

SCHUMANN STUDIEN

CLARA SCHUMANN –
ALLTAG UND KÜNSTLERTUM



Schumann
ROBERT-SCHUMANN-
GESELLSCHAFT ZWICKAU

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN
STUDIO ● VERLAG

Synofzik / Heinemann (Hrsg.)

Clara Schumann –
Alltag und Künstlertum

SCHUMANN-STUDIEN

Im Auftrag der
Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau
herausgegeben von

Ute Scholz
Thomas Synofzik

Band 14

Clara Schumann – Alltag und Künstlertum

Herausgegeben von
Thomas Synofzik
Michael Heinemann

STUDIO●VERLAG
im Verlag Königshausen & Neumann

Abbildungsnachweise:

Los Angeles, J. Paul Getty Museum

<https://www.getty.edu/art/collection/object/10453T> – S. 95

Paris, Bibliothèque Nationale France <https://gallica.bnf.fr/> – S. 83, 106, 108–111, 114

Zwickau, Robert-Schumann-Haus – S. 55, 68, 73, 84–86, 174, 184, 221, 226, 376, 404, 408f., 412, 419, Umschlag (Marmorrelief Robert und Clara Schumann von Fritz Klimsch nach Ernst Rietschel)

Privatbesitz – S. 401, 407, 410, 416, 421

Maria Fellingner, *Brahms-Bilder*, Leipzig 1911 – S. 118f., 121f., 124f., 127–130, 132–135, 138f.

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.

Studio●Verlag ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2023

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7892-7

eISBN 978-3-8260-8357-0

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Vorwort	7
Siglen und Abkürzungen	11
Annekatri Babbe Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium. Überlegungen zur ‚Schumann-Schule‘	17
Beatrix Borchard „Mein ganzes Empfinden war <i>Mißfallen</i> “. Ästhetische Diskussionen in Briefen?	49
Gunther Braam Eine wiederaufgefundene Photographie von Clara und Robert Schumann.....	81
Anselm Eber Bilder aus Wien. Clara Schumann und die Familie Fellingner.....	115
Timo Evers Von einer dankbaren Schülerin: Clara Schumanns <i>III Praeludien und Fugen für das Pianoforte</i> op. 16. Aspekte ihrer Kontrapunkt- und Fugenstudien	143
Valerie Woodring Goertzen Clara Schumann Plays Bach	209
Michael Heinemann Zitternde Blätter aus dem Buch der Liebe. Zu Clara Schumanns <i>Jucunde</i> -Liedern op. 23	229
Jelena Josic Clara Schumann und Julius Stockhausen – „Ein Sänger von Gottes-Gnaden“	243

Klaus Martin Kopitz Überlegungen zu einer Clara-Schumann-Gesamtausgabe	261
Gili Loftus Communing with the Shadows of the Schumann-Piatti Circle: A Performer's Reflections on Reverential Playing and 'Reading Between the Lines'	283
Carlos Lozano Fernandez Konferenz bei Kaskel – Clara Wieck und die Familie Kaskel in Dresden.....	307
Julia Novak Clara Schumann als Filmheldin der 1940er Jahre: Relationale Biographie, Nationalismus, Geschlecht	323
Annegret Rosenmueller „Wer mich kennt, kann ja denken, daß ich meinem Manne gern das schönste Denkmal gesetzt hätte“. Clara Schumann und die Schumann-Memorialtradition	335
Ekaterina Smyka Clara Schumann und Carl Gottlieb Reißiger	353
Thomas Synofzik Virtuosität und Kantabilität – Zur pianistischen Idiomatik in den Werken Clara Schumanns	365
Matthias Wendt Ein C.-Wieck-Tagebuch aus Dresden	399

Vorwort

Seit knapp vier Jahrzehnten ist Clara Schumann verstärkt in den Blickpunkt musikalischer Praxis und Wissenschaft gerückt. Mit den grundlegenden Arbeiten von Nancy Reich,¹ Beatrix Borchard,² Janina Klassen³ und Eva Weissweiler⁴ wurden dabei Vorstellungen vom Ideal einer Künstlerehe aus dem Geist von Romantik und Populärbiographik hinterfragt. Die Kritik, die diese Arbeiten begleitete, war oft durch die Dekonstruktion vertrauter Klischees begründet, weniger aber durch eine Widerlegung forcierter Argumentationen durch Verweis auf Quellen und Dokumente, die, in (über-)reicher Fülle vorliegend, von den Autorinnen bislang oft nur ausschnitthaft genutzt wurden.

Die in Bezug auf die Quellenerschließung seinerzeit defizitäre Situation hat sich in den letzten Jahren grundlegend geändert. Große Teile der Korrespondenzen Clara Schumanns konnten in Zusammenarbeit von Hochschule für Musik Dresden und Robert-Schumann-Haus Zwickau in der *Schumann-Briefedition* vorgelegt werden,⁵ auch die Jugendtagebücher sind in einer vorzüglichen

¹ Nancy B. Reich, *Clara Schumann: the artist and the woman*, Ithaca etc. 1985, revised edition 2001.

² Beatrix Borchard, *Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Weinheim 1985, ²Kassel etc. 1992; dies., *Clara Schumann – Ihr Leben. Eine biographische Montage*, ³Hildesheim 2005; dies., *Clara Schumann – Musik als Lebensform. Neue Quellen – andere Schreibweisen*, Hildesheim etc. 2019.

³ Janina Klassen, *Clara Schumann – Die Virtuosin als Komponistin. Studien zu ihrem Werk*, Kassel etc. 1990 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 37); dies., *Clara Schumann – Musik und Öffentlichkeit*, Köln etc. 2009 (= *Europäische Komponistinnen* 3).

⁴ Eva Weissweiler, *Clara Schumann. Eine Biographie*, Hamburg 1990.

⁵ *Schumann-Briefedition* (Editionsleitung: Thomas Synofzik und Michael Heinemann), Köln 2008ff.

