 [aufgeteilt in zwei Gruppen] | *Frauenliebe und Leben* op. 42 [Auswahl] | *Myrthen* op. 25 [1–8].

31 Vgl. Klassen, *Musik und Öffentlichkeit*, S. 324.

Schumanns vor dem Hintergrund neoromantischer Schwärmerei³² entgegen als auch dem Vorwurf, seine Musik sei in Bezug auf eine breitere Rezeption zu verworren und intrikat.³³ Stockhausens im obigen Brief von 1867 formuliertes spezifisches Interesse an der öffentlichen Aufführung ausgewählter Liedkompositionen,³⁴ denen er einen besonders hohen Wert vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Meisterwerkideals zuschrieb, dürfte Clara Schumann im Sinne einer gemeinsamen kulturellen Mission besonders entgegengekommen sein. Zumindest lässt sich eine statistisch auffällige Präsenz von Liedkompositionen in Clara Schumanns Konzerten der 1860er und -70er konstatieren.³⁵ Gerade hinsichtlich des Schumann-Repertoires wurden offenbar verschiedene dramaturgische Konzepte erprobt: Bereits für erste gemeinsame Auftritte schlägt Stockhausen im Frühjahr 1859 die Kombination von Schumannschen Klavierstücken mit Liedern vor: „Schöne Lieder werden wir aussuchen. Ich denke, Sie spielen drei Schumann'sche Compositionen & ich singe drei Lieder a) aus den Hebräischen Gesängen b) Nußbaum c) Waldesgespräch [...]“.³⁶ Besonders mit Blick auf den Zyklus *Dichterliebe* op. 48 lässt sich diese Idee weiterverfolgen. Bei ihrer zyklischen Erstaufführung durch Stockhausen mit Brahms am Klavier (1861) wurden zwischen beide Hefte des Zyklus' einzelne Fantasien aus den *Kreisleriana* eingeschoben.³⁷ Dieses Modell wurde – wahlweise auch mit anderen kleineren Klavierwerken Schumanns – auch für die Aufführungen mit Clara Schumann beibehalten. Durchaus auffällig scheint dabei, dass *Dichterliebe* – anders als *Myrthen*, der Eichendorff-Zyklus oder *Frauenliebe und Leben* – in gemeinsamen Konzerten von Clara Schumann und Stockhausen offenbar nie nur anteilig, sondern stets – wenn auch mit anderen Stücken verwoben – als Ganzes aufgeführt wurde. Neben diese Idee einer Art Schumannschen Vokal-Klaviermusik-Kontinuums,

32 Ebd., S. 425ff.

33 Die oben eingehender diskutierte Rezension aus der *Vossischen Zeitung* vom 11. Januar 1865 (vgl. Anm. 23) konstatiert etwa: „Zwischen den in das Breite sich verlierenden, massenhaft anwachsenden Kunstgestaltungen, die dem trivialen Sinn der Menge huldigen und den wenigen, die Größe und Adel der Natur mit Einfachheit vereinigen, befindet sich eine noch ziemlich zahlreich vertretene Aristokratie solcher Kunstwerke, die tief und bedeutsam, aber von zu individuellem Gepräge sind, als daß sie auf das große Ganze der Menschheit Einfluß gewinnen könne. Sie sind für den Fachgenossen, für den Kunstgelehrten, für jeden, der sich in die entlegenen Windungen des Gemüthslebens verlieren mag, aber für das Volk sind sie nicht da. Mit einer großen Anzahl seiner Schöpfungen gehört gerade Schumann zu jenen Einsamen, die das Gebiet der Kunst zwar unendlich erweitert, aber nach der Richtung einer eigenartigen Subjektivität hin erweitert haben.“

34 Vgl. oben Anm. 18. Neben Schumann finden sich in den gemeinsamen Programmen Clara Schumanns und Stockhausens vor allem Lieder von Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy und (seltener) Johannes Brahms.

35 In der explorativen Studie von Kopiez/Lehmann/Klassen wurden zwei Phasen ermittelt, während derer Clara Schumann die verhältnismäßige Aufführung von Sololiteratur zugunsten von Liedern reduzierte. Dies betrifft zum einen die 1840er Jahre nach ihrer Eheschließung mit Schumann und zum anderen die 1860er und -70er Jahre, in die die Zusammenarbeit mit Stockhausen und Amalie Joachim fällt. Vgl. Kopiez/Lehmann/Klassen, „Clara Schumann's Collection of Playbills“, S. 64.

36 D-B: Mus.Nachl. Schumann K. 1, 269. Laut dem Programmzettel des Konzerts am 16. März 1859 im Leipziger Gewandhaus wurde „Aus den Hebräischen Gesängen“ durch die Eichendorff-Vertonung „Frühlingsfahrt“ ersetzt. Im Anschluss an die Liedgruppe spielte Clara Schumann Schumanns *Carnaval* op. 9. Vgl. D-F: Nachlass Stockhausen, Programmzettel 61a.

37 Vgl. Renate Hofmann, „Julius Stockhausen als Interpret der Liederzyklen Robert Schumanns“, S. 37.

hinter der sich eine grundsätzlich vorhandene Tendenz zum Werkcharakter ausmachen lässt, traten aber auch andere Varianten wie etwa die Kombination der *Dichterliebe* mit Werken Bachs und Händels am 18. November 1863 in Hamburg. Gerade *Dichterliebe* eignete sich offenbar immer wieder dazu, Clara Schumann zum öffentlichen Begleiten zu bewegen: „Die ‚Dichterliebe‘ ist für Sie reserviert liebe Freundin,“ schreibt Stockhausen am 23. Oktober 1863, „u[nd] Sie werden mir sie hoffentlich begleiten. Oder wollen Sie mich überhaupt nicht? – Nicht gleich böse seyn – [...]“³⁸ – Clara Schumanns Antwortbrief enthält zwar einen höflichen Dank für die „freundlich schöne Aussicht auf die Dichterliebe!“³⁹ trifft aber keine konkrete Entscheidung.

Dass Clara Schumann also an einer zunehmenden Etablierung des Schumannschen Lied-Œuvres (und besonders der Zyklen) grundsätzlich auch praktisch beteiligt war, muss letztlich als Selbstverständlichkeit angesehen werden, da sie sie ihrer Rolle als Repräsentantin interpretatorischer Authentizität vor allem nach Schumanns Tod mit großer Bewusstheit nachkam.⁴⁰ Und auch ohne den Referenzrahmen eines von ihr nachweislich persönlich öffentlich begleiteten Schumann-Liedrepertoires ist sicherlich davon auszugehen, dass bereits das gemeinsame Auftreten mit ihr *als* Schumann-Interpret oder -Interpreтин diese Authentizität in hohem Maße repräsentierte. So konnten Clara Schumann und Stockhausen etwa auch als „Künstlerpaar“ bezeichnet werden, wenn sie gar nicht miteinander musizierten, obgleich Lieder Schumanns im Programm enthalten waren – wie in einer Soirée im Leipziger Gewandhaus am 7. Dezember 1867, bei der Carl Reinecke Stockhausens Beiträge begleitete:

„Es ist ein ebenso schöner Beweis für die dauernde Anziehungskraft des Künstlerpaares Clara Schumann und Julius Stockhausen wie für die Empfänglichkeit des Leipziger Publikums, daß deren Soirée am 7. Dec., trotz der in fast unmittelbarer Folge vorausgegangenen sieben Concerte, den Saal des Gewandhauses bis auf den letzten Platz gefüllt hatte, so daß selbst der Raum des Orchesters zu Hülfe genommen werden mußte, um alle die Hörlustigen unterzubringen. Einer kritischen Besprechung der Leistungen sind wir überhoben durch den unantastbaren Ruf, den sich Beide als ausführende Künstler seit lange erworben haben und dem die gefeierten und stets willkommenen Gäste auch diesmal nach jeder Seite hin vollkommen entsprachen. [...] – Da ich nicht so singen kann wie Stockhausen, möchte ich wenigstens so begleiten können wie Reinecke“ hörten wir Jemand nach dem Concert klagen. Und in der That ist dieses feine, sich unbeschreiblich schön anschmiegende Accompagnement des Künstlers von wahrhaft idealer Vollendung. Wir bewundern schon immer diese seltene Kunst an Reinecke; in der Vereinigung mit Stockhausen ist sie aber stets von ganz besonders entzückender Wirkung.“⁴¹

38 D-B: Mus.Nachl. Schumann K. 2,87.

39 D-F: Nachlass Stockhausen 4.

40 Vgl. Beatrix Borchard, „Verlebendigen und fortführen. Clara Schumann als Witwe“, in: *Die Tonkunst* 8 (2014), S. 487–497.

41 *Signale für die musikalische Welt* 25, Nr. 52 (1867), S. 1037; Clara Schumann spielte an diesem Abend Beethovens *Les Adieux*-Sonate, Schumanns *Symphonische Etüden*, die Gavotte aus Hillers Opus 115 und von Chopin die Etüde cis-moll, sowie das Scherzo h-moll. Stockhausen und Reinecke trugen neben Werken von Brahms, Giovanni Battista Martini, Giovanni Battista Bononcini und Mendelssohn zum Abschluss des Konzerts drei Lieder aus Schumanns Heine-Liederkreis op. 24 vor („Es treibt mich hin, es treibt mich her“; „Ich wandelte unter den Bäumen“; „Schöne Wiege meiner Leiden“). An seine Frau Clara schreibt Stockhausen am 8. Dezember 1867: „Frau Schumann mußte

2. „Begleitungsgeschäft“ oder „seltene Kunst“? – Identitätsfragen

Sieht man davon ab, dass Reinecke als hinreichend prominenter Musiker und überdies amtierender Gewandhauskapellmeister sowie Lehrer am Leipziger Konservatorium hier bereits aus formellen Gründen Erwähnung finden musste, lässt die obige Rezension insofern aufhorchen, als dass sie überhaupt einen Hinweis darauf liefert, inwiefern die Liedbegleitung im mittleren und späteren 19. Jahrhundert als Kunstform eigenen Rechts wahrgenommen wurde. Dies steht einer zu dieser Zeit grundsätzlich registrierbaren Auffassung entgegen, die in der Tätigkeit des Begleitens nicht mehr als eine pragmatische Notwendigkeit sah. Schon deshalb wurde sie in der Regel nicht von den prominenten Solisten ausgeführt, sondern von weniger bekannten Künstlern und Künstlerinnen übernommen, deren Namen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein selten oder gar nicht auf den Programmzetteln auftauchten. Folgt man einer Beobachtung, die Walter Hübbe in seiner Hamburger Brahms-Chronik von 1902 festhält, dann wurde die Qualität der künstlerischen Ausführung eines Begleitparts, wenn überhaupt, letztlich nur durch die anwesenden Experten wahrgenommen: „Hervorragend schön war auch Brahms' Begleitung zum Gesange, wenn sie auch, wie damals üblich, von den gewöhnlichen Konzertbesuchern kaum beachtet wurde.“⁴² Die Auffassung, dass letztlich erst im Laufe des 20. Jahrhunderts eine allgemeine Aufwertung der Kunst des Begleitens im Zuge einer zunehmenden Spezialisierung und Professionalisierung dieser Disziplin erfolgte, scheint sich hier zu bestätigen.⁴³ Lässt sich die ganze Entwicklung aber tatsächlich als linearer Prozess von einer ignorierten zu einer honorierten künstlerischen Praxis denken und darstellen? Wann setzte dieser emanzipatorische Impuls ein? Und was änderte sich konkret an der Art und Weise des Begleitens? Um die hinter diesen Fragen stehenden historiografischen Probleme zu verdeutlichen, sei zunächst ein kurzer Brückenschlag ins 20. Jahrhundert und in unsere eigene Gegenwart unternommen.

Ungeachtet seiner vergleichsweise neutralen bzw. nicht negativ besetzten Herkunft aus der musikalischen Satzlehre haften dem Begriff ‚Begleitung‘ – wenn man seine performative und soziale Dimension in den Blick rückt – im landläufigen Sprachgebrauch grundsätzlich Assoziationen wie Unterordnung, Zurücknahme und damit auch künstlerische Unselbständigkeit und letztlich sogar Minderwertigkeit an. Dies wird nicht zuletzt daran deutlich, dass die Studienpläne zahlreicher Musikhochschulen und Richtlinien etlicher Wettbewerbe längst dazu übergegangen sind, die Vokabel ‚Liedbegleitung‘ durch den als angemessener erachteten Ausdruck

ein Stück zugeben und ich ein Lied nach der ‚Schönen Wiege‘. Auch die Romanzen von Brahms schlugen durch; keine Mühe war vergeblich, und das ist immer ein aufmunterndes Gefühl [...]. Es ging aber auch gut. Reinecke begleitete alle Gesangsbeiträge“ (Wirth, *Julius Stockhausen*, S. 306).

42 Walter Hübbe, *Brahms in Hamburg*, Hamburg 1902, S. 14.

43 Vgl. Borchard, „Öffentliche Intimität?“, S. 117: „Wurde in den 1860er und 1870er Jahren zumeist unterschieden zwischen Liedbegleitung – manchmal wurde der Name des Pianisten oder der Pianistin nicht einmal genannt oder fand sich nur am Fuße des Programmzettels im Kleingedruckten – und Solovorträgen, treten in den 1880er und 1890er Jahren zunehmend feste Interpret-Paare auf, die sich auf den Liedgesang spezialisierten, wie Raimund von zur Mühlen und der Komponist und Dichter Hans Schmidt oder Johannes Messchaert und Julius Röntgen.“

‚Liedgestaltung‘ (zusammengedacht mit einem ‚kammermusikalischen‘ Verständnis verkörpert im Ideal des ‚Lied-Duos‘) zu ersetzen. So soll Pianistinnen und Pianisten, die sich professionell mit dem Kunstliedrepertoire auseinandersetzen wollen, unmissverständlich vermittelt werden, dass keinerlei Zweifel an der hohen künstlerischen Verantwortung bei der Ausführung eines Liedbegleitungsparts bestehe – ganz im Gegenteil. Unausgesprochen erfolgt mit diesen Maßnahmen auch die korrigierende Abgrenzung von einer historischen Praxis, die eine (vermeintlich) veränderte, obsoletere Sichtweise auf das Ideal musikalischen Kommunizierens im Bereich des Kunstliedes vertrat. Wo aber wäre dieser Paradigmenwechsel auf einer diskursiven Ebene greifbar?

Gerald Moores berühmte Memoiren mit dem ironisierenden Titel *Bin ich zu laut?* (EA 1962) enthalten im Kapitel „Der Mann am Klavier“ ein flammendes Plädoyer für ein ‚modernes‘, emanzipiertes Begleiten, das mit einem Zitat Dietrich Fischer-Dieskaus gekrönt wird: Der als repräsentativer Liedsänger des 20. Jahrhunderts geltende Bariton attestiert Moore (1899–1987) hier gleichsam offiziell, einen epochalen Wandel in der Kunst des Liedbegleitens eingeleitet zu haben: „Es geht klar hervor, wie neu und einzigartig der von ihm verkörperte Typ des Begleiters ist.“⁴⁴ In seiner harschen Kritik an zurückliegenden Zeiten zielt Moore zum einen auf die Überheblichkeit einzelner Sänger und Instrumentalisten, die ihre Begleiter gleichsam als Untergebene behandelten, aber auch auf diejenigen Begleiter, die dies mit sich geschehen ließen. So attackiert er insbesondere die Auffassung (allerdings ausdrücklich nicht das Spiel!) des niederländischen Pianisten Coenraad Valentijn Bos (1875–1955), die dieser in seinen Erinnerungen *The Well-Tempered Accompanist* (vermittelt über die Formulierungen des Co-Autors Ashley Pettis) darlegte.⁴⁵ Musikwissenschaftliche Bestätigung und Festschreibung erfährt dieses Statement in der *MGG2*, wo mit Blick auf Moores publizistische Tätigkeit betont wird, dass er „das überkommene Bild des sich selbst zurücknehmenden Begleiters, das noch 1949 von Coonraad Valentijn Bos [...] vertreten wurde, auf kenntnisreiche und zugleich humoristische Weise zu revidieren suchte“.⁴⁶

Bos beschreibt in seinem Buch u. a. eine Art Lehrzeit als Begleiter des deutschbaltischen Tenors Raimund von Zur Mühlen seit den mittleren 1890er Jahren. Zur Mühlen forderte nach Bos’ Auskunft auf mitunter rigorose Weise ein, dass der Pianist sich jeder noch so kleinen agogischen und dynamischen Flexion seines Gesangsvortrags unmittelbar und bedingungslos anzuschmiegen habe.⁴⁷ Dieses Ideal wird letztlich zum didaktischen Ausgangspunkt für Bos’ Leitfaden zur Klavierbegleitung, der an etlichen konkreten Beispielen demonstriert, auf welche

44 Gerald Moore, *Bin ich zu laut? Erinnerungen eines Begleiters*, Kassel 91996, S. 175. Das Zitat stammt aus einem Geleitwort Fischer-Dieskaus zur deutschsprachigen Ausgabe von Moores bereits 1943 erschienenem ersten Buch *The Unashamed Accompanist*, das auf öffentliche Gespräche und Vorträge zum professionellen Begleiten (u. a. mit Myra Hess) zurückgeht: Gerald Moore, *Freimütige Bekenntnisse eines Begleiters*, München 1961.

45 Coenraad Valentijn Bos, *The Well-tempered Accompanist*, Bryn Mawr/PA 1949.

46 Vgl. Wolfgang Behrens, Art. „Moore, Gerald“, in: *MGG2*, Personenteil 12, Sp. 434f.

47 Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 22ff.

Weise eben diese flexible Anpassung zu erreichen sei. Dass Moores Beschreibung selbstverständlich eine auf subjektivem Erleben gegründete rhetorische Strategie zugrunde liegt, wird umso deutlicher, wenn man Walter Niemanns 1919 erstveröffentlichte Monografie *Meister des Klaviers* dagegenhält, die am Schluss ebenfalls einen Abschnitt über „Die Kunst der Begleitung“ enthält, der in ähnlich polemischer Weise die (damals) aktuelle Situation der Begleitpraxis kommentiert:

„Neben diesem armen unpersönlichen Etwas am Klavier, so übersehen und mißachtet in dem Personenkultus alles gesellschaftlichen Kunstlebens, gibt es aber heute bereits den Begleiter, das als Künstler gleichberechtigte und gleichwertige ‚andere Ich‘ des Solisten am Klavier. Aus der mehr oder weniger routinierten Handwerk der alten ‚Begleitung‘ ist die hohe Kunst der modernen Begleitung geworden.“⁴⁸

Derjenige Künstler, der eben die Fähigkeit, „aus Gesang und Klavier ein Drittes, ein erlesenes kleines ‚Gesamtkunstwerk‘ von unvergleichlicher seelischer und klanglicher Delikatesse“ zu kreieren in repräsentativer Weise verkörperte, war nach Niemanns Ansicht der für Moore in gewissem Maße bereits einen obsoleten Begleitertypus repräsentierende Coenraad Valentijn Bos.⁴⁹

Der von Niemann und Moore bzw. Fischer-Dieskau mit Abstand etwa von vier Jahrzehnten jeweils subjektiv wahrgenommene Paradigmenwechsel – die Emanzipation des Begleitens als vollwertiges Pendant zum solistischen Gesang oder Instrumentalspiel – lässt sich allerdings mit einem sich bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts formierenden Diskurs verweben, der zunehmend die Frage nach der künstlerischen Identität des Begleitenden in den Vordergrund rückt: Während in Lehrwerken des 18. Jahrhunderts in Bezug auf die Ausführung eines Begleitparts grundsätzlich die rein handwerkliche Ebene einer ‚angemessenen‘ Regelbefolgung betont wird, die sich vor allem aus der satztechnischen Struktur des jeweiligen Musikstücks ergibt und so auch auf die Frage improvisatorischer Zutaten zielte⁵⁰, mischt sich im 19. Jahrhundert ein psychologisierendes, auf die Persönlichkeit des Begleitenden zielendes Moment in die Diskussion. Exemplarisch wird dies etwa an der Gegenüberstellung der jeweiligen Artikel zum Stichwort „Begleitung“ in Heinrich Christoph Kochs *Musicalische[m] Lexikon* von 1802 und seiner von Arrey von Dommer überarbeiteten Neufassung von 1865 deutlich:

„Die erste und wichtigste Regel für den Begleiter ist, bey keiner Note zu vergessen, daß sie nicht anführen, sondern begleiten, nicht glänzen und hervorstechen, sondern unterstützen sollen. Ein Begleiter, dieser Regel eingedenk, kann wenigstens, wenn er auch hier und

48 Walter Niemann, *Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*, Berlin 1919, S. 227.

49 Ebd., S. 228.

50 Vgl. etwa stellvertretend: Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Hauptstück, siebter Abschnitt: „Von den Pflichten, die alle begleitenden Instrumentisten überhaupt in Acht zu nehmen haben“, § 15, S. 246f.: „Ein jeder Concertist muß, wenn er eine Ripienostimme spielt, seiner Geschicklichkeit, die er im Concertiren und im Solospielen besitzt, auf eine gewisse Art entsagen, und sich aus der Freyheit, die ihm wenn er allein hervoraget, erlaubet ist, zu der Zeit, wenn er nur accompagniret, so zu sagen in eine Sklaverey versetzen. Er darf also nichts hinzufügen, was irgend nur die Melodie verdunkeln könnte.“

da seine höhern Pflichten nicht immer erfüllet, versichert seyn, daß er der Wirkung des Ganzen nicht entgegenarbeite. Oft genug gehört dieses schon unter die frommen Wünsche.“⁵¹

„Eine Tugend, welche man bei den meisten Solisten vergebens suchen wird – Bescheidenheit –, muss der Begleiter unbedingt besitzen. Er darf bei keiner Note vergessen, dass er nicht dominieren, sondern sich unterordnen, nicht glänzen und hervorstechen, sondern unterstützen soll. Ist er dieser Regel stets eingedenk, so wird er, auch wenn er hie und da seine höheren Pflichten nicht immer erfüllt, wenigstens der Wirkung des Ganzen nicht entgegenarbeiten. Häufig genug aber ist auch dies schon unter die frommen Wünsche zu zählen, namentlich wenn die Begleitung an sich einigermassen herausfordernden Charakter hat, wie in manchen modernen Liedern, deren Accompanement mehr einer brillanten Clavieretüde ähnlich sieht.“⁵²

Die den charakteristischen Perspektivwechsel illustrierenden Übernahmen und Ergänzungen erscheinen hier mehr als aussagekräftig: Noch vor die Erläuterung der einzuhaltenden Regeln fügt Dommer den Verweis auf die letztlich nicht erlernbaren Charaktereigenschaften des Begleiters ein, durch die er sich überdies grundlegend vom Solisten unterscheidet: Solistisches Spiel und Begleitung werden letztlich gegeneinander ausgespielt. Toposartig entnimmt man historischen Lexikonartikeln überdies Klagen über nicht angemessen ausgeführte Begleitpartien – so auch hier. Anzumerken ist allerdings, dass Koch sich in Einklang mit den Autoren des 18. Jahrhunderts noch vorrangig auf die obligatorischen Pflichten des Ripieno-Instrumentalisten bezieht, während Dommer hier ausdrücklich die Klavier- und speziell die Liedbegleitung anspricht, um überdies noch einen kritischen Seitenhieb in Richtung der zeitgenössischen, das traditionelle ästhetische Ideal nicht mehr beherzigende Liedkomposition auszuteilen.

