

„Frau Clara 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 Schauspielers 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 erstlich 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 *Erlkönig* 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 Sängerinnenlaufbahn 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

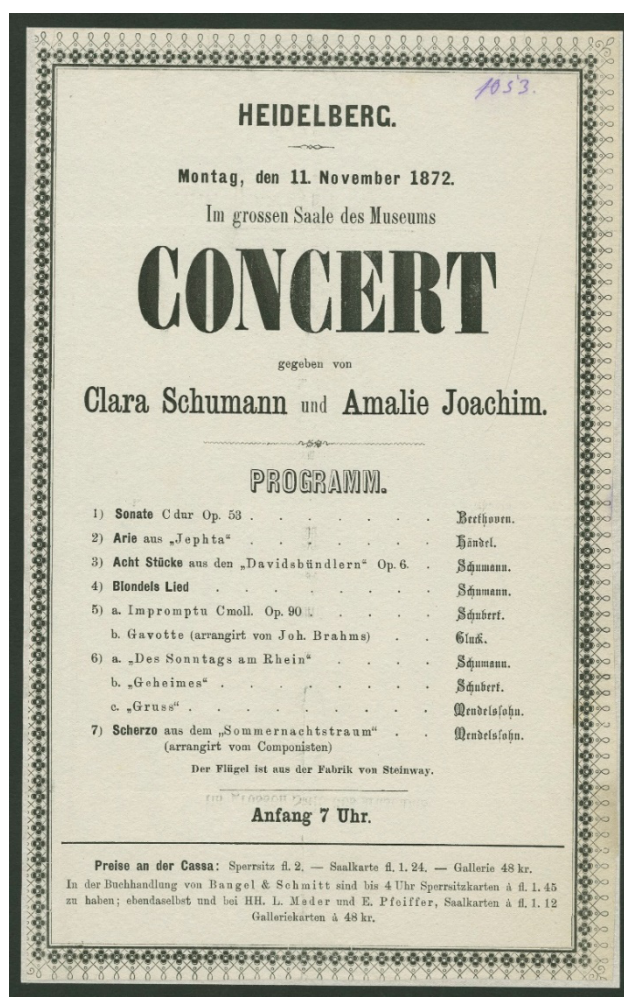


Abbildung 1: Programmzettel vom 11. November 1872 zum gemeinsamen Konzert von Clara Schumann und Amalie Joachim im großen Saal des Heidelberger Museums

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 *Jephtha* 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 *Jephtha* 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.

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.