Edition⁶ nun leicht zugänglich. Die erstmals vollständig erschlossenen Briefwechsel Clara Schumanns mit Freunden, Künstlerkollegen und Familienangehörigen, auch die der Ehetagebücher⁷ und weiterer privater Aufzeichnungen erlauben es, das Bild von Clara Schumann zu revidieren, ja in weiteren Teilen auch neu zu zeichnen. So können zahlreiche biographische Stadien nun ebenso wie Beziehungen zu Schülern und Freundinnen detailliert beschrieben werden. Die verschiedenen Rollen, die Clara Schumann einnahm, lassen ein reich differenziertes Portrait eines Menschen zeichnen, der in unterschiedlichen Lebensphasen und mit wechselnden Bezugspersonen unterschiedlichste Funktionen übernahm: als Mutter und Freundin, als Solistin und Kammermusikpartnerin, als (Hochschul-)Lehrerin und Kollegin, nicht zuletzt – und doch vor allem – als Ehefrau und Sachwalterin des Erbes ihres Mannes.

Dieses Spektrum an Rollen und Funktionen aufzufächern war Thema einer Tagung, zu der anlässlich des 200. Geburtstags von Clara Schumann das Robert-Schumann-Haus Zwickau und das Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden in Zusammenarbeit mit dem Schumann-Haus Leipzig und dem Musikinstrumentenmuseum/Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig für Mai 2019 einluden. Mit 20 Vorträgen internationaler Wissenschaftler*innen, die durch Lecture-Performances bzw. Konzerte mit Gili Loftus und David Eggert, der Liedklasse Olaf Bär, mit Elisabeth Holmer und Albrecht Scharnweber sowie Miriam Alexandra und Andreas Reuter und die Übergabe einer Doppelportrait-Skulptur von Robert und Clara Schumann durch Klaus Kammerichs und Eva Weissweiler an das Robert-Schumann-Haus Zwickau ergänzt wurden, handelte es sich um die umfangreichste Clara-Schumann-Tagung des Jubilä-

⁶ Clara Schumann, *Jugendtagebücher 1827–1840*, hg. von Gerd Nauhaus und Nancy Reich (†), Hildesheim 2019.

⁷ Robert und Clara Schumann, *Ehetagebücher 1840–1844*, hg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Frankfurt am Main 2007. Vgl. zuvor *Tb II*, S. 98–276.

umsjahres; weitere folgten in Oxford (14. bis 16. Juni),⁸ Plauen (14. September)⁹ und Detmold (25. September).¹⁰ Zusätzlich zu den hier vorgelegten Beiträgen gab es bei der sächsischen Clara-Schumann-Tagung Vorträge von Rebecca Grotjahn (über Clara Schumann und Wilhelmine Schröder-Devrient), Kazuko Ozawa (über Clara Schumann und ihre Schülerin Ilona Eibenschütz),¹¹ April Prince („Complicating the Priestess: Clara Schumann, Virtuosity, and the Visual“) sowie von Jonathan Kregor (über Clara Schumann in der amerikanischen Presse).¹² Beatrix Borchard und Gili Loftus veränderten in den Druckfassungen für den vorliegenden Band ihre ursprüngliche Themenstellung. Der Beitrag von Gunther Braam wurde ergänzend zu den Tagungsvorträgen speziell für den vorliegenden Band erstellt.

In den Beiträgen werden nicht nur biographische Konstellationen erhellt, dabei viele Bezüge zu Freunden und Zeitgenossen auch in neu erschlossenen Bilddokumenten thematisiert, sondern auch das Wirken von Clara Schumann als Komponistin und Interpretin mit Blick auf einzelne Werke wie ihren Zugriff – im wörtlichen Sinne – aufs Klavier, ihr genuines Instrument, diskutiert. Dass bei dieser Gelegenheit viele Konventionen der Forschung sich als wenig haltbar erwiesen, bedeutet keine Kritik an den Arbeiten früherer Zeiten; vielmehr wurde deutlich, dass eine veränderte Quellen-

⁸ Ein Teil der Beiträge erschien in: *Clara Schumann Studies*, hg. von Joe Davies, Cambridge 2021.

⁹ Eine Publikation erfolgt in: *Schriftenreihe Vogtlandmuseum Plauen*, Heft 63 (2023).

¹⁰ Vgl. die Publikation der Beiträge in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*, hg. 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/musiconn 2020, S. 8–27; DOI: <https://doi.org/10.25366/2020.78>.

¹¹ Vgl. mittlerweile: *Die Schülerin – Die Meisterin. Ilona Eibenschütz und Clara Schumann. Zeitzeugnisse einer Frauenkarriere um 1900*, hg. von Ingrid Bodsch, Einführung, Bearbeitung und Kommentar von Kazuko Ozawa und Matthias Wendt, Bonn 2019.

¹² Vgl. inzwischen Jonathan Kregor, *Clara Schumann and the American Press*, in: *Clara Schumann Studies* (wie Anm. 8), S. 246–270.

lage nicht mehr jene Konjekturen zulässt, die schon vormals zu mitunter riskant wirkenden Hypothesen Veranlassung gaben.

Zu tun jedenfalls, das erwies sich an den vier Konferenztagen in Zwickau, Dresden und Leipzig allenthalben, bleibt genug. Erst allmählich schließen sich die Lücken, die man in frühen Darstellungen nicht zuletzt aus Gründen von Respekt und Pietät gegenüber den seinerzeit noch präsenten Zeitgenossen glauben lassen zu müssen, und mit der Fülle des neu gewonnenen Wissens um vordem wohl selbstverständliche Praktiken von Kunst und Alltag erschließt sich ein faszinierend vielschichtiges Bild einer Persönlichkeit, die ihre Aufgabe als Mutter und Großmutter mit der Verpflichtung, als Künstlerin in zahllosen Konzerten das Werk ihres Mannes zu kultivieren, mit einer Disziplin und Verve verband, die, je genauer die Details der Lebensgestaltung erkennbar werden, umso mehr Respekt abnötigen.