Soweit nur eine Andeutung des diskursiven Kontexts, den es letztlich erst umfassend aufzuarbeiten gälte. Deutlich – und kaum überraschend – scheint gleichwohl, dass auch mit Blick auf das Thema ‚Begleitung‘ die durch Musikdiskurs und Musikpraxis seit dem 19. Jahrhundert erfolgten Zuschreibungen, nicht aber das Vorhandensein eines künstlerischen Anspruchs einem Wandel unterworfen waren. Dabei steht offenbar besonders die Einschätzung einer auf die musikalische Kommunikation bezogenen Einfühlungsfähigkeit zur Debatte: So finden sich – wie eben auch das oben zitierte Beispiel Carl Reinecke zeigt – auch im 19. Jahrhundert durchaus Hinweise für eine Wahrnehmung der Liedbegleitung als künstlerische Praxis eigenen Rechts, die insbesondere die in diesem Sinne empathischen Fähigkeiten des Begleitenden herausstreicht. Adolf Bernhard Marx formuliert 1835 in Gustav Schillings *Universal-Lexikon der Tonkunst*:

„In allen diesen Fällen nun ist es Pflicht des Begleitenden, der Absicht des die Hauptstimme Vortragenden sich anzuschließen; ja es ist sein *Talent*, dieselbe vorauszufühlen, so weit sie nicht hat im Voraus verabredet werden können, – und sich ihr aus dem Stehgreife anzuschmiegen. Eine vollendete Leistung ist es von Seiten des Begleiters zu nennen, wenn er nicht bloß in den einzelnen Punkten der Hauptstimme

51 Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Offenbach a.M. [1802], Sp. 237.

52 Arrey von Dommer, *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch*, Heidelberg 1865, S. 104f.

unterstützend folgt, sondern nach dem Sinn, den der Vortragende in sie legt, aus seiner Begleitung ein einheitsvolles und consequentes Ganzes macht, das dem voraussetzlich ebenfalls einheitsvollen Vortrag der Hauptpartie durchaus adäquat und hilfreich ist. Nur ein vollkommenes Eingehen in diejenige Auffassung des Kunstwerkes, die bei dem Hauptvortragenden waltet, macht ein solches Gelingen möglich; wollte der Begleiter seine eigne Auffassung *gegen* die des Hauptvortragenden geltend machen, so wäre der Zwiespalt unvermeidlich, der die bessere und irrigere Auffassung zugleich zerstörte.“⁵³

Insgesamt könnte man hier sicherlich einen Umwertungsprozess herausarbeiten, der die These einer erst im Laufe des 20. Jahrhunderts aufkommenden ‚Emanzipation‘ der Liedbegleitung zumindest differenzierungsbedürftig erscheinen ließe: Eben das hochflexible Eingehen und Reagieren auf die Solistin oder den Solisten wurde vom Fachdiskurs des 19. Jahrhunderts offenbar vorrangig als entscheidendes Merkmal der Begleit*kunst* angesehen; als spezifische Qualität, die eine individuelle Gestaltung keineswegs ausschloss, aber doch einen Unterschied zum zeitgenössischen, instrumentalen Kammermusikideal eines ‚vernünftigen Gesprächs‘ (mit dem Hintergrund einer gleichberechtigten Partizipation aller Teilnehmenden) markierte.⁵⁴

Damit korrelieren nicht zuletzt etliche prominente Berichte von Liedvortragssituationen, die immer wieder das Ideal einer metaphorischen Verschmelzung beim gemeinsamen Musizieren reklamieren: Dies gilt sowohl für Franz Schuberts vielzitierte (und entsprechend vielgedeutete) knappe Erlebnisbeschreibung der Auftritte mit dem Bariton Johann Michael Vogl⁵⁵ als auch für Brahms‘ gegenüber Clara Schumann formulierte enthusiastische Nachlese der ersten Gesamtauführung der *Dichterliebe* mit Julius Stockhausen 1861: „Der herrliche Schumann’sche Liederkreis zündete riesig. In den Liedern haben Stockhausen und ich Brüderschaft getrunken.“⁵⁶ Auch wird etwa bezüglich Brahms‘ Begleitung des Wiener Abschiedskonzerts der Mezzosopranistin Alice Barbi im Dezember 1893 bewundernd „die zartsinnige, galante Aufmerksamkeit, aber auch der Opfermuth“⁵⁷ des begleitenden Komponisten hervorgehoben. Auf den Punkt bringt die Frage nach einer spezifischen künstlerischen Identität des Vokalbegleiters bzw. der Vokalbegleiterin die Pianistin Mary Wurm (1860–1938), die neben ihrer solistischen Tätigkeit eine sehr gefragte Klavierpartnerin war.⁵⁸ Der Hintergrund ist auch hier die Zusammenarbeit mit Alice Barbi, die die Pianistin für eine Konzertreise im Winter 1891/92 engagiert hatte:

53 *Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, Stuttgart 1835–1842, S. 532f. Hervorhebungen im Original.

54 Vgl. hierzu eingehender: Günther, „Lied- und Kammermusikkultur“ (s. Anm. 24).

55 An seinen Bruder Ferdinand schreibt Schubert am 12. September 1825: „Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich accompagnire, wie wir in einem solchen Augenblicke *Eins* zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes.“, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Kassel 1964, S. 314. Hervorhebung im Original.

56 *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, Bd. 1, S. 362.

57 *Die Presse* (Wien) 46, Nr. 353 (1893), S. 10.

58 Vgl. Monika Tibbe, „*Emanzipation der Tat*“: *Mary Wurm – Pianistin, Komponistin, Dirigentin, Musikschriftstellerin* (= Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts, Bd. 15), Oldenburg 2018.

„[...] I, of course, had to learn her [Alice Barbis, M.G.] style of interpretation, and give up sometimes, but very seldom, my own way. But it was said, that we really felt together, and I know I need not blush in saying that my special success in Vienna was owing to my being able to understand Barbi.“⁵⁹

In leicht unterkühltem Tonfall, der die gleichwohl vorherrschende prosaische Sichtweise auf die Begleitertätigkeit deutlich verrät, konstatieren hingegen die *Signale für die musikalische Welt* anlässlich eines Auftritts im Leipziger Gewandhaus: „Des Begleitungsgeschäfts entledigte sich Fräulein Wurm mit Discretion und feinem Sinn [...]“⁶⁰

Überdies hatte offenbar die stilistische Entwicklung des Konzertgesangs als sich immer stärker gegenüber dem Bühnengesang profilierende (und dabei nationalkulturell geprägte) künstlerische Sparte⁶¹ einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Ästhetik der Begleitkunst. Der Musikschriftsteller Adolf Weißmann stellt 1911 in einem Überblick über das Berliner Musikleben der vergangenen Jahrzehnte die diesbezügliche Bedeutung des oben bereits erwähnten Tenors Raimund von Zur Mühlen heraus:

„Wie die Intelligenz auch über die Sprödigkeit des Organs eine schützende Hülle breitet, zeigte Raimund von Zur Mühlen. Auch er war uns schon in den Oratorienaufführungen der 70er Jahre als wertvolle Kraft begegnet. Er wußte, auch wenn er allein auf dem Podium stand, durch die unendliche Feinheit zu fesseln, mit der er Ton und Phrase im Sinn des Komponisten zu formen verstand. Aus seinen Leistungen sprach der feingebildete Weltmann, der auch von seinen Zuhörern ein hohes geistiges Niveau forderte. Aber nicht nur von ihnen: der Begleiter mußte, dem Sänger auf seinen verschlungenen Pfaden folgend, zu einer bisweilen gefährlichen Eigenpersönlichkeit aufrücken; als Poet nachempfinden; aus den Tasten, die nach dem Willen der Komponisten jetzt in höherem Maße Träger und Erreger der Stimmung sein sollten, den letzten Ausdruck hervorzaubern.“⁶²

Dass Weißmann im Aufkommen der hier mit einer gewissen Skepsis beschriebenen autonomen Begleiterpersönlichkeit eine potentielle ‚Gefahr‘ sah, lässt aufhorchen, scheint doch bereits er (wie nach ihm Niemann und Moore) aus subjektiver Perspektive einen entscheidenden Wendepunkt zu registrieren. Letztlich aber wird unter expliziter Bezugnahme auf das mittlerweile die Idee der Interpretation bestimmende Paradigma der Werktreue auch hier bereits die dialektische Verschränkung von Flexibilität und Individualität beschworen, die, wie an den bisher präsentierten Quellen deutlich wird, das Ideal des Begleitens längst bestimmte. Welche Aussagekraft nun all diesen Beobachtungen mit Blick auf einen kulturell geformten Wandel der Identität des Liedbegleiters bzw. der Liedbegleiterin seit dem 19. Jahrhundert zufällt, wäre in jedem Fall einer von verschiedenen Ansatzpunkten für weitere Überlegungen zu einer komplexen historiografischen Aufarbeitung des Phänomens Liedbegleitung.⁶³ Deutlich scheint

59 Mary Wurm, „On Tour with one of the Greatest Vocalists“, in: *Magazine of Music* 5 (1895), S. 92f., hier S. 93.

60 *Signale für die Musikalische Welt* 50, H. 14 (1892), S. 214.

61 Vgl. Beatrix Borchard, „Öffentliche Intimität?“; sowie Günther, „Lied- und Kammermusikultur“ (s. Anm. 23).

62 Adolf Weißmann, „Die Musik der Weltstadt“, in: *Die Musik* 39 (1910/11), S. 48. Wie Niemann nennt auch Weißmann Coonraed V. Bos als repräsentatives Beispiel für den aus seiner Sicht ‚neuen‘ Begleitertypus.

63 Besonders mit Blick auf die hier in den Vordergrund gerückte Frage der künstlerischen Identitätsbildung wären auch geschlechtergeschichtliche Aspekte zu verfolgen, auf die Beatrix Borchard (vgl. dies., „Öffentliche Intimität?“, S. 122f.)

auf jeden Fall, dass sich die Kulturgeschichte dieser künstlerischen Praxis sicher nicht vor dem Hintergrund eines wenig komplexen Fortschrittsmodells erzählen lässt.

Hinsichtlich der konkreten Etablierung und Vermittlung von Traditionslinien einer spezifischen Kunst der Liedbegleitung führt eine (noch weitergehend zu verfolgende) Spur offenkundig zu Carl Reinecke und seiner Lehrtätigkeit (Klavier und Komposition) am Leipziger Konservatorium: Neben Mary Wurm, die 1886 in Reineckes Kompositionsklasse aufgenommen wurde, finden sich gerade unter seinen Schülern bezeichnenderweise etliche Pianisten, die zwischen den Jahrhunderten speziell als Liedbegleiter auf sich aufmerksam machen konnten: Julius Röntgen (1855–1932), Hans Schmidt (1854–1923), Fritz von Bose (1865–1945) und Eduard Behm (1862–1946).

Von vielen dieser hier ins Blickfeld gerückten Protagonisten und Protagonistinnen der sich neu formierenden Bereiche Liedbegleitung und Konzertgesang ergeben sich Verbindungslinien zu Clara Schumann, Julius Stockhausen und Johannes Brahms, der etwa Eduard Behm Kompositionsunterricht erteilte.⁶⁴ Mit Carl Reinecke war Clara Schumann bereits seit den 1840er Jahren bekannt und trat ab 1850 immer wieder mit ihm als Klavierduopartnerin oder später als Solistin in Orchesterkonzerten auf⁶⁵, mit Raimund von Zur Mühlen kam sie ab 1878 in Kontakt, als dieser in Frankfurt bei Stockhausen studierte. In den 1880er Jahren ließ sie ihn in ihren Konzerten auftreten und ebnete ihm überdies den für seine Karriere äußerst wichtigen Weg nach England.⁶⁶ Auch Mary Wurm war von 1880–1882 Clara Schumanns Schülerin in Frankfurt,⁶⁷ wo sich Alice Barbi im Dezember 1890 – auf Brahms' dringende Empfehlung – vorstellte.⁶⁸ Zu den bevorzugten Klavierpartnern der Sängerin zählte ab 1888 der Reinecke-Schüler Fritz von Bose.⁶⁹ Julius Röntgen wurde bereits in den 1870er Jahren Stockhausens bevorzugter Begleiter, bevor er vor allem mit dem Bariton Johannes M. Messchaert auftrat und als Gründungsmitglied am Amsterdamer Konservatorium lehrte. Noch im Sommer 1895 hatte Röntgen für seinen Schüler Coenraad V. Bos ein Vorspiel bei Clara Schumann in Frankfurt arrangiert, von dem Bos in seinen oben erwähnten Erinnerungen ausführlich berichtet.⁷⁰

bereits aufmerksam gemacht hat, und die mit einer weiterführenden kulturgeschichtlichen Aufarbeitung des Phänomens ‚Konzertgesang‘ in Verbindung stehen.

64 Vgl. Johannes Behr, *Johannes Brahms – vom Ratgeber zum Kompositionslehrer. Eine Untersuchung in Fallstudien* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 6), Kassel 2007, S. 205–216.

65 Vgl. Ute Scholz, „Clara Schumanns Konzertauftritte unter Carl Reinecke“, in: *Die Tonkunst* 4 (2010), S. 48–64.

66 Dorothea von Zur Mühlen, *Der Sänger Raimund von zur-Mühlen*, Hannover 1969, S. 26f.

67 Annekatriin Babbe, *Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M.* (= Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts, Bd. 11), Oldenburg 2015, S. 246–251.

68 *Clara Schumann – Johannes Brahms: Briefe*, Bd. 2, S. 426; 432.

69 Niemann, *Meister des Klaviers*, S. 122f.

70 Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 40ff.

3. Die Begleiterin (?)

Die Frage, ob vor dem Hintergrund des hier angedeuteten Netzwerks und des skizzierten historischen Diskurses über Fragen der Liedbegleitung mit Clara Schumann nun ein spezifisches Ideal des Begleitens in Verbindung zu bringen sei, liegt nahe. Sie stellt sich insbesondere mit Blick auf explizit als Begleiterinnen hervorgetretene Schülerinnen Clara Schumanns wie Mary Wurm oder Florence Rothschild-Bassermann⁷¹ oder hinsichtlich ihres Einflusses auf Raimund von Zur Mühlen, der seinerseits eine weitreichende Ausstrahlung als Pädagoge hatte.⁷² Abgesehen von diesen erst noch eingehender zu erforschenden interpretationsgeschichtlichen Konstellationen und den damit verbundenen konkreten aufführungspraktischen Fragen,⁷³ sollen im vorliegenden Zusammenhang abschließend nochmals einige grundlegende klangästhetische und (damit zusammenhängende) identitätspolitische Aspekte angesprochen werden, die letztlich wieder zur Zusammenarbeit von Clara Schumann und Julius Stockhausen zurückführen.

Clara Wieck-Schumanns Verhältnis zu Stimme und Gesang wurde in hohem Maße durch ihre Ausbildung bei Friedrich Wieck geprägt, zu deren Basis neben einer gesanglichen Grundausbildung⁷⁴ auch das Ideal einer Verschmelzung von Gesangkunst und Klavierspiel zählte. Beides, so Wieck im Vorwort seiner 1853 veröffentlichten Lehrschrift *Clavier und Gesang*, müsse sich „gegenseitig erklären und ergänzen“.⁷⁵ Neben einer konkret am zeitgenössischen Belcantoideal ausgerichteten Phrasierungskunst war es vor allem die klangliche Modulation des Einzeltons, die hier im Mittelpunkt stand. Unter dem Stichwort ‚Schattierung‘ spielte sie (letztlich als Konsequenz instrumentenbaulicher Entwicklungen) eine zentrale Rolle in Clara Wieck-Schumanns Ausbildung.⁷⁶ „Jeder Ton, den sie anschlägt, ist ein Laut ihrer eigenen Seele. Ihr Spiel ist das innerste Leben in all seinen Schattierungen und Lichtern, bis auf die feinsten Nuancen hin“, konstatiert 1838 das *Universal-Lexicon der Tonkunst* in einem ersten Eintrag über die junge, bereits

71 Vgl. Babbe, *Clara Schumann und ihre SchülerInnen*, S. 211f.

72 Nach Zeugnissen aus seinem Schülerkreis bezog Zur Mühlen stets die Gestaltung des Klavierparts in seinen Unterricht ein. Vgl. Arnold H. Smith, „Baron Raimund von zur Mühlen. The Passing of a Great Artist“, in: *The Musical Times* 73 (1932), S. 316–320. Die Korrespondenz Raimund von Zur Mühlens mit Clara Schumann ist nach Auskunft seines Urgroßneffen Patrik von Zur Mühlen 1930 durch einen Brand auf dem Landsitz des Sängers in Steyning/Sussex vernichtet worden.

73 Coenraad V. Bos behauptet etwa, Clara Schumann habe ihn angehalten, bei einigen Liedern Schumanns (als Beispiele werden „Frühlingsnacht“ und „Widmung“ genannt) die vorgeschriebenen Dynamikangaben zu ignorieren, um eine für die öffentliche Aufführung angemessene Schlusswirkung zu erzielen. Vgl. Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 41f. Vgl. auch den Beitrag von Kilian Sprau im vorliegenden Band „Wozu die Mühe?“ Über Begleiterlizenzen und ihr Schwinden aus der Aufführungspraxis des Kunstlieds. Mit Tonträgeranalysen zu Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1“, S. 97–126.

74 Clara Wieck erhielt über Vermittlung ihres Vaters Unterricht bei dem Dresdner Gesangspädagogen Aloys Miksch. Vgl. Ulrich Messthaler, „Schumann und die Bologneser Gesangsschule“, in: *Schumann interpretieren. Ein Forschungsbericht der Hochschule für Musik Basel*, hrsg. von Jean-Jaques Dünki, Sinzig 2014, S. 313–329.

75 Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang. Didactisches und Polemisches*, Leipzig 1853, S. V.

76 Vgl. de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, S. 48–5, S. 71ff S. 107ff.

als Star gefeierte Virtuosa.⁷⁷ Die Funktionalisierung des Kantablen in Bezug auf das Instrumentalspiel greift einerseits auf einen dem 18. Jahrhundert entstammenden Innerlichkeitstypus zurück, der die Idee des intimen Selbstausdrucks an das Medium der Singstimme koppelte: Der ‚Seelenklang‘ entäußert sich nach dieser Auffassung in erster Linie durch ‚sangbare‘ Melodik.⁷⁸ Die vor solchem Hintergrund immer wieder als ‚singend‘ wahrgenommene Klangqualität von Clara Wiecks Klavierspiel verband sich mithin mit einer verinnerlichten Ausdruckhaltung, die quer zur auswärtsgerichteten virtuellen Leistungsschau stand. Von diesem charakteristischen Verhältnis zwischen Virtuosität und Vokalität war bereits die frühe Wahrnehmung Clara Wiecks bestimmt⁷⁹; in den späteren Dekaden ihrer Karriere wurde es zu einem künstlerischem Markenzeichen der Interpretin Clara Schumann.⁸⁰ Auch die öffentliche Übernahme eines Begleitparts rückte so in den Kontext einer bewusst inszenierten persönlichen Zurücknahme als Gegenpol zu einer (vor allem durch die Person Liszts verkörperten) theatralischen Selbstpräsentation – die Begleitkunst erhielt in diesem Kontext letztlich eine interpretationsästhetische bzw. -politische Bedeutung.⁸¹ Abgesehen vom Hintergrund der eigenen kompositorischen Auseinandersetzung mit Liedern und des selbstverständlichen Einsatzes für Robert Schumanns Liedkompositionen spielte somit das traditionelle ästhetische Ideal des Liedhaften mitsamt seinem – auch den performativen Bereich einschließenden – Assoziationsfeld eine Rolle sowohl für das frühe als auch das spätere künstlerische Profil Clara Wieck-Schumanns.⁸²

Gleichwohl wäre es angesichts der im vorhergehenden Abschnitt angestellten historiografischen Überlegungen sicher etwas konstruiert, speziell in Clara Schumann eine Pionierin der Liedbegleitkunst zu sehen, da es hier letztlich verschiedene Perspektiven zu unterscheiden gilt, die sich innerhalb der künstlerischen Praxis dann vermischten: Als Teilmoment einer modernen, universell gedachten Klavierausbildung war das Begleiten für sie bereits Teil der frühesten

77 Schilling, *Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, S. 862.

78 Vgl. Günther, *Kunstlied als Liedkunst*, S. 56–66.

79 Vgl. Alexander Stefaniak, *Schumann's Virtuosity. Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany*, Bloomington IN 2016, S. 72ff.; sowie ders.; „Clara Schumanns interiorities and the cutting edge of popular pianism“, in: *JAMS* 70 (2017), S. 697–765.

80 Vgl. Jeanne Roudet, „Frédéric Chopin, Clara Schumann and the Singing Piano School“, in: *Ohne Worte: Vocality and Instrumentality in 19th-Century Music* (= Collected Writings of the Orpheus Institute, Bd. 12), hg. von William Brooks, Leuven 2014, S. 65–107.