Insofern bleibt auch der vorliegende Bericht über die Geburtstagskonferenz eher vorläufig als fragmentarisch. Eine konsistente Gesamtdarstellung des Lebens und Wirkens Clara Schumanns wird erst mit einer noch weiter gehenden Erschließung ihres Nachlasses möglich sein, die auch zu klären hat, welche Dokumente nicht oder nur ausschnitthaft überliefert wurden; denn die Intention, ein ideales „Bild“ von Robert Schumann als Künstler und Mensch zu entwerfen, erhellt zumal aus den Briefen und Nachrichten aus dem unmittelbaren Familien- und Freundeskreis am Ende des 19. Jahrhunderts überdeutlich.

Zu danken ist sowohl den Referenten als auch den Organisatoren und Kooperationspartnern vor Ort in Zwickau, Dresden und Leipzig. Die Tagung und ihre Begleitveranstaltungen wurde unterstützt von der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Last not least sei dem Verlag Königshausen & Neumann für die hervorragende und kompetente verlegerische Betreuung gedankt.

Michael Heinemann
Thomas Synofzik
Dr. Ute Scholz

Siglen und Abkürzungen

Abb.	Abbildung
<i>Briefe NF</i> ² 1904	<i>Robert Schumanns Briefe. Neue Folge</i> , hg. von F. Gustav Jansen, Leipzig ² 1904
<i>Corr</i>	<i>Korespondencja Schumannna</i> , Briefhandschriften in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Polen
<i>CSPr</i>	Programmsammlung Clara Schumanns, Robert-Schumann-Haus Zwickau, 10463-C3/A3/A4
<i>CWTb</i>	Clara Schumann, <i>Jugendtagebücher 1827–1840</i> , Robert-Schumann-Haus Zwickau: 4877,1/2/3/4–A3. Edition hg. von Gerd Nauhaus und Nancy Reich (†), Hildesheim 2019
Fig.	Figure (Abbildung)
<i>Litzmann I, II, III</i>	Berthold Litzmann, <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , 3 Bde., Leipzig 1902/ ⁸ 1925, 1905/ ⁷ 1925, 1908/ ⁶ 1923
m. (mm.)	measure(s)
Nb.	Notenbeispiel
<i>NZfM</i>	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Leipzig 1834ff.
<i>RSA</i>	<i>Robert Schumann, Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , Mainz 1991ff.
<i>RSW</i>	Margit L. McCorkle, <i>Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis</i> , Mainz 2003
<i>Schumann-Briefedition I.2</i>	<i>Schumann-Briefedition</i> , Serie I, Bd. 2: <i>Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Wieck</i> , hg. von Eberhard Möller, Köln 2011
<i>Schumann-Briefedition I.4</i>	<i>Schumann-Briefedition</i> , Serie I, Bd. 4: <i>Briefwechsel Clara und Robert Schumann</i> , hg. v. Anja Mühlenweg, Köln 2012

- Schumann-Briefedition* I.5 *Schumann-Briefedition*, Serie I, Bd. 5: *Braut- und Ehebriefwechsel Robert und Clara Schumann*, Bd. II: September 1838 bis Juni 1839, hg. von Anja Mühlenweg, Köln 2013
- Schumann-Briefedition* I.6 *Schumann-Briefedition*, Serie I, Bd. 6: *Braut- und Ehebriefwechsel Robert und Clara Schumann*, Bd. III: Juni 1839 bis März 1840, hg. von Thomas Synofzik und Anja Mühlenweg, Köln 2014
- Schumann-Briefedition* I.7 *Schumann-Briefedition*, Serie I, Bd. 7: *Braut- und Ehebriefwechsel Robert und Clara Schumann*, Bd. 4: Februar 1840 bis Juli 1856, hg. von Thomas Synofzik, Anja Mühlenweg und Sophia Zeil, Köln 2015
- Schumann-Briefedition* I.8 *Schumann-Briefedition*, Serie I, Bd. 8: *Clara Schumann im Briefwechsel mit Eugenie Schumann*, Bd. 1: 1857 bis 1888, hg. von Christina Siegfried, Köln 2013
- Schumann-Briefedition* I.9 *Schumann-Briefedition*, Serie I, Bd. 9: *Clara Schumann im Briefwechsel mit Eugenie Schumann*, Bd. 2: 1888 bis 1896, hg. von Christina Siegfried, Köln 2017
- Schumann-Briefedition* II.1 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 1: *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn*, hg. von Kristin Krahe, Katrin Reyersbach und Thomas Synofzik, Köln 2009
- Schumann-Briefedition* II.2 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 2: *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit Joseph und seiner Familie*, Bd. 2, hg. von Klaus Martin Kopitz, Köln 2019
- Schumann-Briefedition* II.3 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 3: *Briefwechsel mit Johannes Brahms und seinen Eltern*, hg. von Thomas Synofzik, Köln 2022
- Schumann-Briefedition* II.4 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 4: *Briefwechsel Clara Schumanns mit Maria und Richard Fellingner, Anna Franz geb. Wittgenstein, Max Kalbeck und anderen*

- Korrespondenten in Österreich*, Köln 2020
- Schumann-Briefedition* II.5 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 5: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner*, hg. von Thomas Synofzik, Axel Schröter und Klaus Döge, Köln 2014
- Schumann-Briefedition* II.6 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 6: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Eduard Bendemann, Julius Hübner, Johann Peter Lyser und anderen Dresdner Künstlern*, hg. von Renate Brunner, Michael Heinemann, Irmgard Knechtges-Obrecht, Klaus Martin Koptitz und Annegret Rosenmüller, 2014
- Schumann-Briefedition* II.7 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 7: *Briefwechsel mit Julius Stockhausen und anderen Sängerinnen und Sängern*, hg. von Jelena Josic und Thomas Synofzik, Köln 2023
- Schumann-Briefedition* II.10 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 10: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Theodor Kirchner, Alfred Volkland und anderen Korrespondenten in der Schweiz*, hg. von Annegret Rosenmüller, Köln 2022
- Schumann-Briefedition* II.12 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 12: *Briefwechsel Clara Schumanns mit Landgräfin Anna von Hessen, Marie von Oriola und anderen Angehörigen deutscher Adelshäuser*, hg. von Annegret Rosenmüller, Köln 2015
- Schumann-Briefedition* II.13 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 13: *Briefwechsel mit den Familien Kufferath und Engelmann und anderen Korrespondenten in den Niederlanden und Belgien*, Köln 2023
- Schumann-Briefedition* II.14 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 14: *Briefwechsel Clara Schumanns mit Matilde Wendt und Malwine Jungius sowie*

- Gustav Wendt*, hg. von Annegret Rosenmüller, Köln 2011
- Schumann-Briefedition* II.15 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 15: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit den Familien Voigt, Preußner, Herzogenberg und anderen Korrespondenten in Leipzig*, hg. von Annegret Rosenmüller und Ekaterina Smyka, Köln 2016
- Schumann-Briefedition* II.16 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 16: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Bernhard Scholz und anderen Korrespondenten in Frankfurt am Main*, hg. von Annegret Rosenmüller und Anselm Eber, 2 Bde., Köln 2020
- Schumann-Briefedition* II.17 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 17: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832 bis 1883*, hg. von Klaus Martin Kopitz, Eva Katharina Klein und Thomas Synofzik, Köln 2015
- Schumann-Briefedition* II.20 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 20: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Leipzig 1830 bis 1894*, hg. von Annegret Rosenmüller und Ekaterina Smyka, Köln 2019
- Schumann-Briefedition* II.22 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 22: *Briefwechsel mit Freunden und Kollegen in Dresden*, hg. von Carlos Lozano Fernandez und Renate Brunner, Köln 2021
- Schumann-Briefedition* II.27 *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 27: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Österreich, Böhmen und Ungarn*, hg. von Klaus Martin Kopitz, Michael Heineemann, Anselm Eber, Jelena Josic und Carlos Lozano Fernandez, Köln 2022
- Schumann-Briefedition* III.2 *Schumann-Briefedition*, Serie III, Bd. 3: *Leipziger Verleger II: F. Whistling*, hg. von Renate Brunner, Köln 2011

<i>Schumann-Briefedition</i> III.3	<i>Schumann-Briefedition</i> , Serie III, Bd. 3: <i>Leipziger Verleger III: Friese, Hofmeister, C.F. Peters, Siegel</i> , hg. von Petra Dießner, Irmgard Knechtges-Obrecht und Thomas Synofzik, Köln 2008
T.	Takt
Tab.	Tabelle/Table
<i>Tb I</i>	Robert Schumann, <i>Tagebücher</i> , Bd. I: 1827–1838, hg. von Georg Eismann, Leipzig ² 1988
<i>Tb II</i>	Robert Schumann, <i>Tagebücher</i> , Bd. II: 1836–1854, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1988
<i>Tb III</i>	Robert Schumann, <i>Tagebücher</i> , Bd. III: 1837–1856, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig ² 1988

Annkatrin Babbe, Hamburg

Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium

Überlegungen zur ‚Schumann-Schule‘

Von 1878 an war Clara Schumann etwas mehr als 13 Jahre lang am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main tätig und bildete in dieser Zeit 68 Musikerinnen und Musiker aus. Die Annahme dieser Stelle war eine wesentliche Zäsur in der Karriere der renommierten Pianistin, deren ausgiebige Konzert- und vor allem Konzertreisetätigkeit durch die Ortsgebundenheit sowie die neuen Verpflichtungen eingeschränkt wurden. Von grundlegender Bedeutung war Schumanns Anstellung auch für das neu gegründete Ausbildungsinstitut selbst: Überregionale Aufmerksamkeit, den Zustrom talentreicher internationaler Bewerber*innen, die Vernetzung mit Akteur*innen aus dem Schumann-Kreis und letztlich die Steigerung der Reputation versprach man sich von der Verpflichtung Clara Schumanns – nicht von ungefähr wurde sie bald zur „eigentliche[n] Repräsentantin des Hoch'schen Konservatoriums“¹ stilisiert. In Frankfurt etablierte sie einen Ausbildungszusammenhang, der in der zeitgenössischen, vor allem englischsprachigen Presse, aber auch in den (auto-)biographischen Anmerkungen der Studierenden als eigene ‚Schule‘ des Klavierspiels rezipiert wurde. Hier ist die Rede von der „Schumann-Tradition“² bzw. den „best traditions of an important era in pianoforte playing“,³ der „Schule Klara

¹ Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt am Main 1978, S. 66.

² Z.B. Fanny Davies, *On Schumann – and Reading between the Lines*, in: *Music & Letters* 6 (1925), S. 214–223, hier S. 215.

³ *Musical News* I/6 (10.2.1891), S. 103.

Schumann⁴ oder den „classical traditions of the Clara Schumann School“.⁵

Ein umfangreiches Quellenkorpus mit Beiträgen aus der Tages- und Fachpresse – Konzertbesprechungen, Interviews, Künstler*innenportraits etc. – sowie Briefen, (Auto-)Biographien, Tagebüchern und weiteren Egodokumenten der Akteur*innen erlaubt Erkenntnisse über Clara Schumanns Lehrtätigkeit in Frankfurt, über Unterrichtsorganisation, Studieninhalte und Unterrichtsmethodik sowie die Rezeption dieses Ausbildungszusammenhanges. Für den vorliegenden Beitrag wurden diese Quellen mit zwei grundlegenden Erkenntnisinteressen betrachtet: Zum einen sollte die Lehrtätigkeit Clara Schumanns am Hoch'schen Konservatorium dargestellt werden, zum anderen der sowohl von Studierenden als auch von Kritikern vielbemühte Topos der ‚Schumann-Schule‘ konturiert werden. Im ersten Fall ist der Zugriff ein deskriptiver. Die Untersuchung der ‚Schumann-Schule‘ erfolgt daneben im Rahmen einer historischen Diskursanalyse. Ein Überblick zu Clara Schumanns Lehrtätigkeit mit einem weiteren Fokus ist diesen Hauptteilen vorangestellt.