81 Jeanne Roudet (vgl. Anm. 80) verweist hier u. a. auf eine prominente karikaturistische Darstellung Pauline-Viardots und Frédéric Chopins, die von Maurice Sand mit dem Kommentar „Ça, c'est le jeu de Liszt. Il n'en faut pas pour accompagner la voix“ versehen wurde. Über Liszt als Begleiter berichtet Stockhausen 1864 in einem Brief an seine Frau gleichwohl noch in der Rückschau mit größtem Enthusiasmus: „Frau Clara, Brahms, Kirchner, Rudorff und Meister Liszt, die können's und der letzte am schönsten, am herrlichsten von allen, weil er nicht wartet, bis man ihn fortreibt, er reißt zuerst und mit muß man, wenn man Muskeln und Blut hat. So ging's in Weimar bei Hofe [1856, M.G.]. Da war nämlich kein Orchester [...]. Probiert hatten wir nicht, aber Franz griff in die Saiten und es klang, als wären zwölf Geigen, sechs Kontrabässe im Saal. Und wie er dann *An die Leyer* und *Erkönig* begleitete! Liebchen, Liebchen, das war ein herrlicher Abend!“, Wirth, *Julius Stockhausen*, S. 281. Hervorhebungen im Original.

82 Davon zeugt nicht zuletzt auch die Herausgabe eines Bandes mit Schumannschen Liedtranskriptionen, die 1873 beim Pariser Verlag Durand, Schoenewerk & Cie. erschienen: *30 Mélodies de Robert Schumann transcrites pour Piano par Clara Schumann*, Paris 1873.

Ausbildung, da es die musikalische Auffassungsgabe und Reaktionsfähigkeit schulte.⁸³ Im professionellen Alltag dann, war es zu allererst auf einer pragmatischen Ebene anzusiedeln: So konnte die Übernahme von Begleitaufgaben, wie allgemein üblich, auch ein obligatorischer Teil der Zusammenarbeit mit anderen Solisten oder Solistinnen sein – so, wie es etwa möglich war, eine weitere Person zum vierhändigen Spielen heranzuziehen, um Abwechslung ins Programm zu bringen. Auffällig und zugleich aufschlussreich ist zudem, dass in Presseberichten kaum je etwas über die konkreten Qualitäten ihres Begleitens vermerkt wird: In der Außenwahrnehmung rangierte die Künstlerin offenbar in einer Kategorie, die eine ‚Begleiterin Clara Schumann‘ letztlich ausschloss. Im Gegensatz etwa zu Carl Reinecke oder Julius Röntgen, deren Begleitkunst in Rezensionen neben dem solistischen Spiel auch explizit beschrieben wird,⁸⁴ blieb Clara Schumann offenbar in erster Linie ‚die Solistin‘ – auch wenn sie mit anderen gemeinsam musizierte.

Auf der Ebene künstlerischer Identitätsbildung lässt sich als Kontext allerdings sicherlich eine sich im Laufe der Jahre immer mehr festigende Vorstellung musikalischen Kommunizierens aufrufen – ein Kammermusikideal, das sich aus Clara Schumanns grundsätzlichen künstlerischen Überzeugungen herleitete und (besonders unter dem Eindruck von Robert Schumanns Liedkompositionen) Vokal- wie Instrumentalmusik gleichermaßen einschloss.⁸⁵ Dieses Ideal konnte sie für sich selbst, wie sich anhand zahlreicher Quellen nachvollziehen lässt, offenbar in besonders befriedigender Weise mit Stockhausen verwirklichen: „Natürlich begleite ich Sie immer gern, wo ich es nur irgend kann“⁸⁶, schreibt sie ihm zum Abschluss der schriftlichen Planungen für die oben erwähnte Konzertreise 1867. Ob sie dann tatsächlich begleitete oder nicht, hing, wie die Rezeptionszeugnisse und auch der Briefwechsel nur allzu deutlich zeigen, in der Regel von pragmatischen Fragen ab. Vor allem in den bereits von gesundheitlichen Problemen geprägten 1860er und 70er Jahren war es häufig schlichtweg zu anstrengend, zusätzlich zum Vortrag körperlich wie geistig fordernder Sololiteratur, noch zu begleiten. Daher musste sie Stockhausens – gleichwohl seit Beginn ihrer Zusammenarbeit stets angetragene – Bitten

83 Vgl. Klassen, *Musik und Öffentlichkeit*, S. 76.

84 Die *AmZ* betont 1874 anlässlich eines gemeinsamen Auftritts mit Stockhausen etwa eigens, dass Röntgen „auch als Begleiter beim Gesang eine seltene, gerade bei grossen Clavierspielern nur ausnahmsweise anzutreffende Feinfühligkeit im Anschmiegen und Hervorheben des Charakteristischen jeder Stimmung bekund[e]“, *AmZ* 9, H. 6 (1874), S. 92.

85 Dass für Clara Schumann hinsichtlich des künstlerischen Anspruchs keinerlei Unterschied zwischen Solospiel, Kammermusik und Liedbegleitung bestand, illustriert etwa deutlich eine Episode um die Pianistin Johanna Klinckerfuß, die nach einem Vorspiel bei Brahms für ein Konzert Clara Schumanns in Stuttgart herangezogen wurde: Am 15. November 1881 schrieb Clara Schumann an Brahms: „Du wirst in Stuttgart eine Frau Klinckerfuß (geb. Schulze aus Hamburg) kennen lernen, sie wird Dir sicherlich vorspielen, und bitte ich Dich recht sehr, mir dann zu sagen, wie sie spielt, sie hat mich gebeten, im Januar, wo ich in Stuttgart konzertierte, die Variationen für 2 Klaviere von Robert mit ihr zu spielen. Gern will ich ihr nützen und es tun, aber ich weiß nicht, wie sie spielt, auch müßte sie in meiner Soiree die Lieder von Zur Mühlen begleiten, und wüßte ich gern, ob sie gut begleitet und musikalisch ist.“, *Clara Schumann – Johannes Brahms*, Bd. 2, S. 246. Das Konzert fand am 30. Januar 1882 in der Stuttgarter Liederhalle statt. Vgl. *AmZ* 17, H. 15 (1882), Sp. 236.

86 D-F: Nachlass Stockhausen 25.

um „[d]as Glück [...], Lieder von Herrn Schumann mit Ihrer eignen Begleitung zu singen“⁸⁷ auch immer wieder abweisen:

„Paßt es Ihnen, dann schreiben Sie mir was Sie singen, und was man wohl in Stuttgart liebt? Beethoven? Doch wohl Schumann??!!! Aber begleiten? Eine Nummer gern, mehr aber kann ich nicht, es nimmt meine Spannkraft zu sehr in Anspruch.“⁸⁸

Aus der Negativperspektive verweisen indes auch derartige Äußerungen letztlich zurück auf ein bewusst gestaltetes und gelebtes musikalisches Kommunikationsideal, das einen integralen Teil von Clara Wieck-Schumanns künstlerischer Identität ausmachte und dem sie über das gemeinsame Musizieren mit anderen im privaten und halböffentlichen Rahmen, aber auch auf dem öffentlichen Konzertpodium Ausdruck verlieh.

Zitation: Martin Günther, „Liedbegleitung und künstlerische Identität. Zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen“, in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 2), Detmold 2020, S. 64–84, DOI: 10.25366/2020.84.

87 D-B: Mus.Nachl. Schumann K. 1,184.

88 Vgl. D-F: Nachlass Stockhausen 39.

Abstract

Clara Schumann's impact on the history of piano playing and the development of 19th century concert life can hardly be denied. But understanding her pianistic career in terms of the work of a modern soloist covers the fact that she actually spent a large amount of time on stage not alone but performing together with colleagues. Taking a closer look at Clara Schumann's collaboration with the baritone Julius Stockhausen, this article provides special insight into this field of her professional life: In addition to uncovering the contexts of collective concert programming and its reception it sheds light on the evolution of the Lied accompanist's artistic identity in general and Clara Schumann's specific ideal of communicating through musical performance.

Kurzvita

Martin Günther studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Schulmusik. Er absolvierte Meisterklassen für Liedgestaltung bei Irwin Gage, Axel Bauni, Norman Shetler. 2013 schloss er seine Promotion an der Hochschule für Musik Freiburg ab. Günther ist als Korrepetitor/Klavierbegleiter, freier Autor tätig. Sein Arbeitsschwerpunkt ist die Kulturgeschichte des Liedes. Seine neusten Veröffentlichungen lauten: *Kunstlied als Liedkunst. Schuberts Lieder in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts* (2016), Mitarbeit *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang* (2019).

Clara Schumann and Jenny Lind in 1850

JI YOUNG KIM, ITHACA/NEW YORK

On March 20, 1850, near the end of Clara and Robert Schumann's north-German concert tour, the celebrated Swedish soprano Jenny Lind (figure 1) showed up unannounced at their door in Hamburg. To be fair, she was not completely unannounced: Robert had sent her a letter four days earlier, hoping for a meeting in Hamburg or Berlin, the Schumanns' next destination and where Lind was at the moment. But there was no reply from her, and hence no such plan made, when she suddenly arrived.



Figure 1: Daguerreotype of Jenny Lind by William Edward Kilburn (1848).

Lind claimed to have made the trip from Berlin in order to sing in one of the Schumanns' concerts before they left Hamburg. This was not the first time that she had spontaneously offered

to take part in their performances. Three years earlier, in 1847, she had „come to the rescue“ of the couple’s disappointing series in Vienna by appearing in the final concert – a bittersweet moment in Clara’s career, as critics pinned the concert’s success on Lind’s star power rather than the Schumanns’ musical efforts.¹ That experience would loom in the background for Clara as she collaborated with the soprano again three years later.

As it turned out, Lind sang in two of their upcoming performances: one was in Altona and already part of the Schumanns’ schedule; the other was added at the last minute and took place in Hamburg. My starting point in this paper is an excerpt from Clara’s diary (as quoted in Berthold Litzmann’s biography) about this second, added performance, a matinee event in Hamburg’s Apollo-Saal. It will be helpful for us to reproduce this entry at length here:

„Jenny Lind hatte sich hinter den Deckel des Pianoforte gesetzt, wobei eine allgemeine Bewegung entstand, denn wenige nur konnten sie nun sehen, und doch hätte sie gern jeder gesehen. Sie sang wieder wundervoll, Mozarts Arie aus Figaro mit einer hinreißenden Einfachheit (da hätte Frl. Wagner lernen können Respekt vor dem Komponisten), desgl. Lieder von Mendelsohn und vier Lieder vom Robert, natürlich wieder den Sonnenschein zum Schluß zweimal. Ein Beweis, wie sie alles, was sie singt, in sich aufgenommen gab sie heute wieder, indem sie, als beim Umblättern der Frühlingsnacht die Blätter verlegt waren, dieselbe auswendig zu Ende sang. Die Lieder von Robert sang sie alle so, wie ich sie mir immer in meinem Ideale gedacht, aber zu hören nie geglaubt hatte. Keine Feinheit, an der andre spurlos vorübergleiten, bleibt ihr verborgen, so auch wenn sie andre Musik hört, ist es ein wahres Vergnügen, ihr zuzusehen, wie auch nichts, nicht die zarteste, feinste harmonische Wendung ihr entgeht. – Ich spielte auch heute wieder gut, wie selten, was bei solch einer Begeisterung, wie dies Wesen in einen bringt, wohl kein Wunder! Auch hier nahm mich das Publikum mit gleichem Enthusiasmus auf, und ein Lied von Mendelssohn mußte ich wiederholen“².

For his part, Robert summarized the concert with his by this time characteristic terseness: „Um 2 Uhr Matinee im Apollosaal – die L.[ind] als Hörerin – ‚der Sonnenschein‘“.³ I will return to the overlap between their diary entries, particularly to the image of Lind as listener, later on. My broader aim is to increase our awareness of the many variables involved in the performance practice of Lieder during the 19th century by reconstructing and reimagining the scene in Clara’s entry. My paper does not attempt to present an airtight argument or interpretation of this event; rather, it is an invitation to expand our lines of inquiry with regards to the Lied as cultural practice. Through this exercise, I will additionally draw observations about the musical personalities involved and their interaction.

On the surface, Clara’s entry does not seem out of the ordinary, beyond perhaps the effusive, bordering on hagiographic, tone of her praise for Lind. (We should recall that Lind was not one of her regular singing partners, the way Amalie Joachim and Julius Stockhausen were

1 This episode is related in Berthold Litzmann, *Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, vol. 2, Leipzig 1905, pp. 146ff. See also *Robert Schumann: Tagebücher*, ed. Gerd Nauhaus, vol. 2, Leipzig 1987, p. 411, as well as p. 413 and n. 729.

2 Litzmann, *Clara Schumann*, vol. 2, pp. 211f.

3 *Robert Schumann: Tagebücher*, vol. 3, p. 522.

to become later.) Yet details scattered here and there raise intriguing questions. Take, for instance, her seemingly casual and self-evident mention of the lid, „der Deckel des Pianoforte“. This piece of equipment in the grand piano’s construction typically goes unremarked in written historical documents like diaries, letters, and concert reviews. But as any modern pianist who has played with other singers or instrumentalists will admit, the lid has in recent times become an object of contention, of charged negotiation. Who has not engaged in a tug of war about whether to deploy the full prop stick or the short prop stick on a modern grand while accompanying? Accompanying – the activity thematized in this conference’s title – is itself a word that has begun to elicit discomfort, and music conservatory programs in the United States and elsewhere have started to replace it with the more agency-endowed „collaborative piano“; a matter of semantics, perhaps, but one that encapsulates latent power dynamics between pianist and co-performer.

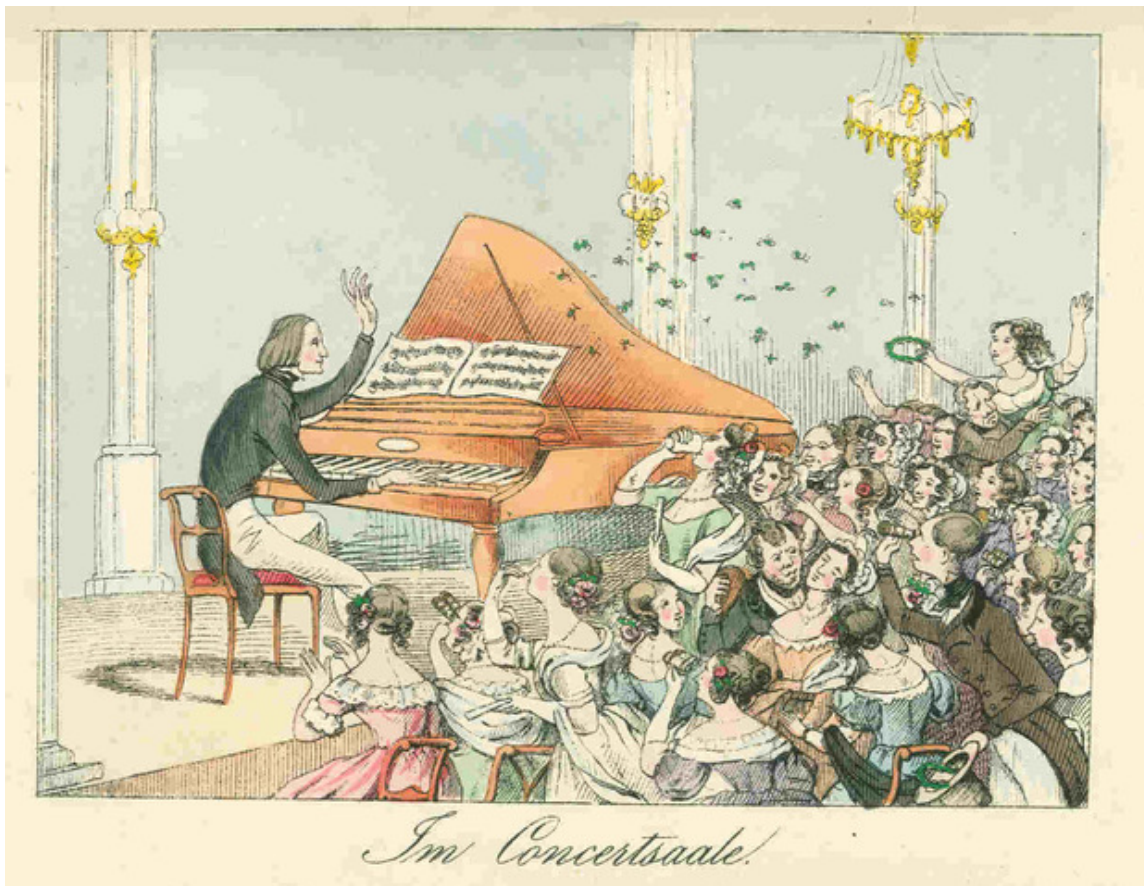


Figure 2: Caricature of a performance by Franz Liszt. From A. Brennglas [Glaßbrenner], *Franz Liszt in Berlin: Eine Komödie in drei Akten* (=Berlin wie es ist und—trinkt 14), Leipzig 1842.

While the discussion between pianist and co-performer may revolve around using the full or short prop stick, rarely would a modern pianist seriously consider performing (that is, not just practicing) with the lid closed. Yet we pianists, even those of us who claim to be historically

informed, tend to forget that by and large this is how pianos seem to have been played from the 18th century until the early, possibly even mid, 19th century. Alfons Huber has argued that evidence from iconography and the near absence of prop sticks in extant Viennese pianos through the early 19th century strongly suggest that they were played mostly with the lid closed (unless a situation made it desirable to take it off completely or prop it against a wall).⁴ Music and art historian Florence Gétreau has reached a similar conclusion about pianos and pianists based in Paris during the period between 1815 and 1848, thus pushing the timeframe a bit later.⁵ Unsurprisingly, Liszt represents an exception and a trailblazer in her narrative. In this well-known caricature of a recital in Berlin from 1842 (figure 2), the lid becomes a dynamic object which amplifies not only the music's physical power, but also the visual energy transmitted by Liszt's airborne hand and received by the flower confetti from his mostly female fans. Yet he is also one of few pianists to have been portrayed in the act of public performance before the year 1848 and, as we know, his reception and media presence, so to speak, were colored by a dramatic flair.⁶ There are later examples of famous virtuosi performing with a closed lid when collaborating with others, such as Alexander Lebedev's painting of Anton Rubinstein playing with a string quartet at an all-male aristocratic soiree in St. Petersburg in about 1860. This is also how a satiric London magazine depicts a performance by Clara Schumann and Joseph Joachim in 1881 (figure 3). To be sure, this image is not an attempt at completeness and accuracy, but a sketch; as a caricature, the artist who drew it would have deliberately exaggerated certain aspects while underplaying others for comic effect. Iconography is obviously not a reliable repository of evidence and there are many ad hoc factors that can shape a performance setup.⁷

4 Alfons Huber, „Deckelstützen und Schalldeckel an Hammerklavieren“, in: *Studia organologica: Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag* (=Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, vol. 6), Tutzing 1987, pp. 229–251. I should note here that I am thinking particularly of grand pianos intended for use in more nearly professional contexts than, say, the domestic square piano. To be sure, there is a vast range in between that cannot be easily classified into categories like „professional“ and „domestic“. Yet I make this distinction because prop sticks and „dust boards“ (to be discussed shortly) became common for English square pianos considerably earlier. See Malcolm Cole, *The Pianoforte in the Classical Era*, Oxford 1998, pp. 78–79.

5 Florence Gétreau, „Ouvert ou fermé: Images du piano romantique (1815-1848)“, in: *Interpréter Chopin* (=Les cahiers du Musée de la musique, vol. 8), ed. Jean-Jacques Eigeldinger, Paris 2006, pp. 71–79.

6 Following my presentation at the conference, Ulrike Roesler kindly brought to my attention that Liszt appears to have been flexible and experimental with his performance setup, making adjustments according to the instrument and space at hand.

7 Thomas Synofzik generously shared with me an instance of a performance by Clara Schumann where the performers' position and the use of the lid struck a reviewer sufficiently to merit comment. The concert took place at the Gesellschaft der Musikfreunde on January 7, 1866, and the piece in question is Robert Schumann's Piano Trio in F major, Op. 80. The reviewer declared: „Das Schumann'sche Trio (Nr. 2) mißglückte heute in seinem ersten Theile; kein Wunder, wenn die einzelnen Spieler ganz isolirt, wenn die Herren mit den Bogen der Dame im Rücken sitzen... Daß der Deckel des prächtigen Streicher'schen Flügels nicht ganz abgehoben war, beeinträchtigte die Wirkung desselben nach mancher Seite“. *Wiener Zeitung* 26 (January 31, 1866), p. 325. It remains unclear what „nicht ganz abgehoben“ means in this context. At any rate, the review is interesting in that, for a fleeting moment, it spotlights the effect of the performers' positions vis-à-vis one another in chamber music. There is even an undertone of gender etiquette implied in his comment. I thank Dr. Synofzik for bringing this review to my attention.



Figure 3: Caricature of a performance by Clara Schumann and Joseph Joachim. From *Punch, or the London Charivari* (March 19, 1881), p. 121.

Clara's mention of Jenny Lind's being behind the lid implies that on the occasion of their Hamburg matinee it was open, since it would have been odd for her to remark that the lid obstructed the audience's view of the singer had it been closed. Performing with an open lid was no longer rare by 1850. But even in the case of pianos that did feature prop sticks, there remains another piece of equipment to be considered: the so-called „Schalldeckel“. Many 19th-century pianos featured an extra, thinner lid, sitting above the strings and underneath the „actual“ lid. The Graf piano given to Clara in 1838 possessed one at some point,⁸ and there are extant pianos by Streicher, Erard and Pleyel from the 1840s which also have it (figure 4). Thus non-Viennese builders likewise installed something similar in many of their instruments. Its purpose continues to mystify scholars of organology and performance practice, as well as builders and restorers of historical pianos. This has not prevented them from offering hypotheses which have ranged from practical uses (as protective dust covers), to cultural values (to cover up the piano's „uncouth“ inner workings), to musical preferences.⁹ For example, the sound of an open piano may have proved too direct for people who were accustomed to the closed-lid aesthetic (though it must have added to the thrill and physical potency of Liszt's recitals), or the Schalldeckel may have been used for more intimate spaces and contexts, such as for the performance of Lieder. The specific acoustic repercussions remain contested and, to my knowledge, the implications for performance of these relics in historical pianos have not yet been analyzed.¹⁰

8 Huber, „Deckelstützen und Schalldeckel“, p. 250, n. 18, and Deborah Wythe, *Conrad Graf (1782-1851): Imperial Royal Court Fortepiano Maker in Vienna*, PhD diss., New York University, 1990, p. 560.

9 See again the Huber and Cole sources cited in n. 4.

10 With regards to the acoustic repercussions of the Schalldeckel, Huber remarks: „Wie mir bestätigt wurde, wird



Figure 4: The inner lid in a Pleyel piano from 1848 or 1849. I thank Andrew Willis for this photo of his beautiful piano.