Clara Schumann als Lehrerin

Dass die Idee der ‚Schumann-Schule‘ erst im Zuge der Anstellung Clara Schumanns in Frankfurt hervorgebracht wurde, soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Lehrtätigkeit seit jeher einen großen Stellenwert im Leben der Musikerin eingenommen hatte. Bereits in frühen Jugendjahren hatte Clara Wieck begonnen, Klavierunterricht zu erteilen und die pädagogische Tätigkeit ihr Leben lang weiterverfolgt. Vor dem Hintergrund ihrer familiären Biographie erscheint dies zunächst nur folgerichtig: Sowohl der Vater Friedrich Wieck (1785–1873) als auch die Mutter Mariane Bargiel, gesch. Wieck, geb. Tromlitz (1797–1872) hatten sich als Klavierlehrer*in eine Basis ökonomischer Selbständigkeit schaffen können.

⁴ *Neues Wiener Tagblatt* LXV/291 (24.2.1891), S. 7.

⁵ *The Musical Times* LXXI/1054 (1.12.1930), S. 1064.

Mütterlicherseits war Clara Wieck zudem in eine Musikerfamilie hineingeboren, die bis ins 20. Jahrhundert hinein vor allem Klavierlehrerinnen hervorgebracht hat.⁶ Der Großvater Mariane Wiecks war der renommierte Flötist, Flötenbauer und Komponist Johann Georg Tromlitz (1725–1805), ihr Vater George Christian Gotthold Tromlitz (1765–1825) war Kantor. Über die Großmutter Maria Christiana geb. Bock und die Mutter Christiana Friederica geb. Carl (1766–1830) liegen bisher keine biographischen Informationen vor.

Abgesehen von der Vielzahl familiärer Vorbilder wurde Clara Wieck selbst schon früh an das Unterrichten und dessen wirtschaftliche Bedeutung herangeführt: Im Alter von zwölf Jahren übernahm sie – angeregt durch Friedrich Wieck und mit einem Honorar bedacht – den Unterricht ihres jüngeren Bruders Alwin Wieck (1821–1885).⁷ Neben ihrer Konzerttätigkeit und dem Komponieren nahm das Unterrichten auch in den weiteren Lebensjahren großen Raum ein.⁸ Wie erfolgreich Clara Wieck-Schumann als Lehrerin war, zeichnet sich nicht zuletzt an der großen Nachfrage ab: Viele Bewerber*innen nahmen lange Wege auf sich, andere reisten der renommierten Pianistin hinterher, um wenigstens kurzzeitig von ihr unterrichtet zu werden. Aus Paris schreibt Clara Schumann 1862 an Johannes Brahms: „Bleiben werde ich aber wohl jedenfalls noch etwas, da ich täglich Stunden gebe“;⁹ und noch im März 1896, zwei Monate vor ihrem Tod, teilt sie ihrer Freundin Mathilde Wendt mit: „Gott sei Dank kann ich meine Stunden ge-

⁶ Siehe Beatrix Borchard, *Clara Schumann. Musik als Lebensform. Neue Quellen – andere Schreibweisen*, Hildesheim etc. 2019, S. 78f.

⁷ Im Tagebuch heißt es am 17. Mai 1832: „d. 17. fing ich an ihn [sic, gemeint: Alwin Wieck] Klavierstunden zu geben u der Vater zahlt mir für jede Stunde 1 g. nach Marken.“ (CWTb, S. 120).

⁸ Siehe Annkatrin Babbe, *Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a.M.*, Oldenburg 2015 (= *Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts* 11), S. 31f.

⁹ Brief von Clara Schumann an Johannes Brahms, 6.4.1862, zit. nach *Litzmann III*, S. 119.

ben, spielen aber gar nicht, das ist schwer!“¹⁰ Nicht zu unterrichten bildete die Ausnahme. Entsprechend heißt es auch in einem Brief Clara Schumanns an die Tochter Eugenie aus London im März 1882 – hier beziehend auf den Gesundheitszustand: „Du wirst mich loben, wenn Du hörst, daß ich keine Stunden gebe – ich will mich davon wenigstens diese Zeit ausruhen.“¹¹

Wiederholt hatten Direktionen verschiedener Konservatorien versucht, Clara Schumann für ihr Kollegium zu gewinnen. 1858 wandte sich das im Jahr zuvor gegründete Stuttgarter Konservatorium unter der Leitung Sigmund Leberts mit einem solchen Angebot an die Pianistin. Clara Schumann erzog die Option und äußert in einem Brief an Joseph Joachim: „es rückt doch die Zeit immer näher, wo ich suchen muß eine feste Stellung zu gewinnen“.¹² Eine Festanstellung als Lehrerin bewertete Schumann als notwendigen Schritt in der beruflichen Karriere resp. als Alternative zur ausgiebigen und aufreibenden Konzerttätigkeit in fortgeschrittenem Alter und als finanzielle Absicherung. 1858 aber schloss die 39-jährige Pianistin diese Option noch aus. Auch auf den von Joseph Joachim 1861 übermittelten Vorschlag des Königs von Hannover, als Klavierlehrerin der Prinzessinnen in dessen Dienste zu treten, ging sie nicht ein. Mit Joachim trat sie indes 1871 in ernsthafte Verhandlungen über eine mögliche Anstellung an der von ihm geleiteten Hochschule für Musik in Berlin. In zwei Briefen vom 28.12.1871¹³ teilte sie ihre Bedingungen mit, äußerte aber auch Bedenken: zum einen hinsichtlich der aus der Anstellung resultierenden Einschränkung ihrer Unabhängigkeit als Konzertpianistin;¹⁴

¹⁰ Brief von Clara Schumann an Mathilde Wendt, 20.3.1896, zit. nach *Litzmann III*, S. 607.