I don't purport to know Clara Schumann's exact piano setup at her concert with Jenny Lind. But her diary entry struck me like an old photograph, where a detail captured in the background as if by accident prompts one to wonder about habits of the past. Her passing reference to the lid is an indirect reminder that historical uses of the lid and Schalldeckel could upend our contemporary notions of timbre and balance, whether they be „modern“ or „historically informed“. In the realm of Lieder, specifically, a consideration of these instrumental variables could inform our knowledge of a genre whose roots were in intimate domestic music-making yet became increasingly part of concert repertoire over the course of the 19th century. They could introduce new and tangible layers to Jennifer Ronyak's recent efforts to recover a more lyrical, less dramatic approach to the Lied, sensitizing us to the tension between the inward orientation of the genre and the outward pressures of performance. As she notes,

das Instrument durch den Schalldeckel nur unerheblich leiser. Der Deckel dunkelt als Obertonfilter allzu grelle Klangfarben ab, das Instrument wirkt grundtöniger, ohne so obertonarm zu werden wie das moderne Klavier mit seinen filzüberzogenen Hämmern“ (p. 239). The one original piano in good condition possessing a Schalldeckel I have played is a restored Graf from 1839. While this was many years ago, Huber's description resonates with my personal recollection, but a more systematic study would of course be necessary in order to draw any conclusions.

„performances of Lieder put pressure on the sense of interiority already ostensibly inscribed in the performed songs. [...] Expressing interiority outwardly via performance (i.e., what I will call intimate expression) threatened to leave the essential interiority of a poet, a song, or a performer unguarded and trampled on“.¹¹

Experimenting with the timbral variations afforded by the lid, Schalldeckel, and the position of the singer vis-à-vis the piano can be cues to explore this spectrum between private and public, lyric and dramatic, inward and outward.

In my own overenthusiasm as a historically-informed performer, I entertained the perhaps unlikely possibility that Jenny Lind actually sang behind the piano lid. Such a scenario could have had fascinating consequences along the lines just mentioned. Lieder could become private utterances quite literally, the vocal persona protected by the cover of the lid and nestled in intimate relation with the piano part. Had Lind performed in this setup, she would have in a sense used the lid as her own sort of Schalldeckel and thereby reinforced (or aggravated) existing characterizations of her voice. She was not known for possessing a loud voice, and it created the impression of disembodiment, as if it came from a source other than her body. Her highly popular renditions of the so-called Norwegian echo song thrived precisely on her ability to approximate pseudo-acousmatic, ventriloquized sounds.¹² A critic for *The Spectator* reported in 1847 that her voice was „as ethereal [sic] as the sighing of a breeze [and yet] reached... every part of the immense theatre“,¹³ an opinion that is remarkably close to Clara Schumann’s own. In 1850, she described her as „in jeder Hinsicht ein aetherisches Wesen“ and, after hearing her for the first time in 1846, she wrote: „Ihre Stimme ist an sich nicht groß, dringt aber sicherlich in jedem Raume durch, weil sie ganz Seele ist“.¹⁴ Her voice’s limited volume and power somehow combined with a capacity to penetrate, such that it was equated with – or at the very least appeared to be compensated by – interiority, soulfulness, and depth.

Lind’s high register was especially celebrated, whereas her middle and lower registers were described as „veiled“.¹⁵ It is indeed remarkable how routinely this characterization appears. Consider the following examples:

11 Jennifer Ronyak, *Intimacy, Performance, and the Lied in the Early Nineteenth Century*, Bloomington 2018, p. 2.

12 Francesca Vella, „Jenny Lind, Voice, Celebrity“, in: *Music and Letters* 98 (2017), no. 2, p. 239. This song, in which Lind often self-accompanied, is transcribed in the musical appendix to William Smyth Rockstro, *A Record and Analysis of the „Method“ of the Late Madame Jenny Lind-Goldschmidt*, London 1894. An annotation (by either Rockstro or the appendix’s editor, Otto Goldschmidt) explains that in the mostly unaccompanied coda „Madame Goldschmidt turned from the Pianoforte towards the audience, facing it, and singing straight towards the length of the Room (having in view the production of the Echo) until the final notes, when she *slowly* turned back towards the Pianoforte, and struck the chord of D to the same note in the voice part“ (p. xxvii, emphasis original). Rockstro remarks that „the effect produced so nearly resembled that of a natural echo, reverberated from the opposite wall, that it never failed to mystify an audience before which it was presented for the first time“ (p. 12). This anecdote about her performance, if true, betrays a savvy manipulation of space.

13 Unnamed critic, *The Spectator* (May 8, 1847), p. 443. Quoted in Vella, „Jenny Lind, Voice, Celebrity“, p. 239, n. 40. For more reviews that reinforced the same point, see p. 246, n. 73.

14 Litzmann, *Clara Schumann: Ein Künstlerleben*, vol. 2, pp. 211 and 115, respectively.

15 Rockstro specifically ascribes the „veiled“ timbre to *f’-a’* in the middle register and believes its cause to be vocal injuries early in Lind’s career. See Rockstro, *A Record*, pp. 10–11.

„Mag vielleicht Mancher einen grösseren Umfang ihrer Stimme nach der Tiefe zu vermessen, ein Anderer den eigenthümlichen Flor, der die mittleren und tieferen Töne *umschleiert*, einen Fehler des Organes, einen Mangel an Egalität nennen [...] Jener Schleier aber, der um die mittleren Chorden gleich leichten Wolken schwebt [...] Gerade jener Duft, der sich dort um die Stimme legt, verleiht dem Gesang den geheimnissvollen, poetischen Zauber, der, nachdem das Ohr den Ton kaum erfasst hat, auch schon das Herz trifft“.¹⁶

Clara again echoed this trope when she wistfully remarked upon hearing Lind decades later on February 22, 1871, as a 50-year old: „Die Stimme ist ja fast fort, aber doch in manchen Tönen noch der etwas *verschleierte* Timbre, und ein Liebreiz, eine Innerlichkeit, die unbeschreiblich ist“.¹⁷ An unnamed critic in the London journal *Frazer's Magazine for Town and Country*, however, quoted and partially concurred with a more critical view of the same vocal quality: „The whole of the under register of her voice is, as her admirers express it, *veiled*; but I cannot refrain from describing this impenetrable veil as an intolerable hoarseness“.¹⁸ The consistency of the vocabulary used to describe Lind may well register the wide circulation of a relatively small number of sources, but what I wish to emphasize is the implication of these comments. From opera casting to popular songs, voice types have come to be strongly associated with particular characters. Following these conventions, Lind's strength in the higher register became mapped onto performances of innocence, virginity, and childlike wisdom. But what is more remarkable in these quotes is how using the word „veiled“ reframed her middle and lower registers. Typically, these are registers which evoke corporeality and older, more sultry characters. By slapping on a word redolent of feminine modesty and mystery, however, what could have been considered a weakness in Lind's vocal ability was instead celebrated as a sign of vague poeticism and interiority.

To return to our matinee in Hamburg, the truth is that we don't know at what point Lind stood or sat behind the lid. The concert program was as follows:

- R. Schumann: Piano Quintet, Op. 44 („auf Verlangen“)
- Mozart: Aria from *The Marriage of Figaro*
- Beethoven: Piano Sonata, Op. 57
- F. Mendelssohn: 2 Lieder (among them „Rheinisches Volkslied“)
- Chopin: Nocturne in C minor
- F. Mendelssohn: Lied ohne Worte in C major

16 [L. R.], „Nachrichten“, *Allgemeine musikalische Zeitung* 47 (December 10, 1845), no. 50, pp. 892–893. Emphasis mine.

17 Litzmann, *Clara Schumann: Ein Künstlerleben*, vol. 3, p. 254. Emphasis mine.

18 [Anonymous], „Prospects of the Opera“, *Frazer's Magazine for Town and Country* 37 (1848), p. 339. The author here cites an unnamed Berlin critic and then adds: „Her hoarseness was frequently observed during the last season, and the care with which she shunned notes which lay even moderately below the treble staff was obvious. In the little song, ‚Deh vieni‘, in Mozart's *Figaro*, she was obliged to alter the notes of the original to avoid touching middle C; though her general conception of the air was so fine in its simplicity and tenderness as to create a breathless interest in the house“.

- R. Schumann: „Der Himmel hat eine Thräne geweint“, „Der Nußbaum“, „Frühlingsnacht“, „O Sonnenschein“¹⁹

She may have been in that position during the Piano Quintet, which opened the concert and preceded her first solo; she may have then stood by the bass end of the piano (the way violin-piano duos were in the 18th century) or in front of the piano (as is now the custom) to sing the Mozart aria.²⁰ While the mention of the lid raises tantalizing questions about performance practice, ultimately, its effects, at least as registered in Clara's entry, are not sonic but visual. Lind's position caused a general commotion whereupon audience members struggled to catch a glimpse of her. This gesture, which drew Clara's attention sufficiently to write it down, was part of a pattern of behavior that fed her brand of feminine modesty. After the two women first met in 1846, for example, Clara wrote in her diary: „Hier gewann ich Jenny Lind doppelt lieb durch ihr anspruchloses, ich möchte fast sagen, zurückhaltendes Wesen; man merkte kaum, daß sie da war, so still war sie“.²¹ Thus she looked at her fellow woman's self-effacement with approval.

Intentionally or not, Lind appears to have used the lid in an unusual way at the Hamburg concert, as a prop which allowed her to escape the searching (and maybe invasive) gaze of the audience by retreating behind it; indeed, by deploying it as a kind of „veil“, even if only momentarily.

But of course, this act only intensified the desire to see her. Interestingly, the audience's occluded view contrasts with Clara's own, conspicuously visual experience of Lind at this concert. Let us recall again what she wrote in her diary about it: „Wenn sie andre Musik hört, ist es ein wahres Vergnügen, ihr zuzusehen, wie auch nichts, nicht die zarteste, feinste harmonische

19 Concert program no. 283 on March 23, 1850, at the Apollo-Saal, Hamburg, as given in *Robert Schumann Tagebücher*, vol. 3, pp. 783–784, n. 750.

20 There is scant information about the Apollo-Saal before it was expanded in 1853 to supplement our reconstruction of this scene. Sonja Esmyer estimates that the oval space's approximate dimensions were 24 meters long and 15 meters wide, with a ceiling 9 meters high. A caveat in her estimation is the lack of standardized measurements in Germany at the time. See Sonja Esmyer, *Hamburger Konzertstätten von der Mitte des 18. bis Anfang des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Entwicklung des öffentlichen Hamburger Konzertwesens*, M.A. thesis, University of Lüneburg 1996, p. 34.

21 Litzmann, *Clara Schumann: Ein Künstlerleben*, vol. 2, p. 115. One could say that her selection of Lieder for the Hamburg matinee reinforced her image of modesty and innocence. Mendelssohn's „Rheinisches Volkslied“ sings of desire, but cast in a scene amid children; in the songs by Robert Schumann desire is expressed indirectly or refracted through nature. None of these pieces involve first-person expression of intense feeling. (Someone like Wilhelmine Schroeder-Devrient, by contrast, made *Frauenliebe und Leben* a core of her repertoire.) As is well known, P. T. Barnum seized upon this aspect of Lind's profile as he launched an aggressive marketing campaign for her tour of the United States, which was to begin in September 1850, just months after the Hamburg concert. The *New York Tribune* reported after her first appearance: „JENNY LIND, clad in a white dress which well became the frank sincerity of her face [...] The divine songstress, with that perfect bearing, that air of all dignity and sweetness, blending a child-like simplicity and half-trembling womanly modesty with the beautiful confidence of Genius and serene wisdom of Art, addressed herself to song“. Quoted in Mark Samples, „The Humbug and the Nightingale: P. T. Barnum, Jenny Lind, and the Branding of a Star Singer for American Reception“, in: *The Musical Quarterly* 99 (2016), nos. 3–4, p. 306.

Wendung ihr entgeht".²² This excerpt betrays a feeling of proximity, as if, even in portions of the program when Clara was not accompanying Lind, she could see her from her direct or peripheral visual field as she played – more than that, it is as if she could not restrain herself from watching her. (The program being as given above, it is clear that when she refers to „andre Musik“, she is referring to her own playing.) Robert, who was in the audience and not performing at this concert, likewise responded to Lind’s listening stance, indeed, at the expense of commenting on her singing or Clara’s playing. The overlap between Clara and Robert’s diary entries may well bespeak post-concert conversations. But it also raises the question of who is leading, the performer, or the listener? The boundaries between what is and what is not performance become blurred in Lind’s presence, as her listening behavior appears to be something to be beheld. Listening here is performed, it becomes visible to others.

The soprano’s demeanor in turn spurs Clara’s playing: „Ich spielte auch heute wieder gut, wie selten, was bei solch einer Begeisterung, wie dies Wesen in einen bringt, wohl kein Wunder!“ A sort of channel appears to have opened up between these three figures – Lind, Clara, and Robert – an exclusive channel where only „true“ artists can recognize each other. What else did Clara see that the audience could not? Well, for one thing, if we revisit Clara’s diary entry, she saw Lind sing Lieder from memory. As a pianist who made it an integral part of her profile to play from memory, she was duly impressed when the soprano continued to sing „Frühlingsnacht“ from memory after a misplaced page. For her this was evidence of deep musical internalization, and Lind’s persona resonated with her own artistic values. While the *Werktreue* ideology has often become Clara’s mantle (or burden) to bear, among singers Lind too was recognized for sharing that attitude. A critic for the *Allgemeine musikalische Zeitung* observed as early as 1845:

„Was sie aber in meinen Augen noch besonders hoch stellt, ist das, dass sie ihr ganzes Kunstvermögen dazu anwendet, in die Intentionen des Tondichters einzudringen und diese allein wiederzugeben, nie aber die selbst bei den ersten und genialsten Bühnenkünstler häufig bemerkbare Schwäche zeigt, das eigene Ich zum Nachtheile der Tondichtung oder des Ganzen glänzen zu lassen“.²³

She may have been a model for Clara’s developing profile as it crystallized into Liszt’s 1854 description of her as a „priestess of the Delphian god“. More generally, this may have been one of the few ways women could chart a powerful image of themselves that did not objectify them and gained them respect.

I began this presentation by drawing attention to the piano lid. If indeed performing with it open was a Lisztian, virtuoso kind of gesture that had only recently and gradually become commonplace, Clara’s accompanying of Lind in this way presented her as a soloist not to be outdone by the Swedish star. We know from her diary that she was apprehensive about sharing the stage with her, likely because of her experience performing with the singer in Vienna back

22 See n. 2 above.

23 [Anonymous], *Allgemeine musikalische Zeitung* 47 (September 24, 1845), no. 39, p. 662.

in 1847.²⁴ For her part, Lind used precisely the open lid as a means of self-effacement by being behind it, yet in the act increased the attention to herself. Through this and other gestures of modesty, she gained Clara's own, female admiration, while prying open conflicting forces in her performance persona.

At this point, it will surely come as a disappointment to my reader that, in spite of all the information I have laid out in this paper, we barely seem to have come closer to understanding Clara Schumann's performance practices as vocal accompanist. This is, in part, inevitable because there is such meager documentation about it. In her own accounts of her playing, she appears to become invisible when it comes to vocal accompanying; while she is ready to commend or critique her partner's singing, when she mentions her own playing it tends to refer to her solo playing. Thus, the closest we can get appears to be what we have got here: the pianist's furtive glances at the singer she accompanies.

Zitation: Ji Young Kim, „Clara Schumann and Jenny Lind in 1850“, in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 2), Detmold 2020, S. 85–96, DOI: 10.25366/2020.85.

24 After the Altona concert on March 21, 1850, just before the matinee in Hamburg, she wrote candidly: „Ich war sehr glücklich, auch dadurch, daß ich dem Publikum gegenüber als Künstlerin nicht gegen die Lind zurückstand, sondern gleiches Interesse und gleichen enthusiastischen Beifall fand als sie. [...] Ich hatte mich sehr vor dem demütigenden Gefühle einer Zurücksetzung gefürchtet, und daß es nun nicht so war, freute mich sehr!“ Litzmann, *Clara Schumann: Ein Künstlerleben*, vol. 2, p. 209.

Abstract

Clara Schumann's 1850 tour of northern Germany with her husband officially ended with a successful concert in Altona where Jenny Lind made a surprise appearance. Immediately thereafter, one more concert featuring the pianist, singer, and Robert's music was added at the last minute to take place in Hamburg. This too was a success. But a detail that made it especially memorable was Lind's position behind the piano lid so that, as Clara recounted in her diary, many audience members could hardly catch a glimpse of her. This paper explores the rationales and implications of this singular and fleeting moment, and teases out aspects of the two star performers' relationship both on and off the stage. In the process, the paper draws attention to hitherto neglected variables in the performance practice of Lieder and seeks to expand our lines of inquiry with regards to the 19th-century Lied as cultural practice.

Vita

Ji Young Kim is a musicologist, fortepianist, and educator focusing on musical cultures of the late 18th and 19th centuries. She obtained her PhD in musicology in 2019 from Cornell University with a dissertation titled „Innere Stimmen and Hidden Duets in the Piano Music of Robert Schumann and Johannes Brahms“.

„Wozu die Mühe?“

Über Begleiterlizenzen und ihr Schwinden aus der Aufführungspraxis des Kunstlieds. Mit Tonträgeranalysen zu Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1

KILIAN SPRAU, BERLIN

In seinem 1949 erschienenen Buch *The Well-Tempered Accompanist* erzählt der in den Niederlanden gebürtige Liedpianist Coenraad Valentijn Bos (1875–1945), von berufener Stelle als „the doyen of accompanists of his time“¹ tituliert, über seine einzige Begegnung mit Clara Schumann. Im Jahr 1895, ein Jahr vor ihrem Tod, hatte Bos durch Vermittlung seines Lehrers die Gelegenheit zu einer Unterrichtsstunde erhalten, von der er später feierlich erklärte, sie habe seine „musical conceptions“² für ein ganzes Berufsleben geprägt. Manches, was er von ‚der Witwe eines der größten deutschen Komponisten‘³ erfuhr, befremdete ihn freilich:

„From my playing of one of Schumann’s Lieder a discussion of the extended closing section, a peculiar and highly individual characteristic of his genius, arose. Madame Schumann told me that, in many instances, Schumann’s markings for postludes were idealistically conceived by him, and while these might be appropriate if one were playing the songs for one’s own enjoyment, or in a small room for a few friends, they would prove anti-climactic in public performance, and, consequently, should be ignored.“⁴

Konkret habe „Madame Schumann“ diese Auffassung am Beispiel eines Lieds ihres Mannes erläutert:

„[She] explained that in such a song as *Frühlingsnacht* [op. 39 Nr. 12], in which the singer ends ecstatically, a *diminuendo* should not be made, as marked at the end, but, rather, the mood should be sustained by the accompanist throughout the piano postlude, until the final close. Otherwise, she explained, the song would fail in its effect upon an audience, and its total artistic result be weakened.“⁵

Bos selbst war musikalisch als Kind des 19. Jahrhunderts sozialisiert,⁶ in einer Tradition, deren Genauigkeit im Umgang mit Notentexten sich bekanntlich von dem unterschied, was heutigen Musikhörern selbstverständlich erscheint. Doch seine Ausbildung am Konservatorium in Amsterdam

1 Gerald Moore, *Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist*, London 1962, S. 188.

2 Coenraad V. Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, Bryn Mawr (PA) 1949, S. 41.

3 „[T]he widow of one of Germany’s greatest composers“ (ebd., S. 41). Der Ausdruck steht im Original in einfachen Anführungszeichen. Vgl. zum Folgenden auch den Beitrag von Martin Günther im vorliegenden Band „Liedbegleitung und künstlerische Identität. Zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen“, S. 64–84.

4 Ebd., S. 41.

5 Ebd., S. 42. Ergänzungen des Verfassers.

6 Vgl. ebd., bes. S. 62.

hatte ihm bereits ein Texttreueideal vermittelt, zu dem die hier von Clara Schumann vertretenen Maximen in Widerspruch standen: „in my studies at the Conservatory I had been taught to regard every dynamic marking of the composer as sacrosanct.“⁷ Letztlich vermochte ihn allerdings die Autorität der Komponistenwitwe „whose regard for the spirit of her husband’s works transcended mere adherence to the letter“⁸ zu überzeugen: Im direkten Anschluss an seinen Bericht nennt Bos eine Reihe weiterer Lieder, bei deren öffentlicher Aufführung analog verfahren werden solle.⁹

Tatsächlich erscheint es frappant, aus dem Mund einer Lehrerin, die für ihren akribischen Umgang mit den Spielanweisungen musikalischer Partituren bekannt war,¹⁰ zur ‚Ignoranz‘ gegenüber ebendiesen Anweisungen aufgefordert zu werden, und dann auch noch mit dem Hinweis auf deren defizitäre Publikumswirksamkeit. Doch muss bei der Einschätzung dieser Äußerung Clara Schumanns mehreres in Rechnung gestellt werden: Neben der historisch zutreffenden Andeutung, dass ein Lied wie „Frühlingsnacht“ zu seiner Entstehungszeit noch nicht zwangsläufig mit öffentlichen Aufführungen vor großem Publikum zu rechnen hatte, gilt auch, dass die Liedbegleitung im 19. Jahrhundert generell einen verhältnismäßig liberalen Zugang zur Textgestalt pflegte. Abweichungen vom Notentext des Klavierparts, die Liedbegleiter*innen jener Zeit vornehmen konnten, um flexibel auf die Umstände konkreter Aufführungssituationen, etwa auf spezifische Bedürfnisse der jeweiligen Sängerpersönlichkeit zu reagieren, sollen im Folgenden als ‚Lizenzen‘ bezeichnet werden. Ihnen und ihrem allmählichen Schwinden aus der Aufführungspraxis im Laufe des 20. Jahrhunderts widmet sich der vorliegende Beitrag. Zunächst führt er mehrere solcher typischen ‚Begleiterlizenzen‘ an, belegt ihren Gebrauch im Rekurs auf einschlägige Quellen und zeichnet ihre allmähliche Abschaffung anhand von aufführungspraktischer Literatur zur Liedgestaltung im 20. Jahrhundert nach. Anschließend verfolgt er das Schwinden einer bestimmten Begleiterlizenz anhand eines analytischen Vergleichs von Liedeinspielungen zwischen 1911 und 1999.¹¹ Zum Schluss werden die quellenanalytischen Befunde vor dem Hintergrund allgemeiner performance- und interpretationsstilistischer Entwicklungen gedeutet.¹²

7 Ebd., S. 42.

8 Ebd.

9 Vgl. ebd. Vgl. auch die analoge Überlieferung bei Ivor Newton, *At the Piano – Ivor Newton*, London 1966, S. 53.

10 Vgl. Janina Klassen, „[Schumann,] Clara Josefine“, in: *MGG2*, Personenteil 15, Sp. 328–336, hier Sp. 334.

11 Ich danke herzlich der Leitung und den Mitarbeiter*innen des *Richard-Strauss-Instituts* Garmisch-Partenkirchen für die Möglichkeit zur Nutzung des dortigen Schallarchivs.

12 Zum Begriff ‚Performancestil‘ (Performance Style) vgl. Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London 2009 <<http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>> (26.12.2019), Kapitel 8, Absatz 18. Der folgende Text gebraucht die Termini ‚Performance‘ und ‚Interpretation‘ in wechselseitiger Abgrenzung. Der letztgenannte Begriff bezieht die Aktivität des Musizierens traditionell auf die Kategorie eines zu interpretierenden ‚Werks‘; das Musizierverhalten von Musiker*innen folgt aber auch anderen Gesetzmäßigkeiten als denen der Werkinterpretation. Auf diese Aspekte des Musizierens, eben z. B. die Manifestation individueller oder kollektiver Performancestile, wird im Folgenden der Begriff ‚Performance‘ bezogen. Vgl. hierzu Gerold W. Gruber, „Analyse“, in: *MGG2*, Sachteil 1, Sp. 577–591; Hermann Danuser, „Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation“, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, hrsg. von

Zwischen Autonomie und Anpassung: Begleiterlizenzen

Die im Folgenden genannten ‚Lizenzen‘ zur Veränderung des Notentexts reagieren auf sehr unterschiedliche Gegebenheiten, mit denen Liedbegleiter*innen des 19. und früheren 20. Jahrhunderts konfrontiert sein konnten. Sie reichen von allgemein erwarteten Mitteln autonomer künstlerischer Gestaltung (etwa in der musikalisch-strukturellen Variation von Liedstrophen) über die Abfederung unerwarteter bzw. schwer berechenbarer sängerischer Verhaltensweisen (etwa eines agogisch stark verbreiterten Spitzentons) bis hin zu notwendigen Pragmatismen (etwa einer mehr oder weniger raumgreifenden Vorbereitung der Tonart bzw. des Einsatztons zu Beginn eines Liedvortrags).

Variation von Strophenliedern

Der späterhin vor allem als Musiktheoretiker prominent gebliebene Adolph Bernhard Marx (1795–1866) bemerkt in seiner ersten umfangreichen Buchpublikation *Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch* (1826) hinsichtlich der Gestaltung von Strophenliedern: „Nach dem etwai- gen Bedürfnisse der verschiedenen Verse können Veränderungen mit dem Vortrage und der Komposition selbst vorgenommen werden.“¹³ Zwar merkt er einschränkend an: „Je sparsamer dies geschieht, desto mehr wird der musikalische Ausdruck der Grundidee erhalten, desto gelungener ist daher der Vortrag des Ganzen.“¹⁴ Doch anders als das Überbrücken unpassender Atempausen¹⁵ und dynamischer Differenzierung¹⁶ erscheint etwa die Maßnahme der Augmentation von Notenwerten zur Steigerung des Ausdrucks als verhältnismäßig massiver Eingriff: „Durch diese Ausdehnung des einen Taktes in zwei wird [...] der letzte rhythmische Abschnitt von drei Takten in einen von vier verwandelt und dadurch dem Schlusse des letzten Verses ein größerer Nachdruck gegeben.“¹⁷ Eine solch substanzielle Veränderung des Notentextes, die ja auch Auswirkungen auf die Struktur der Klavierbegleitung hat, findet sich in Schriften des 20. Jahrhunderts nicht mehr. Zwar bezeichnet Bos 1949 das Variieren der einzelnen Strophen als unverzichtbar, nennt neben der allgemeinen Kategorie „expression“ als konkret

Sabine Ehrmann-Herfort et al., Kassel 2002, S. 1115–1165, hier S. 1129; Detlef Giese, „*Espressivo*“ versus „(Neue) Sachlichkeit“. *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin 2006, S. 9 und 101f.; Leech-Wilkinson, *The Changing Sound*, Kap. 1; Camilla Bork, „Text versus Performance – zu einem Dualismus der Musikgeschichtsschreibung“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella et al., Stuttgart etc. 2013, S. 383–401, hier S. 383, Anm. 1; Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York 2013, S. 249–287; Hans-Joachim Hinrichsen, „Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella et al., Stuttgart etc. 2013, S. 184–200, hier S. 188f.

13 Adolph Bernhard Marx, *Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch*, Berlin 1826, S. 280.

14 Ebd.

15 Vgl. ebd., S. 282f.

16 Ebd., S. 283.

17 Ebd., S. 284, am Beispiel von Johann Friedrich Reichardts Lied *Das Veilchen* (Goethe).

veränderliche Gestaltungsebene jedoch nur die Dynamik.¹⁸ Gerald Moore (1899–1987) empfiehlt Variantenbildung hinsichtlich „expression, tempo, phrasing, dynamics“¹⁹. Weitergehende Eingriffe in die Struktur des Klavierparts erscheinen Moore allenfalls bei der Begleitung von Volksliedern zulässig.²⁰

Überspielen agogischer Dehnungen

Wie man sich die Veränderung von Klaviersätzen bei der von Marx beschriebenen Dehnung von Notenwerten vorstellen kann, darauf gibt eine Publikation von Wilhelm Kienzl (1857–1941) aus dem Jahr 1880 Hinweise. Der nachmals als Komponist der Oper *Der Evangelimann* (1894) zu Weltruhm gelangte Komponist befasst sich in seiner Promotionsschrift *Musikalische Declamation* in erster Linie mit kompositorischen Fragen der Sprachvertonung, gibt jedoch auch vereinzelte Hinweise zur Aufführungspraxis. So notiert er über die „Ausführung der Clavierbegleitungen“ von Liedern:

„Es kommt bekanntlich vor, dass Sänger in Liedern, welche eine rasche figurirte Begleitung haben, den Notenwert einzelner Töne über Gebühr verlängern oder überhaupt Ritardandos anbringen. Da entsteht nun die Frage: Soll der Begleiter die Noten seiner schnell fliessenden Begleitungsfiguren *auch* verlängern oder in längeren Zwischenräumen voneinander trennen? Ich kann diese Frage nur mit *nein* beantworten.“²¹

Als einen „speziellen Fall“, den er selbst „sehr häufig erlebt“ habe, nennt Kienzl eine Stelle aus Franz Schuberts Lied „Wohin?“ D 795 Nr. 2: Für den Fall, dass „ein Sänger so geschmacklos“ wäre, in Takt 71 der Komposition (Notenbeispiel 1a) auf seinem expressiven Septimsprung „die Noten langsamer zu machen“, empfiehlt Kienzl dem Begleiter, „die Figur im Sinne Schubert’s mit passenden Noten [zu erweitern], und zwar so, dass nicht etwa die Rhythmik darunter leide“²². Den von ihm notierten Realisierungsvorschlag gibt Notenbeispiel 1b wieder; dessen adäquate Umsetzung setzt eine Temporeduktion ab Taktbeginn voraus, die die Zweiunddreißigstel-Nonole der rechten Klavierhand den im Original notierten Sechzehntel-Sextolen angleicht.

18 Vgl. Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 37–39 (Zitat: S. 39), am Beispiel von Franz Schuberts Lied „Das Wandern“ D 795 Nr. 1.

19 Gerald Moore, *Farewell Recital. Further Memoirs*, London 1978, S. 63, am Beispiel derselben Komposition. Vgl. Gerald Moore, *The Schubert Song Cycles. With Thoughts on Performance*, London 1975, S. 3.

20 Vgl. Gerald Moore, *The Unashamed Accompanist*, Revised Edition, London u. a. 1984, S. 95. Vgl. auch Martin Katz, *The Complete Collaborator. The Pianist as Partner*, New York 2009, S. 89–92.

21 Wilhelm Kienzl, *Musikalische Declamation, dargestellt an der Hand der Entwicklungsgeschichte des deutschen Gesanges. Musikalisch-philologische Studie*, Leipzig 1880, S. 140. Hervorhebungen im Original.

22 Ebd.

The image displays two musical staves for the song 'Wohin?' by Franz Schubert. Part (a) is the original score, showing a vocal line in G major and 2/4 time with lyrics '- rä - der in'. The piano accompaniment consists of sixteenth-note patterns in the right hand and a simple bass line in the left hand. Part (b) is Wilhelm Kienzl's performance practice variant. It features a fermata over the vocal line on 'der' and 'in'. The piano accompaniment is more complex, with triplets in both hands and a more active bass line.

Notenbeispiel 1: Franz Schubert, „Wohin?“ D 795 Nr. 2, T. 71; a) Original²³ b) Wilhelm Kienzl, aufführungspraktische Variante.²⁴

Kienzl macht deutlich, dass er das unterstellte Verhalten des Sängers für einen „Fehler“²⁵ hält, lässt aber keinen Zweifel an der aufführungspraktischen Gängigkeit des geschilderten Falls und nennt weitere Lieder, in denen Begleiter mit ähnlichen Anforderungen konfrontiert werden können.²⁶

Bos berichtet von einer ähnlichen Maßnahme, die ihm der Komponist Richard Strauss (1864–1949) mit Bezug auf ein eigenes Lied, das schon damals vielgesungene „Ständchen“ op. 17 Nr. 2, empfohlen habe. Bos begleitete Pauline Strauss-de Ahna mit Kompositionen ihres Gatten und berichtet von den Proben, bei denen häufig auch der Komponist zugegen war. Strauss habe ihm geraten, der Sängerin am Höhepunkt des Lieds auf dem Wort „hoch“ (T. 81) ein nicht ausnotiertes Verweilen zu gestatten und dabei Glieder der fortlaufenden Klavierfiguration zu wiederholen.²⁷ Lotte Lehmann bestätigt, dass diese Praxis vom Komponisten selbst geübt wurde, wenn er begleitete.²⁸ Auf der Aufnahme, die Strauss 1942 mit Lea Piltti eingespielt hat, lässt sich nachvollziehen, wie er selbst die gegenüber Bos geäußerte Anweisung umsetzt.²⁹ Von Bos gefragt, warum er die Variante nicht in den gedruckten Notentext übernehme, wenn sie ihm so lieb sei, soll Strauss geantwortet haben: „Wozu die Mühe?“³⁰

23 Das Notenbild folgt der Ausgabe *Schubert-Album. Sammlung der Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung* 1, hrsg. von Max Friedländer, Leipzig o. J.

24 Kienzl, *Musikalische Declamation*, S. 141.

25 Ebd.

26 Vgl. ebd.

27 Vgl. Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 57f.

28 Vgl. Lotte Lehmann, *More than Singing. The Interpretation of Songs*, New York 1945, S. 95. Vgl. auch Martin Günther und Thomas Seedorf, „Zwischen Tradition und Moderne [20. und 21. Jahrhundert]“, in: *Aufführungspraxis Sologesang*, hrsg. von Thomas Seedorf, Kassel etc. 2019, S. 362–382, hier S. 369.

29 Für einen Nachweis der in diesem Beitrag analysierten Aufnahmen siehe Anhang, S. 121–125.

30 Vgl. Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 58 („Why go to the trouble?“).

Asynchroner Anschlag

Ein auf frühen Tonaufnahmen häufig zu hörendes, aus der Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts stammendes pianistisches Stilmittel ist der asynchrone Anschlag von Tönen, die strukturell derselben Zählzeit zugehören, etwa im Arpeggieren von Akkorden oder gegenüber dem Melodieton vorweggenommenen Bassnoten. Hier handelt es sich natürlich nicht um ein Phänomen der Liedbegleitung im Besonderen, sondern um ein typisches Element des zeitgenössischen Klavierspiels überhaupt.³¹ Allerdings hat dieses Verfahren für die Begleitpraxis spezifische Relevanz, insofern es eine gewisse Flexibilität im Zusammenspiel mit dem Gesang ermöglicht: Wenn sich der Zeitpunkt, zu dem eine Zählzeit erklingt, vervielfacht, dehnt er sich gewissermaßen auf einen Zeitraum aus; für das Zusammentreffen von sängerischem und pianistischem *Timing* verwandelt sich dadurch der eine passende Moment in ein ganzes Spektrum von geeigneten Zeitpunkten. Der asynchrone Anschlag wird in den Schriften Gerald Moores scharf kritisiert, als „a relic of bygone days“³², als Ausweis von Vulgarität³³ und Dilettantismus³⁴. Nach den ästhetischen Maßstäben Moores verhindert nämlich gerade die Tatsache, dass der genaue Zeitpunkt, zu dem eine Zählzeit erklingt, bei asynchronem Anschlag nicht mehr feststellbar ist, exaktes Zusammenspiel zwischen Gesang und Klavier, anstatt es zu begünstigen, möglicherweise, weil koordiniertes Musizieren sich in diesem Fall der Beweisbarkeit entzieht.³⁵ Falls Zusammenklänge aufgrund ihrer Spannweite mit einer Hand nicht zu greifen sind, rät Moore dazu, eher einen der Akkordtöne fortzulassen als diese zu arpeggieren.³⁶ Doch dass, allen Invektiven zum Trotz, das „most undesirable habit“ des „Keyboard kerplunking“³⁷ selbst am Ende des 20. Jahrhunderts noch gelegentlich Anhänger findet, legt Millers Warnung von 1999 nahe: In seinen Hinweisen zum Vortrag von Schumannliedern beruft sich Miller auf die dem Prinzip der Texttreue verpflichtete Auffassung „when Schumann wishes such an effect he writes it“³⁸.

31 Vgl. Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge 1992, S. 47; David Milsom und Neal Peres Da Costa, „Expressiveness in historical perspective: Nineteenth-century ideals and practices“, in: *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, hrsg. von Dorottya Fabian et al., New York 2014, S. 80–97, hier S. 85 und 88–90; Anselm Gerhard, „You do it! Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik“, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Claudio Bacciagaluppi et al., Schliengen 2009, S. 159–168.

32 Gerald Moore, *Furthermoore. Interludes in an Accompanist's Life*, London 1983, S. 52.

33 Vgl. Gerald Moore, *Singer and Accompanist. The Performance of Fifty Songs*, London 2¹⁹⁸², S. 196.

34 Vgl. Moore, *Farewell Recital*, S. 30 und *Furthermoore*, S. 52.

35 Moore, *The Schubert Song Cycles*, S. 216.

36 Vgl. Moore, *Singer and Accompanist*, S. 183, mit Bezug auf Richard Strauss, „Morgen!“ op. 27 Nr. 4. Vgl. auch ebd., S. 200.

37 Richard Miller, *Singing Schumann. An Interpretive Guide for Performers*, New York etc. 1999, S. 20.

38 Ebd.

Präluieren

Als letzte der im Laufe des 20. Jahrhunderts aus den Konzertsälen verschwundenen Begleiterkonventionen sei hier die Gewohnheit des Präluierens angeführt. Für das 19. Jahrhundert darf das Improvisieren von Klaviervorspielen als gängige Praxis angenommen werden,³⁹ die neben eher künstlerischen Zwecken wie der Einführung in die poetische Stimmung auch ganz pragmatische Ziele, etwa die Vorbereitung der Gesangsstimme auf die jeweilige Tonart verfolgte. Noch weit bis ins 20. Jahrhundert hinein finden sich Zeugnisse für die Praxis des überleitenden Improvisierens,⁴⁰ in der zweiten Jahrhunderthälfte weicht diese dann allerdings einer puristischen, ostentativ ‚texttreuen‘ Haltung. Moore bezeichnet zumindest das gewohnheitsmäßige „strumming between the songs“ als „unpleasant mannerism“ und „bad habit“⁴¹: Anstatt die Phantasie der Zuhörer*innen zu stören und ihren Ohren rastlose Aktivität zuzumuten, sei die innerliche Vorbereitung auf das kommende Lied dem Publikum selbst zu überlassen.⁴² Sei der erste Einsatz für Sängerin oder Sänger, mangels notierten Vorspiels, ohne klingende Intonationshilfe zu heikel, genüge ein einzelner Akkord oder Ton.⁴³ Wenn Katz jedoch mit Blick auf den *Notentext* für ein Lied wie Schuberts *Heidenröslein* D 257 davon ausgeht, dass „there is no introduction [i.S. eines Klaviervorspiels]“⁴⁴, so ist diese Auffassung mit Blick auf die historische *Aufführungspraxis* zu relativieren. Auf Liedeinspielungen vor historisch informiertem Hintergrund ist jedenfalls in jüngerer Zeit eine Renaissance der Praxis des Präluierens zu erleben.⁴⁵ Auch Helmut Deutsch zählt 2019, „[d]as Hinzufügen einiger Einleitungstakte“ zu „nach meiner Ansicht recht harmlose[n] Eingriffe[n] im Sinne des Komponisten“⁴⁶.

Fallbeispiel: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, Takt 25

Der zweite Teil des vorliegenden Beitrags verfolgt die Spuren einer der genannten Lizenzen in Liedeinspielungen des 20. Jahrhunderts und zeigt dabei, dass diese Spuren sich im Laufe der Jahrzehnte verlieren. Die vergleichende Tonträgeranalyse liefert somit Belege dafür, dass der schriftlichen Kritik an lizenziösem Verhalten von Klavierbegleiter*innen ein tatsächlicher Rückgang dieser Lizenzen in der musikalischen Praxis entsprach. Im Fokus der Untersuchung steht

39 Vgl. Claudio Bacciagaluppi, „Die Kunst des Präluierens“, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Claudio Bacciagaluppi et al., Schliengen 2009, S. 169–188; mit konkretem Bezug auf Schuberts Lieder vgl. Walther Dürr, „Vorwort“, in: *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Lieder. Band 1a*, Kassel etc. 1970, S. XI–XXVII, hier S. XIV.

40 Vgl. Bacciagaluppi, „Die Kunst des Präluierens“, S. 185–187.

41 Moore, *The Unashamed Accompanist*, S. 73.

42 Vgl. ebd.

43 Vgl. Moore, *Singer and Accompanist*, S. 16f. und *The Unashamed Accompanist*, S. 73.

44 Katz, *The Complete Collaborator*, S. 94. Ergänzung des Verfassers.

45 Vgl. Bacciagaluppi, „Die Kunst des Präluierens“, S. 171f.

46 Helmut Deutsch, *Gesang auf Händen tragen. Mein Leben als Liedbegleiter*, Leipzig 2019, S. 174.

die von Kienzl und Bos beschriebene Technik, eine zeitliche Dehnung der rhythmischen Abläufe im Gesang durch fortlaufende Klavierfiguration zu überbrücken, ohne dabei zwangsläufig die Geschwindigkeit des metrischen Pulses zu vermindern. Das Verfahren wird aufgesucht an einer Stelle, die sich aufgrund ihrer kompositorischen Gestaltung besonders zu seiner Anwendung anbietet: in Takt 25 des Lieds „Zueignung“ op. 10 Nr. 1 von Richard Strauss (Notenbeispiel 2).

24 *ff*
nie ge-we - sen, hei - lig, hei - lig an's Herz dir sank,
cresc.
f
Red. * Red. * Red. * Red. *
Red. 3 * Red. * Red. * Red. *

Notenbeispiel 2: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, T. 24–26.⁴⁷

Das 1885 entstandene Lied basiert auf einem Text des Tiroler Dichters Hermann von Gilm (1812–1864), einer feierlichen Apostrophe an eine geliebte Person, deren drei Abschnitte jeweils in den emphatischen Ausruf „habe Dank!“ münden. In der dritten, „mit Weihe“⁴⁸ vorzutragenden Strophe folgt diese Danksagung auf den dramaturgischen Höhepunkt des Lieds, den Spitzenton der Gesangsstimme (notiert a^2) zu den Worten „bis ich [...] heilig, heilig an's Herz dir sank“ (auf dem ersten der beiden ‚heilig‘). Das Partiturnotat sieht für diesen Hochtönen die Dauer einer Viertelnote vor. „Zueignung“, zweifellos u. a. aufgrund seiner beeindruckenden Wirkung eines der berühmtesten Lieder des Komponisten, gehört zu den schon sehr früh aufgenommenen und insgesamt meisteingespielten Strauss-Liedern.⁴⁹ Aus naheliegenden Gründen neigen Sänger*innen – vor allem auf Aufnahmen der frühen Tonträger-Ära, doch auch noch in späterer Zeit – dazu, auf dem Spitzenton a zu verweilen, mit der Folge einer teils beträchtlichen Ausdehnung von Takt 25, auf welche die Klavierbegleitung reagieren muss. Auffälliger Weise verändert der Komponist genau an der betreffenden Stelle die Begleitfiguration: Im übrigen Verlauf des Stücks ist sie meist von triolisch ‚rollenden‘ Akkordbrechungen geprägt (vgl. Notenbeispiel 3), die nur an wenigen Stellen ausgesetzt werden, und dann jeweils zugunsten von Akkordrepetitionen wie in Takt 25.⁵⁰

47 Die Notenbeispiele zu Strauss' op. 10 Nr. 1 folgen der Ausgabe *Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29*, hrsg. von Andreas Pernpeintner (= Richard Strauss. Werke. Kritische Ausgabe 2.2), Wien 2016, die in den wesentlichen Punkten mit der früher gebräuchlichen Ausgabe *Richard Strauss. Lieder. Gesamtausgabe* (4 Bde.), hrsg. von Franz Trenner, London 1964, Bd. 1 übereinstimmt.

48 Vgl. Pernpeintner, *Lieder mit Klavierbegleitung*, S. 4 (T. 21).

49 Vgl. Peter Morse und Christopher Norton-Welsh, „Die Lieder von Richard Strauss. Eine Diskographie“, in: *Richard Strauss-Blätter* 5 (1974), S. 81–123, hier S. 83.

50 Vgl. hierzu Peter Revers, „Wenn meine bescheidenen Compositionen dazu beitragen könnten, den Namen

The image shows a musical score for the first three measures of 'Zueignung' by Richard Strauss. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by the lyrics 'Ja, du weisst es,'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and a 'Ped.' (pedal) marking. The score is in common time (C) and starts with a first ending bracket (1).

Notenbeispiel 3: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, T. 1–3.