¹¹ Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann, 18.3.1882, zit. nach *Schumann-Briefedition I.8*, S. 447.

¹² Brief von Clara Schumann an Joseph Joachim, 26.1.1858, zit. nach *Schumann-Briefedition II.2*, S. 387.

¹³ Briefe von Clara Schumann an Joseph Joachim, 28.12.1871, ebd., S. 1053–1055.

¹⁴ „Es ist für mich eine große und schwere Sache nach 18 jähriger gänzlicher Unabhängigkeit mich jetzt noch zu binden und begreifen Sie daher auch,

zum anderen bedachte sie die persönliche Ebene, die durch eine Anstellung unter dem befreundeten Joseph Joachim betroffen wäre. Privatim fragt sie:

„Sie wissen, daß der Gedanke, mit Ihnen an der Hochschule zu wirken, vor allem erfreulich für mich sein würde, aber, glauben Sie, daß wir nebeneinander unbeschadet unserer alten Freundschaft wirken könnten? denn Sie begreifen, daß in meinem Alter von Unterordnung nicht mehr die Rede sein könnte, so dankbar ich auch Rathschläge von Ihnen stets annehmen würde, wie dies ja bisher immer der Fall war. In dieser offenen Frage mögen Sie, lieber Joachim, erkennen, von welch großem Werthe Ihre Freundschaft für mich ist, und daß ich mich zu der Stellung nicht entschließen würde müßte ich fürchten Diese in irgend einer Weise getrübt zu sehen.“¹⁵

Die Forderungen, die Clara Schumann schließlich stellte, waren ausgesprochen hoch:

„1. 4000 Thaler jährliches Gehalt lebenslänglich mit Urlaub der 5 Monate Februar, März, Juli, August, und September. 2. Antritt der Stelle nicht vor 1. October 1872. 3. Die Wahl der Schüler meiner Classe müsste mir freistehen. 4. Völlige Freiheit in meiner öffentlichen Wirksamkeit als ausübende Künstlerin, also der Annahme von Engagements auswärts sowie in Berlin selbst, [...] sowie auch der Annahme anderer Schüler als der der Hochschule, auch, vorkommenden Falles, extra Privat-Stunden an Solche. [...] Noch Eines: ich setze voraus, daß, wenn ich z.B. nach einem Winter Thätigkeit an der Schule fühle, daß ich es doch nicht fortzuführen vermag, ich in keiner Weise gehindert wäre mich zurückzuziehen, was ich jedoch nicht eher thun würde, als bis sie einen Ersatz für mich hätten.“¹⁶

Größtmögliche Freiheit, um ihre Konzerttätigkeit sowie die bisherige Unterrichtstätigkeit möglichst ungehindert fortsetzen zu kön-

daß ich das Opfer meiner Freiheit nur gegen Erfüllung günstiger Bedingungen bringen kann.“, ebd., S. 1053.

¹⁵ Ebd., S. 1055.

¹⁶ Ebd., S. 1053.

nen, und großzügige Bezahlung wünschte die Künstlerin. Mit den Vorstellungen Joachims bzw. der Hochschule kam sie darin nicht überein, weshalb die Verhandlungen letztlich scheiterten.¹⁷ Auch spätere Verhandlungen blieben fruchtlos: 1875 hatte Joachim Clara Schumann ein weiteres Mal mit dem gleichen Anliegen bedacht, bot ein Jahresgehalt von 1000 Talern für ein wöchentliches Deputat von sechs Stunden Unterricht. Die Pianistin trat dem Angebot mit eigenen Forderungen entgegen, die sie letztlich aber nicht durchsetzen konnte und die Lehrstelle daraufhin nicht antrat.¹⁸

I. Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium

Trotz der bisherig erfolglosen Versuche verschiedener Ausbildungsinstitute, Clara Schumann zu engagieren, bemühte sich 1878 das jüngst gegründete Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main um die Musikerin: Nach einer Reihe von Konzerten in der Mainstadt trat der frischernannte Direktor Joachim Raff an Clara Schumann heran und bot, so notiert dieselbe in ihrem Tagebuch, „alle nur mögliche Ueberredungskunst auf, um mich zur sofortigen Annahme zu veranlassen, sagt[e] sie wollen [...] Alles thun, was mir angenehm sein könne.“¹⁹ Clara Schumann sagte nicht direkt zu oder ab und wandte sich mit der Bitte um Rat an Hermann Levi und Johannes Brahms. Levi befürwortete den Schritt und auch Brahms redete ihr „unbedingt zu“.²⁰ In einem Brief vom 21.3.1878 schrieb sie ihm schließlich, dass sie Raff „einige Hauptbedingungen“ mitgeteilt und die Antwort erhalten habe, „daß das Comité unbedingt auf Alles eingehe, was ich wünsche, und daß er herkommen werde, die Sache vollständig zu ordnen. So wäre denn dem Anscheine nach dieser Würfel gefallen. Ich verpflichtete mich zu 1½ Stunden täglich, verlangte 4 Monat Urlaub, die Freiheit im Winter kürzere Reisen zu machen, ohne Urlaub zu nehmen, natürlich unbeschadet der Schüler, – die Stunden in meinem Hause,

¹⁷ Siehe Babbe 2015 (wie Anm. 8), S. 32.

¹⁸ Siehe *Litzmann III*, S. 322.

¹⁹ Tagebucheintrag Clara Schumanns vom 24.2.1878, zit. nach ebd., S. 369.

²⁰ Tagebucheintrag Clara Schumanns, um den 27.2.1878, zit. nach ebd.

Gehalt 2000 Thl. [...] Dann habe ich auch noch den Wunsch ausgesprochen, einen Unterlehrer oder -lehrerin, zu haben, die in meinem Sinne unterrichtet zur Nachhülfe.“²¹ Sämtlichen Forderungen kam das Konservatoriumskomitee nach, noch im Frühjahr 1878 wurde der Anstellungsvertrag unterzeichnet und damit der entscheidende Schritt zu Clara Schumanns erster institutioneller Lehrstelle vollzogen. Im Herbst des Jahres begann sie ihre Lehrtätigkeit. Als dem „höchste[n] Ass unter den Lehrenden“²² wurde der Ersten Lehrerin neben dieser hierarchischen Spitzenposition eine Reihe von Sonderregelungen zugestanden; von der Erlaubnis zum Unterrichten im eigenen Haus statt im Konservatoriumsgebäude, über die freie Entscheidung bei der Wahl der Studierenden bis hin zur freieren Einteilung ihrer Zeit. Noch dazu wurde sie häufig in Leitungsfragen der Direktion einbezogen. Die Stelle der Hilfslehrerin bzw. des Hilfslehrers blieb zunächst unbesetzt. Auf Vorschlag Joachim Raffs und nach anfänglichem Missfallen seitens der Schumann-Töchter wurden zum Studienjahr 1880/81 Marie und 1881/82 Eugenie Schumann als Hilfslehrerinnen in das Kollegium des Hoch'schen Konservatoriums aufgenommen. Institutionell gebunden, räumlich jedoch weitgehend frei und unabhängig von festen Curricula, etablierte Clara Schumann so in den nächsten Jahren einen geschlossenen Ausbildungszusammenhang innerhalb der Institution.²³

Unterricht

Aus den *Erinnerungen* Eugenie Schumanns lässt sich der Tagesablauf ihrer Mutter nachvollziehen:

„Unser häusliches Leben war wie immer, so auch nun in Frankfurt, streng geregelt. Beim Frühstück blieben wir meist gemütlich sitzen.

²¹ Brief von Clara Schumann an Johannes Brahms, 21.3.1878, zit. nach ebd., S. 370.

²² Janina Klassen, *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (= *Europäische Komponistinnen* 3), Köln 2009, S. 463.

²³ Siehe Babbe 2015 (wie Anm. 8).

Mama las ihre Briefe oder vielmehr sie las sie uns vor. [...] Nach dem Frühstück erledigte sie die nötigen Schreibereien, dann übte sie ein wenig, und um halb elf Uhr kamen die Schüler. Nach den Stunden ging oder fuhr sie spazieren, wobei meist die Fähigkeiten und Leistungen der Schüler besprochen wurden. Nach dem Essen ruhte sie und überließ sich in späteren Jahren dabei einem harmlosen Vergnügen, was sie früher nicht gekannt hatte. Sie las nämlich die Zeitungsromane in den täglichen kurzen Abschnitten [...]. Von vier bis fünf Uhr spielte sie, und danach empfing sie beim Tee Besuche, die sich alle Tage zahlreich einfanden. Waren wir dann wieder allein, so setzte sich Mama an den Schreibtisch [...]. In früheren Jahren las Mama uns abends vor [...]. Später wurde sie zur Erlernung des Whistspiels angeregt, und das kleine Spielstündchen abends nach arbeitsreichem Tage wurde ihr zur angenehmen Gewohnheit.“²⁴

Der Unterricht wurde vormittags im Salon abgehalten. Jede*r Student*in kam zweimal wöchentlich in das Haus in der Myliusstraße 32. Clara Schumann erteilte keinen Einzelunterricht, sondern unterrichtete in kleinen Gruppen. Entsprechend schreibt Mary Wurm in einer unter dem Titel *Meine zweijährige Studienzeit bei Clara Schumann* in der *Neuen Musik-Zeitung* publizierten Retrospektive: „Es wurden stets bis zu vier Schüler zusammen bestellt, jeder erhielt eine halbe Stunde Unterricht, die übrige Zeit hörte man zu.“²⁵ Auf diese Weise sollten die Studierenden von den Leistungen und Fehlern der Kommiliton*innen profitieren können. Neben Adelina de Lara²⁶ und Marie Fromm²⁷ weist Leonard Borwick am ausführ-

²⁴ Eugenie Schumann, *Claras Kinder. Mit einem Nachwort von Eva Weissweiler und Gedichten von Felix Schumann*, hg. von Eva Weissweiler, Köln 1995, S. 228.

²⁵ Mary Wurm, *Meine zweijährige Studienzeit bei Clara Schumann*, in: *Neue Musik-Zeitung* 23 (1919), S. 280–284, hier S. 282.

²⁶ Adelina de Lara, *Finale*, London 1955, S. 42.

²⁷ Marie Fromm äußerte in ihren 1932 in der *Musical Times* veröffentlichten Erinnerungen an ihre Studienzeit: „We had two lessons a week, with three other pupils in the room in order that we might profit by each others' struggles“, Marie Fromm, *Some Reminiscences of my Music Studies with Clara Schumann*, in: *The Musical Times* LXXIII/1073 (1.7.1932), S. 615f.

lichsten hierauf hin. In einem Interview mit der neuseeländischen Zeitung *The Press* äußert er: „An advantage of Madame Schumann's method of instruction was that she took her pupils in batches of three, so that the individual not only went through what might be his own ordeal, but witnessed the ordeals of the others, and heard their faults pointed out. In short, it was as if the individual received three lessons.“²⁸ Weitere Student*innen von Clara Schumann oder ihren Töchtern durften den Unterrichtsstunden beiwohnen ohne hieran aktiv teilzuhaben. Adelina de Lara bemerkt dies in ihrer Autobiographie und äußert dort auch mit Blick auf die Raumsituation in der Myliusstraße: „The room was really two rooms divided by large folding doors. The beginners sat in the back room, which faced the tail-end of the grand piano and, of course, by the keyboard sat Clara Schumann.“²⁹