Technisch gesehen prädestiniert der Wechsel der Figuration die Klavierbegleitung in Takt 25 zur Anwendung der von Kienzl beschriebenen Lizenz, also zur agogischen Dehnung nicht durch Reduktion des Tempos, sondern durch Erweiterung der Spielfigur bei beibehaltener Geschwindigkeit. Nichts scheint ja einfacher, als die repetierten F-Dur-Akkorde der ersten Hälfte von Takt 25 um ein paar Exemplare zu vermehren, bis die Gesangsstimme ihren Spitzenton beendet hat. Die folgende Untersuchung von Tonaufnahmen zeigt, dass Klavierbegleiter*innen von dieser Möglichkeit tatsächlich Gebrauch gemacht haben. Dass dies vor allem auf Aufnahmen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu beobachten ist, bestätigt den allmählichen Rückgang liedbegleiterischer Lizenzen nach 1900. Dass das Mittel gelegentlich auch noch in späteren Jahrzehnten zum Einsatz kommt, scheint dem zu widersprechen, lässt sich aber durch eine entscheidende Differenz zur Praxis früherer Aufnahmen plausibel machen; hierauf wird weiter unten näher eingegangen.

Richard Strauss' eigene Einspielungen

Prinzipiell bestehen für die Klavierbegleitung neben der Kienzl'schen Lizenz natürlich noch andere Möglichkeiten, auf sängerisches Verweilen in Takt 25 zu reagieren. Ein sorgfältig mit der Dauer des Spitzentons koordiniertes Ritardieren kommt hierfür ebenso in Betracht wie eine Ausführung der Akkordrepetitionen a Tempo mit anschließender Pause, bevor dann gemeinsam mit dem Gesangston g^2 („[hei-]lig“) der vollverminderte Septakkord auf Zählzeit 2.3 einsetzt. Es ist unter diesem Aspekt interessant, die drei Einspielungen von „Zueignung“ miteinander zu vergleichen, die der Komponist selbst vorgelegt hat. Strauss, der über viele Jahre hinweg in Konzerten als Begleiter seiner eigenen Lieder auftrat, hat rund 50 Aufnahmen hinterlassen, in denen er als Klavierpartner bedeutender Sänger*innen seiner Zeit (ausschließlich mit eigenen

der vertonten Poeten zur gerechten Würdigung von Seite des für gewöhnlich nicht lyrische Gedichte lesenden Publikums zu verhelfen, so wäre niemand glücklicher als ich.' Zum Verhältnis von Gedicht und Vertonung im Liedschaffen von Richard Strauss", in: *Richard-Strauss-Jahrbuch 2017* (2018), S. 101–113, hier S. 105.

Liedern) zu hören ist.⁵¹ Eine erste Serie von acht akustischen Aufnahmen entstand 1921 bzw. 1922 für das Label Polydor (u. a. mit dem Bariton Heinrich Schlusnus).⁵² Über 40 weitere Einspielungen hat Strauss dann in den Jahren 1942 und 1943 für den damaligen Reichssender Wien gemacht, elektrische Aufnahmen im Duo mit Sängerinnen und Sängern der Wiener Staatsoper, darunter die Sopranistin Maria Reining und der Tenor Anton Dermota.⁵³

Als Klavierspieler steht Strauss, etwa in der Tendenz zu rhythmischen und agogischen Freiheiten, zu veränderlicher Temponahme und asynchronem Anschlag, in der performance-ästhetischen Tradition des 19. Jahrhunderts.⁵⁴ Als Begleiter verfügte er damit über ein Repertoire von Gestaltungsmöglichkeiten, das ihm erlaubte, spontan und flexibel auf Gegebenheiten einer konkreten Aufführungssituation zu reagieren.⁵⁵ Dass er diese Möglichkeiten auch im Aufnahme-studio nutzte, belegen Erinnerungen Dermotas, aus denen eindeutig hervorgeht, dass die Lieder zum Zeitpunkt der gemeinsamen Einspielung keinesfalls ‚überprobt‘ waren:

„Da gab es keine langen Erklärungen, aber auch keine Proben. Wir improvisierten und musizierten einfach drauflos. Leistete sich der Sänger einmal ein Ritardando oder eine Fermate, die nicht in den Noten stand, konzedierte der Meister das und gab nach, ja mehr noch, er freute sich sichtlich darüber, wenn ein lang ausgehaltener hoher Ton besonders gut gelang und honorierte ihn mit einem freundlichen Lächeln. Das Ergebnis war von bestechender Lockerheit.“⁵⁶

Dass Strauss seine Interpret*innen auch sonst nicht unbedingt auf penible Texttreue verpflichtete, ist vielfach belegt: Als er erfuhr, der Tenor Lauritz Melchior habe das Lied „Heimliche Aufforderung“ op. 27 Nr. 3, entgegen den Angaben in der Partitur, „with a tremendous tonal outburst“ beendet, soll er geäußert haben, in solch einem Fall sei das (zart verklingende) Nachspiel fortzulassen: „If the singer sings loud [...] you must also end loud. But then you must end

51 Zum Liedbegleiter Strauss vgl. Carson Becke, *Richard Strauss and the Piano*, PhD., University of Oxford 2019, besonders S. 152–195. Vgl. außerdem Barbara A. Petersen, *Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss*, übersetzt von Ulrike Steinhauser, Pfaffenhofen 1986, S. 188–214; Kilian Sprau, „Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar. Vier auktoriale Versionen von Richard Strauss' Schack-Vertonung op. 19/2, betrachtet unter performativem Aspekt“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14 (2017), S. 285–314, <<https://doi.org/10.31751/943>>, 26.12.2019; Stephan Mösch, „Metamorphosen der Verbindlichkeit. Zur Interpretationsgeschichte der Klavierlieder von Richard Strauss“, in: *Richard-Strauss-Jahrbuch 2017* (2018), S. 137–148, hier S. 145–147; Kilian Sprau, „..... denn ich spiel's ganz anders'. Richard Strauss als Klavierbegleiter eigener Lieder. Untersuchungen zu historischer Performancepraxis am Fall der Doppeleinspielung von *Ruhe, meine Seele* op. 27 Nr. 1“, in: *Aspekte, Perspektiven, Diskussionen zur performativen Expressivität des Klaviers. Beiträge des Symposiums München, 27.–28. April 2018*, hrsg. von Claus Bockmaier et al. (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 13), München 2020, S. 129–154.

52 Vgl. Morse/Norton-Welsh, „Die Lieder von Richard Strauss“, S. 87, 89, 91, 93, 94, 96, 98 und 104. Aufnahmejahr 1921 geben an: Ulrich Hein, „Richard Strauss als Interpret eigener und fremder Werke. Die Aufnahmen auf Compact Disc. Diskographie“, in: *Richard Strauss. Autographen · Porträts · Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag*, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, München 1999, S. 311–314, hier S. 311f.; Raymond Holden, *Richard Strauss. A Musical Life*, New Haven (CT) 2011, S. 229.

53 Vgl. Hein, „Richard Strauss als Interpret“, S. 311f.

54 Vgl. Petersen, *Ton und Wort*, S. 188–214; Sprau, „Breit über mein Haupt“; Sprau, „..... denn ich spiel's ganz anders“.

55 Vgl. Martha Elliott, *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practices*, New Haven etc. 2006, S. 188.

56 Anton Dermota, *Tausendundein Abend. Mein Sängelerleben*, Wien etc. 1978, S. 125.

with the singer. Do not play the postlude.”⁵⁷ Dem Begleiter Coenrad Bos gegenüber riet er, wie erwähnt, mit Bezug auf eine Stelle seines Lieds „Ständchen“ op. 17 Nr. 2 zur Anwendung der Kienzl’schen Lizenz. Auch die Sopranistin Elisabeth Schumann wurde von Strauss ihren eigenen Erinnerungen zufolge ermuntert: „Halten S’ doch die hohen Töne ruhig länger, nicht immer so genau singen“⁵⁸. Die Sopranistin Lotte Lehmann erinnert sich: „Strauss, in any event, was not the sort of person to insist on imposing his own concept upon that of a performer, provided the latter’s approach was based on genuine conviction.”⁵⁹

Insgesamt dreimal hat Strauss sein Lied „Zueignung“ aufgenommen, zunächst 1921/22 mit Heinrich Schlusnus, dann nochmals 1942 mit Maria Reining und Anton Dermota. Auf allen drei Aufnahmen verweilt der Gesang in Takt 25 auf dem Spitzenton, und es ist interessant zu beobachten, wie Strauss diese Maßnahme auf jeweils eigene Weise unterstützt. In der Aufnahme mit Schlusnus startet Strauss die Repetitionen quasi a Tempo, verlangsamt jedoch anschließend, um dann nach einer kurzen Zäsur mit dem vollverminderten Septakkord auf Zählzeit 2.3 fortzufahren (Notenbeispiel 4).

The image shows a musical score for the 25th measure of Richard Strauss's 'Zueignung' op. 10 Nr. 1. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and has the lyrics 'hei - lig, hei - lig an's'. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays a triplet of chords, and the left hand plays a triplet of chords. The tempo is marked 'rit.' (ritardando) and the dynamics are 'ff' (fortissimo). There are also markings for 'Ped.' (pedal) and '3' (triplet) in the bass line.

Notenbeispiel 4: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, T. 25, Aufnahme 1921/22 (Heinrich Schlusnus, Richard Strauss), Transkription der agogischen Gestaltung (transponiert in die Originaltonart).

In der Aufnahme mit Maria Reining vermehrt Strauss hingegen die Anzahl der repetierten Akkorde um einen (insgesamt fünf Anschläge) und repetiert durchweg a Tempo; der anschließende Halt vor dem verminderten Septakkord erfährt dadurch eine starke zäsurbildende Wirkung (Notenbeispiel 5).

57 Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 75.

58 Zitiert nach Kurt Wilhelm und Paul Sessner, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, Berlin 1984, S. 221.

59 Lotte Lehmann, *Singing with Richard Strauss*, London 1964, S. 106.

25 *ff*
 hei - lig, hei - lig an's
f 3 3 3 3
 Ped. 3 * Ped. * Ped. *

Notenspiel 5: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, T. 25, Aufnahme 1942 (Maria Reining, Richard Strauss), Transkription.

25 *ff*
 hei - lig, hei - lig an's
f 3 3 3 3
 Ped. 3 * Ped. * Ped. *

Notenspiel 6: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, T. 25, Aufnahme 1942 (Anton Dermota, Richard Strauss), Transkription.

In der Aufnahme mit Anton Dermota schließlich repetiert Strauss ebenfalls *a Tempo*, vermehrt jedoch die Zahl der Anschläge auf acht, sodass sich ein durchgehendes Pulsieren bis zum verminderten Septakkord ergibt (Notenspiel 6).

Fast scheint es, als wollte Strauss in seinen drei Aufnahmen ein kleines Kompendium der begleiterischen Möglichkeiten liefern, auf den gehaltenen Hochtönen des Gesangsparts zu reagieren: durch Pausieren, durch Ritardieren und durch die Kienzl'sche Lizenz, also in diesem Fall das Vermehren der Repetitionen. (Nicht zufällig dienen Carson Becke in seinen tiefen Ausführungen zum „improvisatory approach“⁶⁰ des Klavierspielers Strauss gerade die Mehrfacheinspielungen von „Zueignung“ als ideale Demonstrationsobjekte.⁶¹) Nur von einer denkbaren Variante macht Strauss in seinen Aufnahmen keinen Gebrauch: von einem Ritardando, das ohne Vermehrung der Akkorde, aber auch ohne Pause vor dem verminderten Septakkord über den gehaltenen Hochtönen hinweg führen würde. Dies ist dann, wie sich unten zeigen wird, diejenige Maßnahme, die in der zweiten Jahrhunderthälfte zum Standard wird.

Insgesamt weist alles darauf hin, dass Strauss als Liedpianist das lange Aushalten des Spitzentons begünstigte. Dermota bestätigt dies grundsätzlich, wenn er über das Verhalten des Begleiters Strauss während der Wiener Aufnahmeserie schreibt, „der Meister“ habe spontane agogische Freiheiten toleriert, sich sogar gefreut, „wenn ein lang ausgehaltener hoher Ton besonders gut gelang“⁶². Dass Strauss das Verweilen auf dem hohen *a* in „Zueignung“ für selbstverständlich hielt, bestätigt auch die von ihm selbst erstellte Orchesterfassung, die er im Jahr 1940 für die Sopranistin Viorica Ursuleac anfertigte: Hier schreibt der Komponist die Dehnung des Spitzentons rhythmisch aus; dies ermöglicht eine fortlaufende Orchesterbegleitung (ohne

60 Becke, *Richard Strauss and the Piano*, S. 192; vgl. ebd., S. 38.

61 Vgl. ebd., S. 185–195.

62 Dermota, *Tausendundein Abend*, S. 125.

fermatenartiges Verweilen auf einem stehenden F-Dur-Klang), zieht allerdings einen vorübergehenden Wechsel zur 3/2-Vorzeichnung nach sich (Notenbeispiel 7).

The image shows a musical score for two systems. The first system (measures 25-27) is in F major and 3/4 time. The vocal line has the lyrics "hei - - - lig, hei - - - lig an's". The piano accompaniment features a complex texture with triplets and fermatas. The second system (measures 27-30) is in 3/2 time. The vocal line has the lyrics "Herz dir sank,". The piano accompaniment features a complex texture with triplets and fermatas. The score includes dynamic markings such as *f*, *dim.*, and *p cresc.* and performance instructions like *ped.* and ** ped.*

Notenbeispiel 7: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, Orchesterfassung T. 25–27⁶³, eigener Klavierauszug in Anlehnung an die Klavierfassung.

Vergleichende Tonträgeranalyse

Dass Strauss als Liedbegleiter am Klavier seine eigenen Notentexte mit ausgesprochener Freiheit behandelte, ist vielfach belegt.⁶⁴ Möglicherweise handelte er dabei – von einem flexiblen Verhältnis zur Kategorie der Texttreue einmal abgesehen – unter anderem mit der Verfügungsgewalt des Schöpfers, der sich erlauben konnte, die Intention eigener Werke anders zu interpretieren als die Partituren, in denen er diese kodifiziert hatte.⁶⁵ Vor diesem Hintergrund könnte man argwöhnen, die Art und Weise, in der Strauss als Klavierpartner von Anton Dermota die Kienzl'sche Lizenz zur Anwendung bringt, sei als individuelle Gestaltungsweise zu betrachten, die keiner liedpianistischen Konvention entspreche. Die folgende vergleichende Analyse von Einspielungen des Lieds „Zueignung“ widerlegt diese Annahme jedoch: Alle drei Maßnahmen

63 Folgend der Ausgabe Trenner, *Richard Strauss. Lieder*, Bd. 4.

64 Vgl. Petersen, *Ton und Wort*, S. 209–214.

65 Vgl. Becke, *Richard Strauss and the Piano*, S. 229.

zur Überbrückung des sängerischen Spitzentons, die Strauss auf seinen Aufnahmen demonstriert – Ritardando; Fermate auf dem letzten der repetierten Akkorde; Erweiterung der Akkordrepetition –, wurden auch von anderen Liedbegleiter*innen im 20. Jahrhundert genutzt. Dass die einzelnen Varianten allerdings nicht zu jeder Zeit in gleicher Häufigkeit in Gebrauch waren, zeigt Tabelle 1.

Aufnahmejahr	Sänger*in	Pianist*in
1911	Carl Burrian	?
1919	Richard Tauber	?
1921/22	Heinrich Schlusnus	Richard Strauss
1922	Karl Aagaard Oestvig	?
1923	Mary Grasenick	Otto Urack
1928	Leo Slezak	Heinrich Schacker
1928	Franz Völker	Johannes Heidenreich
1928	Heinrich Schlusnus	Franz Rupp
1929	Dusolina Giannini	Michael Raucheisen
192x	Alfred Wilde	?
1930	Alexander Kipnis	Arthur Bergh
1930	Koloman von Pataky	Franz Rupp
1936	Dusolina Giannini	Edwin McArthur
1936	Karl Schmitt-Walter	Michael Raucheisen
1938	Heinrich Schlusnus	Sebastian Peschko
1941	Lotte Lehmann	Paul Ulanowsky
1942	Maria Reining	Richard Strauss
1942	Anton Dermota	Richard Strauss
1943	Heinrich Schlusnus	Michael Raucheisen
1949	Peter Anders	Günther Weißenborn
194x	Peter Anders	Günther Weißenborn
1951	Anton Dermota	Hilde Dermota
1956	Dietrich Fischer-Dieskau	Gerald Moore
1958	Jussi Björling	Frederick Schauwecker
1959	Jussi Björling	Frederick Schauwecker
1960	Elisabeth Schwarzkopf	Jacqueline Bonneau
1962	Dietrich Fischer-Dieskau	Gerald Moore
1962	Grace Bumbry	Erik Werba
1962	Elisabeth Schwarzkopf	Hermann Reutter
1963	Lisa Della Casa	Arpád Sándor
1963	Helge Rosvaenge	Otto Seyfert
1964	Hermann Prey	Gerald Moore
1964 (1965?)	Evelyn Lear	Erik Werba
1965	Zinka Milanov	?
1967	Birgit Nilsson	John Wustman
1967	Dietrich Fischer-Dieskau	Gerald Moore

Aufnahmejahr	Sänger*in	Pianist*in
1967	Hans Hotter	Walter Klien
1969	Irmgard Seefried	Erik Werba
1972	Hermann Prey	Wolfgang Sawallisch
1975	Birgit Nilsson	János Sólyom
1976	Håkan Hagegård	Thomas Schuback
1979	Monserrat Caballé	Alexis Weissenberg
1979	Jessye Norman	Phillip Moll
1980	Helen Donath	Klaus Donath
1980	Glenda Maurice	Dalton Baldwin
1980	Gerda Hartman	Christian Ivaldi
1981	Theo Adam	Norman Shetler
1981	Rita Auvinen	Pentti Koskimies
1983	Jessye Norman	Geoffrey Parsons
1983 (1984?)	Susan Kessler	Geoffrey Parsons
1984	Lucia Popp	Wolfgang Sawallisch
1985	Leontyne Price	David Garvey
1985	Benita Valente	Cynthia Raim
1985	Roberta Alexander	Tan Crone
1985 (1986?)	Brigitte Fassbaender	Irwin Gage
1985 (1986?)	Hermann Prey	Leonard Hokanson
1986	Margaret Price	Wolfgang Sawallisch
1987	Jan-Hendrik Rootering	Hermann Lechler
1987	Francisco Araiza	Irwin Gage
1988	Marjana Lipovšek	Erik Werba
1988	Gwyneth Jones	Geoffrey Parsons
1988	Glenda Maurice	Graham Johnson
1989	Udo Reinemann	Roger Vignoles
1989	Elizabeth Ritchie	Jennifer Purvis
1989 (1991?)	Thomas Mohr	Theo Wiedebusch
1990	Edita Gruberová	Friedrich Haider
1991	Barbara Hendricks	Ralf Gothoni
1991	Alexei Martynov	Aristotel Constantinidi
1991	Thomas Pfeiffer	Karl Michael Komma
1991	Alfredo Kraus	Edelmiro Arnaltes
1992	Cheryl Studer	Irwin Gage
1992	Dieter Schnerring	Anton Illenberger
1993	Andreas Schmidt	Rudolf Jansen
1993	Marie McLaughlin	Graham Johnson
1993 (1994?)	Olaf Bär	Geoffrey Parsons
1993 (1994?)	Mitsuko Shirai	Hartmut Höll

Aufnahmejahr	Sänger*in	Pianist*in
1994	Edith Wiens	Rudolf Jansen
1995	Gabriela Beňáčková	Ronald Schneider
1996	Gail Gilmore	Raymond Janssen
1997	Angela Gheorghiu	Malcolm Martineau
1998	Barbara Bonney	Malcolm Martineau
1999	Birgit Remmert	Jan Schultsz

Repetitionen ohne Pause



Repetitionen + Pause



Repetitionen vermehrt



Tabelle 1: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, ausgewertete Einspielungen

Der Untersuchung liegt ein Korpus von insgesamt 82 Einspielungen zugrunde, deren Entstehungsdaten sämtliche Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ab den 1910er Jahren umfassen.⁶⁶ Grundsätzlich ist über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg eine Neigung der Sänger*innen zu beobachten, den Spitzenton in Takt 25 zeitlich zu dehnen, allerdings mit im Laufe der Jahrzehnte global abnehmender Tendenz hinsichtlich der Verweildauer. Die farblichen Markierungen beziehen sich auf den Umgang der jeweiligen Klavierbegleitung mit den Akkordrepetitionen, die während des Spitzentons erklingen. Grün markiert sind Aufnahmen, in denen die Anzahl der Akkordrepetitionen dem Notentext entspricht (vier) und zugleich ein durchgehender Musizierfluss aufrechterhalten wird, überwiegend mithilfe eines mehr oder weniger ausgeprägten Ritenuto bzw. Ritardando. Rot markiert sind Aufnahmen, in denen die Zahl der repetierten Akkorde ebenfalls auf vier beschränkt bleibt, das Klavierspiel jedoch auf dem letzten F-Dur-Klang (Zählzeit 2.2) zum Stehen kommt, um das Ende des ausgehaltenen Spitzentons im Gesang abzuwarten; dies kann eine vorangehende Temporeduktion einschließen oder auch nicht. Blau markiert sind schließlich Aufnahmen, in denen die Klavierspieler*innen die Anzahl der repetierten F-Dur-Akkorde erhöhen; diese Maßnahme wird in der Regel (doch nicht immer) zur Aufrechterhaltung eines durchgehenden Musizierflusses genutzt⁶⁷ und wirkt in jedem Fall dem Risiko eines überproportionierten Bewegungsstopps entgegen. Tabelle 2 verdeutlicht die Häufigkeit, mit der die drei Varianten auftreten, sortiert nach Jahrzehnten.

⁶⁶ Detaillierte Einzelnachweise der Aufnahmen im Anhang, S. 121–125.

⁶⁷ So verharrt die Begleitung von Alfred Wilde (1920er Jahre) nach einer Erweiterung der repetierten F-Dur-Akkorde von vier auf fünf Anschläge zusätzlich fermatenartig auf dem zuletzt angeschlagenen Klang.

Jahr- zehnt	Ausführung der Repetitionen																								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20					
1910 ff.																			1	2					
1920 ff.	1	2																	1	2	3		1	2	3
1930 ff.	1	2	3																1	2					
1940 ff.	1																		1	2	3		1	2	
1950 ff.	1																		1	2			1		
1960 ff.	1	2	3	4	5	6	7	8											1	2	3	4	1		
1970 ff.	1	2	3	4																			1		
1980 ff.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2			1	2	
1990 ff.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	1	1	1	1	1	1	1							

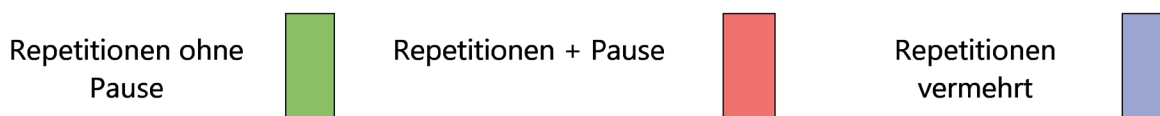
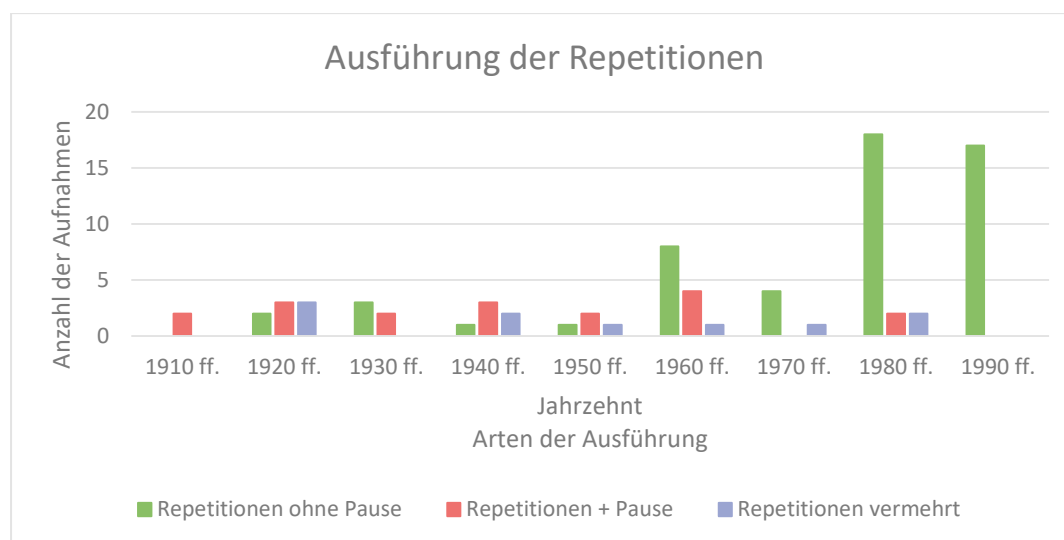


Tabelle 2: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, Takt 25, Verteilung der Realisierungsvarianten pro Jahrzehnt

Grafik 1 stellt die Häufigkeit der einzelnen Varianten pro Jahrzehnt dar.



Grafik 1: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, Takt 25, Häufigkeit der Realisierungsvarianten pro Jahrzehnt

Freilich darf die statistische Aussagekraft der Datenerhebung im Detail nicht überschätzt werden: So erlaubt etwa die verhältnismäßig geringe Zahl der für das Jahrzehnt zwischen 1910 und 1919 vorliegenden Aufnahmen keinen direkten Vergleich mit den Ergebnissen der letzten beiden

Dekaden des Jahrhunderts, für die jeweils 22 bzw. 17 Aufnahmen zur Verfügung standen. Dennoch können einige globale Aussagen getroffen werden:

- Der Bewegungsstopp auf der letzten Akkordrepetition, der die Wirkung einer Fermate hat, erfreut sich zu Beginn des Jahrhunderts einer weit höheren Beliebtheit als gegen Ende. In den Aufnahmen der 1970er und 1990er Jahre ist diese Variante kein einziges Mal zu beobachten. (Gelegentlich begegnen allerdings Grenzfälle: Wie lange nach einem vorangehenden Ritardando auf dem letzten F-Dur-Akkord verweilt werden kann, ohne dass das Ergebnis einem eigentlichen ‚Anhalten‘ der Musik entspricht, ist ja u. a. eine Frage des subjektiven Empfindens.⁶⁸)
- Hierzu verhältnismäßig steigt in der Gunst der Musizierenden (wie mutmaßlich auch des Publikums) der kontinuierliche Bewegungsfluss, der in der Regel durch eine mehr oder weniger deutliche Temporeduktion während der Akkordrepetitionen ermöglicht wird. In den 1990er Jahren stellt dies überhaupt die einzig zu verbuchende Variante dar. In den Jahren vor 1930 hingegen tritt diese Maßnahme nur ein einziges Mal auf, und zwar überdies als Grenzfall (das Musizerverhalten von Johannes Heidenreich 1928 könnte wohl auch als ‚Bewegungsstopp‘ eingeordnet werden).

Diese Feststellungen passen zur oben zitierten Kritik an Begleiterlizenzen im 20. Jahrhundert: Geht man grundsätzlich von einer gewissen Flexibilität des Metrums aus – was für spätromantische Liedkompositionen selbst bei ‚disziplinierter‘ Ausführung angenommen werden darf – erscheint eine Verlangsamung des Tempos als weniger massiver Eingriff in die Textgestalt als ein gänzlich Anhalten des musikalischen Flusses. Das von den beiden Tabellen gezeichnete Bild harmoniert also mit der im Laufe des 20. Jahrhunderts global zunehmenden Skepsis gegenüber Abweichungen vom Notentext. (Allerdings findet sich in Aufnahmen jüngerer Datums das gegenüber früheren Jahrzehnten neue Phänomen eines vom Gesang geradezu durcheilten, quasi ‚durchstürmten‘ Höhepunkts,⁶⁹ und in einzelnen solcher Fälle ist zu beobachten, dass Begleiter die Zahl der notierten Akkordrepetitionen um eins *verkürzen*, wie etwa Graham Johnson in seinen beiden Aufnahmen aus den Jahren 1988 und 1993.⁷⁰)

Das Untersuchungsergebnis bestätigt außerdem, dass Strauss mit der Anwendung der Kienzl’schen Lizenz nicht alleine steht. In den analysierten Aufnahmen der 1920er Jahre wird diese Maßnahme ebenso häufig ergriffen wie die des ‚Bewegungsstopps‘, am großzügigsten von Heinrich Schacker (1928): Er erweitert die Zahl der F-Dur-Akkorde in einer Art repetitivem Exzess von vier auf 18 und wendet dasselbe Verfahren gleich anschließend nochmals in der ersten Hälfte von Takt 26 an (dort jedoch mit geringerem Multiplikationsfaktor). In den übrigen Fällen gerät die Vermehrung der Akkordanschläge freilich nicht so üppig: Michael Raucheisen

68 Vgl. etwa die Aufnahmen Lipovšek/Werba (1988) und Wiens/Jansen (1994).

69 Vgl. die Aufnahmen Caballé/Weissenberg (1979); Rootering/Lechler (1987); Kraus/Arnaldes (1991).

70 Vgl. auch die Aufnahmen Della Casa/Sándor (1963), Milanov/? (1965) und Kraus/Arnaldes (1991).

und die Begleitung von Alfred Wilde (1920er Jahre) erweitern die Anzahl von vier auf nur fünf Akkordanschläge, desgleichen später Hilde Dermota (1951) und Otto Seyfert (1963). Richard Strauss kommt in seiner Aufnahme mit Anton Dermota von 1942, wie erwähnt, auf acht statt vier.

Bemerkenswert ist allerdings, dass die Kienzl'sche Lizenz auch nach den 1960er Jahren nicht gänzlich an Attraktivität eingebüßt zu haben scheint: Noch in den 1970er und 1980er Jahren findet gelegentlich eine Erweiterung der Repetitionenfolge statt, in den 1980er Jahren sogar auf zwei Aufnahmen. Doch wird bei genauerem Hinhören ein substanzieller Unterschied erkennbar, der zumindest zwei dieser drei späteren Aufnahmen von den vorangegangenen differenziert; es handelt sich um eine Differenz, die, obgleich sie grundsätzlich zwei Spielarten lizenziösen Verhaltens markiert, auf ihre Weise dennoch Nähe zur Texttreue-Idee demonstriert. Die erste dieser beiden Aufnahmen ist die Einspielung mit Birgit Nilsson und János Sólóyom von 1975, die zweite diejenige mit Jessye Norman und Geoffrey Parsons von 1983. In beiden Fällen ist die Erweiterung der Repetitionenfolge so gestaltet, dass dem metrisch empfindenden Hören ein Fortlaufen des übergeordneten, triolisch geteilten Viertelpulses signalisiert wird. Dabei entspricht die Umsetzung bei Norman/Johnson im taktmetrischen Ablauf exakt der Variante, die Strauss selbst seiner eigenen Orchesterfassung zu Grunde legt (vgl. Notenbeispiel 7); die Gestaltung bei Nilsson/Sólóyom kommt dieser immerhin nahe⁷¹. Anders als die Aufnahmen früherer Jahrzehnte vermitteln diese späteren Aufnahmen also nicht das Gefühl einer metrisch in-exakten, quasi spontanen Dauernerweiterung, sondern den Eindruck einer kontrollierten, dem musikalischen Kontext präzise eingepassten Längung, durch welche die Hörwahrnehmung in ihrem kontinuierlichen metrischen Empfinden nicht irritiert wird. Dieses Verfahren unterscheidet sich deutlich von den früheren Umsetzungen der Kienzl'schen Lizenz, die in keinem Fall die triolische Gliederung von Viertelzählzeiten weiterführen: Nicht nur ist es durch seine demonstrative ‚Ordentlichkeit‘ vom Ruch interpretatorischer Kaprice denkbar weit entfernt, es erhält durch die große Nähe zu Strauss' eigener Orchesterfassung außerdem noch einen ‚texttreuen‘ Anstrich. Einzig die Aufnahme des Duos Mohr/Wiedebusch von ca. 1990 erscheint in diesem Kontext als Reminiszenz an einen mittlerweile historisch gewordenen Performance- bzw. Interpretationsstil: Hier wird die Zahl der Repetitionen in Takt 25 noch einmal von vier auf fünf F-Dur-Akkorde erweitert. Insgesamt lässt sich also sagen, dass Liedbegleiter auch im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts noch von der Möglichkeit Gebrauch machen, die sängerische Dehnung des dramaturgischen Höhepunkts der „Zueignung“ in Abweichung vom Notentext durch erweiterte Akkordrepetition abzufedern, dass dabei aber andere ästhetische Voraussetzungen deutlich werden als in früheren Jahrzehnten.

71 In Takt 25 (vgl. Notenbeispiel 8) lässt Sólóyom auf Zählzeit 3 ein Triolenachtel fort; die letzten beiden Zählzeiten von Takt 27 erweitert er auf die Dauer von insgesamt 4 Viertelnoten.

Ästhetischer Hintergrund: Texttreuebewegung und Sachlichkeitsstreben

Die vergleichende Analyse von Einspielungen des Lieds „Zueignung“ bestätigt, dass den eingangs zitierten Kritiken an Begleiterlizenzen im 20. Jahrhundert entsprechende Veränderungen in der Musizierpraxis entsprachen. Dass sich somit die Ästhetik der Liedbegleitung in diesem Zeitraum gegenüber den aus dem 19. Jahrhunderts überkommenen Usancen maßgeblich verändert hat, erhält Plausibilität vor dem Hintergrund allgemeiner performance- und interpretationsstilistischer Entwicklungen, welche die kunstmusikalische Aufführungspraxis westlicher Prägung im 20. Jahrhundert stark beeinflusst haben. Zu nennen sind im vorliegenden Zusammenhang mindestens drei Entwicklungen, die theoretisch voneinander differenzierbar, in der Praxis aber miteinander verzahnt sind: erstens die Texttreuebewegung, zweitens die Abkehr von spätromantischer Expressivität im Musizierverhalten und drittens die Emanzipation der Liedbegleitung zur selbstständigen Partnerschaft mit der Sängerin bzw. dem Sänger.

Die interpretationsästhetische Vorstellung, die Darbietung eines musikalischen Werks habe als möglichst exakte Verklanglichung des in der Partitur fixierten Notenbilds zu geschehen, avancierte spätestens in der zweiten Jahrhunderthälfte zum Standard. Vorgezeichnet worden war sie durch die philologischen Errungenschaften der Musikwissenschaft seit dem späteren 19. Jahrhundert; nach dem Ersten Weltkrieg hatte die Idee der Texttreue dann zunehmend auf die musikalische Praxis eingewirkt.⁷² Im Schlußschluss mit dieser „literalist ideology“⁷³, dem Eintreten also für eine quasi ‚wörtliche‘ Wiedergabe des Notentexts, vollzog sich ein grundsätzlicher Wandel des kollektiven Performancestils, den man als Abwendung von der spätromantischen Ausdruckskultur beschreiben kann, zugleich als Hinwendung zu einer ‚Neuen Sachlichkeit‘ des Musizierens, die sich dann ebenfalls in der zweiten Jahrhunderthälfte als Charakteristikum des kollektiven Performancestils etablierte.⁷⁴ ‚Versachlichung‘ manifestierte sich unter anderem in wachsender Skepsis gegenüber Vortragsstilmitteln, wie sie für die ‚Hyperexpressivität‘ des Musizierens im späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts charakteristisch gewesen waren.⁷⁵ Exzessiver Gebrauch etwa von sängerischem Portamento oder flexibler

72 Vgl. Danuser, „Werktreue und Texttreue“, S. 1117; Giese, „Espressivo“ versus „(Neue) Sachlichkeit“, S. 272–275 und 441–452. Für eine Historisierung bzw. Problematisierung des Texttreueideals vgl. *Musikalische Interpretation* (= NHdb 11), hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1992, S. 36–38 und Cook, *Beyond the Score*, S. 223.

73 Cook, *Beyond the Score*, S. 219. Vgl. Leech-Wilkinson, *The Changing Sound*, Kap. 4, Abs. 44; Timothy Day, *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, New Haven etc. 2000, S. 142–147.

74 Vgl. Day, *A Century of Recorded Music*, S. 142–147, 160–162 und 190–194; Giese, „Espressivo“ versus „(Neue) Sachlichkeit“, S. 274–276, 344–360, 421, 476f., 572 und 577; Leech-Wilkinson, *The Changing Sound*, Kap. 4, Abs. 31, 44 und 46 sowie Kap. 7, Abs. 27; Jürg Stenzl, *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation* (= Salzburger Stier. Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg, Bd. 7), Würzburg 2012, S. 21–23; Lars E. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014, S. 581–583.

75 „hyperexpressivity“: Daniel Leech-Wilkinson, „Recordings and Histories of Performance Style“, in: *The Cambridge companion to recorded music*, hrsg. von Nicholas Cook et al., New York etc. 2009, S. 246–262, hier S. 258. Vgl. Cook, *Beyond the Score*, S. 3 und 219.

Agogik wich nunmehr einer Tendenz zu stabiler Tongebung und Temponahme,⁷⁶ zu „Klarheit“⁷⁷, „Mäßigung“ und „Zurückhaltung“⁷⁸ im Ausdruck. Nicht zufällig ist in Publikationen zur Musizierpraxis des Kunstlieds im 20. Jahrhunderts häufig vom disziplinierten Umgang mit dem Tempo die Rede.⁷⁹

Texttreuebewegung und Sachlichkeitsstreben begünstigten gemeinsam die dritte der oben genannten Entwicklungen: die Aufwertung der Liedbegleitung zum eigenständigen, gegenüber dem Gesang gleichberechtigten Teil einer Lieddarbietung. Denn die moralische Verpflichtung der Musizierenden auf ein ‚Treueverhältnis‘ gegenüber dem Notentext⁸⁰ betraf auch den Klavierpart von Kunstliedern; es existierte prinzipiell kein Grund, ihm einen geringeren Anteil an der Kodifizierung der sakrosankten Werkgestalt zuzugestehen als dem Gesangspart. Und die Abwertung der Ausdrucksmittel eines „excessive emotionalism“ hatte Sänger*innen und Sänger vom Druck befreit, eine ostentativ „subjective interpretation“⁸¹ zu liefern: Das allgemeine Einschwenken auf eine ‚sachlichere‘ Art der Musikdarbietung reduzierte mithin die Notwendigkeit für Klavierbegleiter*innen, sich an bewusst unvorhersehbares, eventuell kapriziöses Musizerverhalten von Sängerinnen und Sängern anzupassen. Der Anspruch an die genaue Koordination von Gesangs- und Klavierpart wuchs; zunehmend wurde erwartet, dass der gemeinsame Liedvortrag sich als Ergebnis akribischer Probenarbeit erweisen sollte, was noch im frühen 20. Jahrhundert keineswegs gängige Praxis gewesen war: Es handelt sich um die Geburt des Lied-Duos im Sinne einer kammermusikalischen Formation.⁸² So schreibt der als Konzertsänger hochgeschätzte irische Bariton Harry Plunket Greene im Jahr 1912, adressiert an ein britisches Publikum:

„Not so very long ago the accompanist in this country counted for nothing in interpretation. [...] Voice and vocal effects, and the personality of the individual [singer], were all that mattered; the individual sang, made his effects, stopped the song where he liked, picked it up where he liked, and the accompanist ‚followed‘. We have changed all that. The modern song is not a voice-part furnished with an accompaniment, but a work of art woven out of the two.“⁸³

76 Vgl. Leech-Wilkinson, *The Changing Sound*, Kap. 4, bes. Abs. 44. Mit konkretem Bezug auf sängerisches Rubato vgl. John Potter, „Beggar at the Door. The Rise and Fall of Portamento in Singing“, in: *Music and Letters* 87 (2006), S. 523–550.

77 Giese, „*Espressivo*“ versus „(Neue) Sachlichkeit“, S. 296.

78 Ebd., S. 270.

79 Vgl. Harry Plunket Greene, *Interpretation in Song*, New York 1912, Reprint New York 1979, S. 37, 86f. und 168; Franziska Martienßen[-Lohmann], *Die echte Gesangkunst. Dargestellt an Johannes Messchaert*, Berlin etc. 1920, S. 91; Moore, *Singer and Accompanist*, S. 182f.

80 Vgl. Plunket Greene, S. 36; Moore, *The Unashamed Accompanist*, S. 43.

81 Cook, *Beyond the Score*, S. 219. Vgl. ebd., S. 3.

82 Vgl. Plunket Greene, *Interpretation in Song*, S. S. 89–91 und 196f.; Martienßen-Lohmann, *Die echte Gesangkunst*, S. 91; Moore, *Am I Too Loud?*, S. 120f. und *The Unashamed Accompanist*, S. 45f.; Kurt Adler, *The Art of Accompanying and Coaching*, Minneapolis (MN) 1965, S. 238–240; Philip Cranmer, *The Technique of Accompaniment*, London 1970, S. 15f. und 26; Dietrich Fischer-Dieskau, *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs*, Stuttgart etc. 1985, S. 453 und 459.

83 Plunket Greene, *Interpretation in Song*, S. 87. Ergänzung des Verfassers. Vgl. auch ebd., S. 88.

Ähnlich formuliert 1970 der Komponist und Begleiter Philip Cranmer, die Aufführung eines Lieds solle klingen, „as if it has been conceived by a composite mind“⁸⁴. Vor diesem Hintergrund liegt Kritik an der vermeintlichen abwertenden Bezeichnung des Liedpianisten als ‚Begleiter‘ nahe; so schreibt Richard Miller 1999: „In almost all of the Lied repertory the pianist is not an accompanist but a collaborator.“⁸⁵ Wesentlich beigetragen haben zu diesem grundsätzlichen Aufstieg der Liedpianistik im öffentlichen Ansehen überragende Vertreter ihrer Zunft, wie der auch als Musikschriftsteller fruchtbare Gerald Moore, der während seiner jahrzehntelangen Konzerttätigkeit (ca. 1920–1967) zum wohl weltweit führenden Repräsentanten seines Fachs avancierte. Zur älteren, aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Tradition einer künstlerisch subalternen Funktion des Begleiters distanzierte sich Moore explizit und dezidiert,⁸⁶ nicht zuletzt im Namen des aufzuführenden Werks und des substantiellen Beitrags, den der Klavierpart zu dessen Darstellung leiste⁸⁷.

Freilich war das Schwinden liedbegleiter-typischer Lizenzen aus der Konzertpraxis ein sehr allmählicher Vorgang. Während Plunket Greene bereits 1912 davon spricht, die allgemeine Einstellung zu Wert und Anspruch der Liedbegleitung habe sich gegenüber früheren Zeiten substantiell verändert, äußert Cranmer noch im Jahr 1975, der Zustand eines allgemeinen „lack of respect given to accompanists“ sei erst seit „twenty or thirty years“⁸⁸ überwunden. Gemessen an den zunehmenden Erwartungen, die an eine wohlgeprobte, texttreue Lieddarbietung gerichtet wurden, fällt jedenfalls auf, wie lange sich bestimmte pragmatisch orientierte Konventionen des Liedvortrags noch im 20. Jahrhundert in der Konzertpraxis halten konnten. Unter den markantesten dieser Gebräuche rangiert die Erwartung, ein Liedbegleiter müsse imstande sein, seinen Part zu transponieren, wenn die Umstände es nötig machten. Dass die Tonart eines Lieds gegebenenfalls der Stimmlage eines Sängers oder einer Sängerin angepasst werden muss, ist im Konzertbetrieb eine Selbstverständlichkeit, die die Verlage durch die Edition von Liedern in Ausgaben für ‚hohe‘, ‚mittlere‘ und ‚tiefe Stimme‘ unterstützen und die, obgleich nicht unwidersprochen,⁸⁹ offenbar nicht prinzipiell dem Verdacht der ‚Textuntreue‘ ausgesetzt ist.⁹⁰ Die Auffassung aber, die Fähigkeit auch zur eigenständigen Transposition sei notwendige Voraussetzung für die Liedbegleitertätigkeit, ist heute weniger selbstverständlich.⁹¹ Doch wird

84 Cranmer, *The Technique of Accompaniment*, S. 26.

85 Miller, *Singing Schumann*, S. 20.

86 Vgl. Gerald Moore, *Poet's Love. The Songs and Cycles of Schumann*, New York 1981, S. 136 und Moore, *Am I Too Loud?*, S. 188f.

87 Vgl. Moore, *Farewell Recital*, S. 62.

88 Cranmer, *The Technique of Accompaniment*, S. 7.

89 Vgl. die von Newton (Newton, *At the Piano*, S. 60) überlieferte ablehnende Haltung des bedeutenden Liedsängers Raimund von Zur Mühlen (1854–1931) gegenüber Abweichungen von der durch den Komponisten vorgesehenen Originaltonart.

90 Vgl. Graham Johnson, „The Lied in performance“, in: *The Cambridge Companion to the Lied*, hrsg. von James Parsons, Cambridge (MA) 2004, S. 315–333, hier S. 321f.

91 Vgl. etwa Katz, *The Complete Collaborator*, S. 278f.

sie etwa noch von Moore unmissverständlich vorausgesetzt: „At recitals and in recordings with singers I am transposing half the time and so is every other accompanist.“⁹² Untadeliger Texttreue gefährlich dürfte dabei vor allem die noch weit ins 20. Jahrhundert hinein verbreitete Praxis einigermaßen spontaner Transposition selbst auf dem Konzertpodium gewesen sein. So schreibt Cranmer noch im Jahr 1970:

„to be able to transpose at a moment's notice is as useful as to be able to sight-read. Singers often manage to acquire a sore throat between the final rehearsal and the concert, and they sometimes bring the wrong music or none at all, so that the only available copy is in the wrong key“⁹³

(eine Darstellung, die übrigens hinsichtlich des Notenmaterials Fragen an die gewissenhafte Vorbereitung des Begleiters zulässt). Moore schließt seinen offenherzigen Bericht über die *Ad hoc*-Transposition einer anspruchsvollen Liedpartitur, deren Missglücken im Konzert für eine peinliche Situation gesorgt habe und den Sänger in ungünstigem Licht habe erscheinen lassen: „This was the end of a beautiful friendship.“⁹⁴ Unter dem Aspekt der Texttreue bemerkenswert ist, dass noch ein Liedbegleiter unserer Tage, Helmut Deutsch, berichtet, er habe in „einigen großen Balladen Schuberts [...] manchmal einzelne Teile für bestimmte Sänger transponiert, weil sie sonst nicht in der Lage gewesen wären, die Stücke zu singen“⁹⁵.

Insgesamt ist es wohl nicht überraschend, dass schriftliche Mahnungen zu Texttreue und diszipliniertem Musizierverhalten en gros radikaler ausfallen als deren Befolgung in der konzertanten Praxis. Selbst Moore, der prinzipiell vehement für das Texttreueprinzip eintritt und die Verdopplung von Bassoktaven in einem Schubertlied zum Gesetzesbruch stilisiert,⁹⁶ gesteht mehr oder weniger geringfügige Eingriffe in den Notentext zu, wenn sie technisch höchst fordernden Passagen zu besserer Spielbarkeit (und damit dem Begleiter zu größerer Flexibilität!) verhelfen. Dies verdeutlicht er am Beispiel einer Passage aus Franz Schuberts *Erkönig* D 328.⁹⁷ Doch ungeachtet solcher Details kann kein Zweifel daran bestehen, dass das 20. Jahrhundert insgesamt zahlreiche Lizenzen abgeschafft hat, die sich Liedbegleiter*innen in früherer Zeit von den Angaben des Notentextes erlauben konnten oder, von den Umständen gezwungen, erlauben mussten. Erst mit dem Erstarken der historisch informierten Aufführungspraxis sind gegen Ende des 20. Jahrhunderts fundierte Tendenzen spürbar geworden, zu bestimmten lizenziösen Konventionen früherer Begleitpraxis zurückzukehren.⁹⁸

92 Moore, *Am I Too Loud?*, S. 204. Vgl. ähnlich Adler, *The Art of Accompanying and Coaching*, S. 220f. und 229f.; Newton, *At the Piano*, S. 107f. und 289f.; Moore, *The Unashamed Accompanist*, S. 86f.; Richard Davis, *Geoffrey Parsons. Among Friends*, Sidney 2006, S. 181f.

93 Cranmer, *The Technique of Accompaniment*, S. 40.

94 Moore, *Am I Too Loud?*, S. 206.

95 Deutsch, *Gesang auf Händen tragen*, S. 174f.

96 Vgl. Moore, *The Unashamed Accompanist*, S. 94f.

97 Vgl. Moore, *Singer and Accompanist*, S. 152.

98 Neben den oben im Abschnitt „Präludieren“ gegebenen Hinweisen vgl. etwa auch Deutsch, *Gesang auf Händen tragen*, S. 173–175.

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag zeigt auf der Basis schriftlicher Quellen und vergleichender Tonträgeranalyse, dass in der Liedbegleitung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts stärkere Abweichungen vom Notentext üblich waren als in der Konzertpraxis späterer Zeit. Zu den ‚Lizenzen‘ vom Notentext, die Liedbegleiter*innen in Anspruch nahmen, um auf spezifische Aufführungssituationen, etwa bestimmte Bedürfnisse des begleiteten Gesangsvortrags zu reagieren, zählen die variierende Gestaltung des Klavierparts innerhalb von Strophenliedern, die flexible Überbrückung agogischer Haltepunkte, der asynchrone Anschlag und das mehr oder weniger improvisierte Präludieren. Anhand schriftlicher und akustischer Quellen lässt sich das allmähliche Schwinden dieser Lizenzen im 20. Jahrhundert nachzeichnen. Als informative Quellen erweisen sich Publikationen, in denen Berufsbegleiter wie Coenraad V. Bos und Gerald Moore konkrete Berufserfahrungen und die ästhetischen Maximen ihrer Arbeit mitteilen.

Am Beispiel von Aufnahmen des Lieds „Zueignung“ op. 10 Nr. 1 von Richard Strauss lässt sich konkret nachvollziehen, wie bestimmte Veränderungen des Klavierparts, durch die Begleiter*innen dem Gesang das längere Verweilen auf Spitzentönen ermöglichen, im Laufe des 20. Jahrhunderts außer Mode kamen. Das 1880 von Wilhelm Kienzl theoretisch beschriebene Verfahren, eine motorische Klavierfiguration unter einer sängerischen Fermate fortlaufen zu lassen, kann auf Aufnahmen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederholt und in mannigfacher individueller Ausprägung beobachtet werden. Die auf Tonträgern dokumentierten Situationen, in denen der Komponist Strauss selbst von dieser Lizenz Gebrauch macht, erweisen sich als repräsentativ für eine gängige Performancekonvention. In Aufnahmen der zweiten Jahrhunderthälfte tritt das Stilmittel verhältnismäßig seltener auf; Beispiele aus den 1970er bzw. 1980er Jahren lassen eine deutliche Anpassung an mittlerweile dominant gewordene Musizierkonventionen wie Texttreue und ‚Sachlichkeit‘ des performativen Ausdrucksverhaltens erkennen. Typisch für das Performanceverhalten von Liedbegleiter*innen im späten 20. Jahrhundert ist, die Dehnung des Spitzentons durch Retardieren des Tempos abzufangen. Die vergleichende Tonträgeranalyse liefert somit Belege dafür, dass der schriftlichen Kritik an lizenziösem Verhalten von Klavierbegleiter*innen ein tatsächlicher Rückgang dieser Lizenzen in der musikalischen Praxis entsprach.

Anhang: Ausgewertete Aufnahmen

Richard Strauss: „Zueignung“ op. 10 Nr. 1

Aufnahme-jahr	Interpret*innen	Quelle
1911	Carl Burrian/?	<i>Carl Burrian 1870–1924</i> , Court Opera Classics 306, (P) o. J. Seite 2, Track 8.
1919	Richard Tauber/?	Label: Odeon. Katalognummer: Rx 76755, Digitalisat des <i>Deutschen Musikarchivs</i> Leipzig
1921	Heinrich Schlusnus/Richard Strauss	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> . Membran Music 232597/G, (P) 2011, Track 17.
1922	Karl Aagard Oestvig/?	<i>Lebendige Vergangenheit: Curt Taucher. Karl Aagard Oestvig</i> , Austro Mechana LV 1343, (P) o. J. Seite 2, Track 8.
1923	Mary Grasenick/Otto Urack	Label: Vox. Katalognummer: 2119, Digitalisat: < https://www.youtube.com/watch?v=kJTxqd6ldZE > (25.09.2019).
1928	Leo Slezak/Heinrich Schacker	<i>Lebendige Vergangenheit: Leo Slezak. Lieder und Arien</i> . Austro Mechana Historic Recordings, Mono 89203-I, (P) o. J., Track 20.
1928	Franz Völker/Johannes Heidenreich	<i>Lebendige Vergangenheit: Franz Völker singt Lieder</i> , Austro Mechana Historic Recordings. Mono 89997. (P) o. J., Track 16.
1928	Heinrich Schlusnus/Franz Rupp	Label: Polydor. Katalognummer: 62654, Digitalisat der <i>Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek</i> Dresden.
1929	Dusolina Giannini/Michael Raucheisen	<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> , Membran 223078-303/A, (P) 2005, Track 23.
1920er Jahre	Alfred Wilde/?	Label: Parlophone. Katalognummer: P-1207, Digitalisat des <i>Deutschen Musikarchivs</i> Leipzig.
1930	Alexander Kipnis/Arthur Bergh	<i>Lebendige Vergangenheit: Alexander Kipnis III (1891–1978)</i> , Austro Mechana. Mono 89130, (P) 1996, Track 14.
1930	Koloman von Pataky/Franz Rupp	<i>Lebendige Vergangenheit: Koloman von Pataky II</i> , Austro Mechana LV 194, (P) o. J. Seite 2, Track 6.
1936	Dusolina Giannini/Edwin McArthur	<i>The Radio Years. Arturo Toscanini and the New York Philharmonic Orchestra. The General Motors Concert Broadcasted on March 1, 1936</i> . RY 46, (P) 1995, Track 5.
1936	Karl Schmitt-Walter/Michael Raucheisen	Label: Telefunken, Katalognummer: A1931B, Digitalisat des <i>Deutschen Musikarchivs</i> Leipzig.

1938	Heinrich Schlusnus/Sebastian Peschko	<i>Lebendige Vergangenheit: Heinrich Schlusnus Liederalbum, Vol. II.</i> Historic Recordings, Mono 89206-II, (P) 1993, Track 26.
1941	Lotte Lehmann/Paul Ulanowsky	<i>Lotte Lehmann. The Complete 1941 Radio Recital Cycle</i> , Eklipse 18-2, (P) 1993, Track 8.
1942	Maria Reining/Richard Strauss	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> , Membran Music 232597/H, (P) 2011, Track 1.
1942	Anton Dermota/Richard Strauss	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> , Membran Music 232597/H, (P) 2011, Track 3.
1943	Heinrich Schlusnus/Michael Raucheisen	<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> , Membran 223078-303/A, (P) 2005, Track 2.
1949	Peter Anders/Günther Weißenborn	<i>Peter Anders. Recital. Berlin, 1949–1951</i> , Audite 23.419 [CD 2], (P) 2009, Track 3.
1940er Jahre	Peter Anders/Günther Weißenborn	Label: Electrola, Katalognummer: Da-5418, Digitalisat des <i>Deutschen Musikarchiv</i> Leipzig.
1951	Anton Dermota/Hilde Dermota	Label: Decca, Katalognummer: M38124B, Digitalisat des <i>Deutschen Musikarchiv</i> Leipzig.
1956	Dietrich Fischer-Dieskau/Gerald Moore	Label: Electrola, Katalognummer: DA-5536, Digitalisat der <i>Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek</i> Dresden.
1958	Jussi Björling/Frederick Schauwecker	<i>Jussi Bjoerling at Carnegie Hall</i> , BMG, GD60520, (P) 1991, Track 21.
1959	Jussi Björling/Frederick Schauwecker	<i>Jussi Björling in Concert. Atlanta, 13.4.1959</i> , Myto 912.39, (P) 1991, Track 6.
1960	Elisabeth Schwarzkopf/Jacqueline Bonneau	<i>Elisabeth Schwarzkopf. Festival de Strasbourg 1960</i> , Le chant du monde 278 899, (P) 1988, Track 17.
1962	Dietrich Fischer-Dieskau/Gerald Moore	<i>Dietrich Fischer Dieskau Live in Salzburg</i> , EMI 7 63168 2, (P) 1989, Track 17.
1962	Grace Bumbry/Erik Werba	<i>Grace Bumbry. Portrait</i> , Deutsche Grammophon 445 431-2, (P) 1994, Track 26.
1962	Elisabeth Schwarzkopf/Hermann Reutter	<i>Elisabeth Schwarzkopf. Liederalbum</i> , Movimento Musica 02.017, (P) 1983, Seite 2, Track 6.
1963	Lisa Della Casa/Árpád Sándor	<i>R. Strauss. Selected Lieder</i> , RCA Classics 74321 405062, (P) 1990, Track 12.
1963	Helge Rosvaenge/Otto Seyfert	<i>Helge Rosvaenge at Carnegie Hall</i> , Preiser Records 3105, (P) o. J., Seite 2, Track 6.
1964	Hermann Prey/Gerald Moore	<i>Lieder von Richard Strauss</i> , Teldec SXL 21083-B, (P) o. J., Seite 1, Track 1.
1965 oder 1964	Evelyn Lear/Erik Werba	<i>Evelyn Lear sings songs by Richard Strauss</i> , VAIA 1080, (P) 1994, Track 26.
1965	Zinka Milanov/?	<i>Zinka Milanov. In Memoriam 1938–1966</i> , Legato Classics BIM-709-2[-2], (P) o. J. Track 10.
1967	Birgit Nilsson/John Wustman	<i>Birgit Nilsson. New York 1967</i> , Melodram 18027, (P) 1989, Track 8.

1967	Dietrich Fischer-Dieskau/Gerald Moore	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , EMI Classics CDM 7 63996 2, (P) 1991, Track 1.
1967	Hans Hotter/Walter Klien	<i>Lieder von Richard Strauss. Hans Hotter – Walter Klien</i> , Preiser 93367, (P) 1990, Track 10.
1969	Irmgard Seefried/Erik Werba	<i>Große Sänger unseres Jahrhunderts. Irmgard Seefried</i> , Orfeo C 505 991 B, (P) 1999, Track 25.
1972	Hermann Prey/Wolfgang Sawallisch	<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> , Philips 422 245-2, (P) o. J., Track 1.
1975	Birgit Nilsson/János Sólyom	<i>Birgit Nilsson. Songs by Richard Strauss and Jean Sibelius</i> , BIS 15, (P) 1991, Track 1.
1976	Håkan Hagegård/Thomas Schuback	<i>Zueignung. Dedication</i> , BIS 54, (P) 1993, Track 1.
1979	Montserrat Caballé/Alexis Weissenberg	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , EMI 2C 069-16.381, Seite 2, Track 1.
1979	Jessye Norman/Phillip Moll	[Handkopierte CD ohne Quellenangabe: Offenbar Rundfunkmitschnitt, Track 6]. Quelle: <i>Richard-Strauss-Institut</i> Garmisch-Partenkirchen.
1980	Helen Donath/Klaus Donath	[...] <i>Lieder</i> , EMI CDC 7 69099 2, (P) 1987, Track 23.
1980	Glenda Maurice/Dalton Baldwin	<i>Glenda Maurice. Dalton Baldwin. Songs by Brahms[,] R. Strauss[,] Mahler</i> , Globe 5003, (P) 1988, Track 8.
1980	Gerda Hartman/Christian Ivaldi	<i>Richard Strauss. Lieder, Arion</i> 38579, (P) 1980, Seite 2, Track 4.
1981	Theo Adam/Norman Shetler	<i>Theo Adam singt Richard Strauss</i> , Berlin Classics 0091212BC, (P) 1996, Track 9.
1981	Rita Auvinen/Pentti Koskimies	<i>A Lieder Recital</i> , Finlandia 326, (P) 1982, Seite 1, Track 4.
1983	Jessye Norman/Geoffrey Parsons	[Handkopierte CD ohne Quellenangabe: Offenbar Rundfunkmitschnitt, Track 16]. Quelle: <i>Richard-Strauss-Institut</i> Garmisch-Partenkirchen.
1983 oder 1984	Susan Kessler/Geoffrey Parsons	<i>Plaisirs d'amour</i> , Meridian E77074, (P) 1984, Seite 2, Track 9.
1984	Lucia Popp/Wolfgang Sawallisch	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , EMI CDC 7 49318 2, (P) 1985, Track 1.
1985	Leontyne Price/David Garvey	<i>Leontyne Price Live!</i> , Pro Arte CDD 231, (P) 1985, Track 2.
1985	Benita Valente/Cynthia Raim	<i>Richard Strauss. Hugo Wolf. Lieder</i> , Pantheon D10311, (P) 1987, Track 3.
1985	Roberta Alexander/Tan Crone	<i>Richard Strauss. Lieder, Etcetera</i> KTC 1028, (P) 1985, Track 1.
1985 oder 1986	Brigitte Fassbaender/Irwin Gage	<i>Franz Liszt. Richard Strauss. Lieder</i> , DGG 419 238-2, (P) 1987, Track 13.
1985 oder 1986	Hermann Prey/Leonard Hokanson	<i>Liebeslieder</i> , Denon CO 1254, (P) 1986, Track 25.

1986	Margaret Price/Wolfgang Sawallisch	<i>Margaret Price [...] Lieder</i> , EMI Classics 50999 029232 2 2, (P) 2011, Track 17.
1987	Jan-Hendrik Rootering/ Hermann Lechler	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , Calig 50 863, (P) o. J., Track 1.
1987	Francisco Araiza/Irwin Gage	<i>Richard Strauss. Salzburger Liederabende 1956–2010</i> , Orfeo C 894 142 I [CD 2], (P) 2014, Track 15.
1988	Marjana Lipovšek/Erik Werba	<i>[...] Ausgewählte Lieder</i> , Orfeo C 176 891 A, (P) 1989, Track 18.
1988	Gwyneth Jones/Geoffrey Parsons	<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> , Capriccio 10 258, (P) 1989, Track 1.
1988	Glenda Maurice/Graham Johnson	<i>Glenda Maurice [...] Graham Johnson, Etcetera</i> KTC 1099, (P) 1991, Track 23.
1989	Udo Reinemann/Roger Vignoles	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , Globe 5024, (P) 1989, Track 1.
1989	Elizabeth Ritchie/Jennifer Purvis	<i>The Best of Classical Song</i> , IMP Classics PCD 987, (P) 1992, Track 17.
1989 oder 1991	Thomas Mohr/Theo Wiedebusch	<i>Lieder und Mélodies der Jahrhundertwende, Vol. 5</i> , Canterino 1015, (P) 1992, Track 22.
1990	Edita Gruberová/Friedrich Haider	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , Teldec 2292-44922-2, (P) 1991, Track 2.
1991	Barbara Hendricks/Ralf Gothoni	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , EMI Classics CDC 7 54381 2, (P) 1991, Track 22.
1991	Alexei Martynov/Aristotel Constantinidi	<i>Romantic Album</i> , VIST MK 417025, (P) 1992, Track 25.
1991	Thomas Pfeiffer/Karl Michael Komma	<i>Ein Strauß-Liederabend</i> , Bayer Records 100 235, (P) 1993, Track 2.
1991	Alfredo Kraus/Edelmiro Arnaltes	<i>El arte de ... Alfredo Kraus, Vol. 2</i> , RTVE Música M-36709-92, (P) o. J., Track 7.
1992	Cheryl Studer/Irwin Gage	<i>Cheryl Studer in Salzburg</i> , Deutsche Grammophon 437 784-2, (P) 1993, Track 24.
1992	Dieter Schnerring/Anton Illenberger	<i>Serenade</i> , Sonart AMS 8003-2, (P) 1993, Track 10.
1993	Andreas Schmidt/Rudolf Jansen	<i>Andreas Schmidt sings Richard Strauss</i> , RCA 88843015182 (1), (P) 1999, Track 1.
1993	Marie McLaughlin/Graham Johnson	<i>Songs by Richard Strauss</i> , Hyperion CDA66659, (P) 1995, Track 26.
1993 oder 1994	Olaf Bär/Geoffrey Parsons	<i>Liebeslieder</i> , EMI Classics 7243 5 55345 2 1, (P) 1995, Track 26.
1993 oder 1994	Mitsuko Shirai/Hartmut Höll	<i>Richard Strauss. Ausgewählte Lieder</i> , Capriccio 10 497, (P) 1994, Track 1.1.
1994	Edith Wiens/Rudolf Jansen	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , CBC Records MVCD 1090, (P) 1996, Track 22.
1995	Gabriela Beňačková/Ronald Schneider	<i>Gabriela Beňačková in Prague</i> , Supraphon 3027-2 231, (P) 1995, Track 7.
1996	Gail Gilmore/Raymond Janssen	<i>Gail Gilmore sings Verdi [...] Strauss</i> , Carey Records 21-9-97001, (P) 1997, Track 15.

1997	Angela Gheorghiu/Malcolm Martineau	<i>My World. Angela Gheorghiu</i> , Decca 458 360-2, (P) 1998, Track 14.
1998	Barbara Bonney/Malcolm Martineau	<i>Strauss. Vier Letzte Lieder. 15 Lieder</i> , Decca 460 812-2, (P) 1999, Track 1.
1999	Birgit Remmert/Jan Schultsz	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , Harmonia mundi 901751, (P) 2001, Track 1.

Richard Strauss: „Ständchen“ op. 17 Nr. 2

1942	Lea Piltti/Richard Strauss	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> , Membran Music 232597/H, (P) 2011, Track 6.
------	----------------------------	--

Zitation: Kilian Sprau, „Wozu die Mühe?‘ Über Begleiterlizenzen und ihr Schwinden aus der Aufführungspraxis des Kunstlieds. Mit Tonträgeranalysen zu Richard Strauss, ‚Zueignung‘ op. 10 Nr. 1“, in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 2), Detmold 2020, S. 97–126, DOI: 10.25366/2020.86.

Abstract

A performance tradition stemming from the 19th century permitted lied accompanists to deviate considerably from the notated score when a flexible reaction to concrete performance situations was necessary. In this article some of these ‘accompanist’s licences’, as well as their decreasing acceptance in 20th century’s performance style, are described according to written sources. A comparative analysis of recordings of the lied “Zueignung” op. 10 No. 8 by Richard Strauss illustrates exemplarily the decline of ‘accompanist’s licences’ during the decades after 1900. Finally, the results are interpreted against the background of general developments in musical performance style.

Kurzvita

Kilian Sprau studierte Schulmusik, Klavier, Musiktheorie und Gehörbildung in München und Salzburg. Sein vorrangiges Forschungsinteresse gilt dem Kunstlied des 19.–21. Jahrhunderts. 2016 promovierte er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850. 2013–2019 war er Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. Er ist Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin und als konzertierender Liedbegleiter tätig.