Adelina de Lara verweist außerdem auf einen gleichbleibenden strukturellen Aufbau der Unterrichtsstunden, von dem zumindest während ihrer Studienzeit (1886–1891) nicht abgewichen worden sei: Die Stunden seien in der Regel mit Werken von Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti und weiteren Komponisten dieser Zeit eröffnet worden, gefolgt von Sonaten, Konzerten bzw. weiteren umfangreicheren Werken, mit einem besonderen Schwerpunkt auf Kompositionen von Robert Schumann und Johannes Brahms. Weniger fordernde Werke – hier mit einem Gewicht auf Musik von Chopin, Liszt und Mendelssohn – wurden gegen Ende der Unterrichtsstunden gespielt.³⁰ Wenn Theodor Müller-Reuter daneben hinsichtlich des Unterrichtsrepertoires herausstellt, dass „der Löwenanteil [...] naturgemäß auf [Robert] Schumann“³¹ fiel, stimmt er hierin mit den weiteren Schülerinnen- und Schülerberichten überein, in denen sämtlich der Fokus auf dem Schaffen Robert

²⁸ *The Press* [Canterbury] 18.9.1911.

²⁹ Lara 1955 (wie Anm. 26), S. 42.

³⁰ Siehe ebd., siehe Babbe 2015 (wie Anm. 8), S. 64.

³¹ Theodor Müller-Reuter, *Bilder und Klänge des Friedens. Musikalische Erinnerungen und Aufsätze. Mit 14 faksimilierten Beilagen, 124 Notenbeispielen, 6 Autotypen und einem Bildnis des Verfassers*, Leipzig 1919, S. 62.

Schumanns benannt wird. Seine gesamten Werke für Klavier, außerdem die Lieder und jene Kompositionen, die Klavierparts enthalten, sollen im Unterricht behandelt worden sein.³² Ein ähnliches Bild ergibt sich aus den Programmen der Prüfungskonzerte, Übungsabende und weiteren Veranstaltungen des Konservatoriums, die sich in den Jahresberichten nachvollziehen lassen.

Auch über den methodischen Ansatz Clara Schumanns finden sich Anmerkungen in den Ausführungen der Student*innen. Mathilde Verne bezeichnet ihn in ihrer Autobiographie knapp als „suggestive rather than explanatory“.³³ Etwas ausführlicher ist daneben bei Adelina de Lara zu lesen: „She taught us mostly by playing herself. Immediately a phrase or perhaps two bars displeased her, she motioned her pupils to rise, then sat down and showed how it should be played, and that was quite enough.“³⁴ Ergänzend wird aber auch darauf verwiesen, dass Clara Schumann ihre Studierenden zu einer individuellen Interpretation angeregt habe. Der Tochter Eugenie etwa teilte sie brieflich mit: „Lege nur immer Deine Empfindung in die Musikstücke, die Du spielst, und wäre sie auch hie und da nicht ganz die richtige, so ist es mir immer lieber als keine oder eine eingelernte.“³⁵ Ganz ähnlich wird Schumann auch von ihrer Privatschülerin Mathilde Wendt in deren Erinnerungen zitiert: „Diesen Mittelsatz (der Bmoll-Romanze [op. 28 Nr. 1] von Schumann) hat sich mein Mann energischer gedacht, nicht so zart; aber bleiben Sie dabei, wie es Ihrer Individualität entspricht.“³⁶ Auch auf spieltechnische Charakteristika als Ausweis des Unterrichts bei Clara Schumann wird wiederholt verwiesen, die im Folgenden knapp benannt werden sollen.

³² Siehe Lara 1955 (wie Anm. 26), S. 43/57.

³³ Mathilde Verne, *Chords of Remembrances*, London 1936, S. 35.

³⁴ Lara 1955 (wie Anm. 26), S. 43.

³⁵ Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann, Januar 1868, zit. nach Weissweiler 1995 (wie Anm. 24), S. 55f.

³⁶ Mathilde Wendt, *Meine Erinnerungen an Clara Schumann*, in: *NZfM* LXXXVI/37–38 (1919), S. 232.

II. Unterricht bei Clara Schumann – spieltechnische und interpretations- ästhetische Merkmale

Die Studierenden haben auf vielfältige Weise Erinnerungen an ihre Studienzeit bei Clara Schumann festgehalten: In (Auto-)biographien,³⁷ Beiträgen in Fachzeitschriften³⁸ und Lexika,³⁹ methodischer Literatur,⁴⁰ Briefen⁴¹ und Interviews⁴² nehmen sie Bezug auf ihr

³⁷ Ajax [Pseud.], *Amina Goodwin. A Biographical Sketch*, London [1898]; Claus Victor Bock, *Pente Pigadia und die Tagebücher des Clement Harris*, Buchausgabe des Heftes Nr. L der Zeitschrift *Castrum Peregrini*, Amsterdam 1962; Lara 1955 (wie Anm. 26); Müller-Reuter 1919 (wie Anm. 31); Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart 1925; Weissweiler 1995 (wie Anm. 24); Mathilde Verne, *Chords of Remembrance*, London 1936.

³⁸ Florence Bassermann, *Clara Schumann als Lehrerin*, in: *Neue Musik-Zeitung* 23 (1919), S. 280; Fanny Davies, *About Schumann's Pianoforte Music*, in: *The Musical Times* LI/810–811 (1.8.1910), S. 493–496/565–567; dies., *On Schumann. And Reading Between the Lines*, in: *Music & Letters* 6 (1925), S. 214–223; Marie Fromm, *Playing from Memory*, in: *The Musical Times* LXXI/1054 (1.12.1930), S. 1119f.; Fromm 1932 (wie Anm. 27); Harry Plunket Greene, *Leonard Borwick. Some Personal Recollections*, in: *Music & Letters* VII/1 (1926), S. 17–24; Adelina de Lara, *Clara Schumann's Teaching*, in: *Music & Letters* XXVI/3 (1945), S. 143–147; Wendt 1919 (wie Anm. 36), S. 232–234; Wurm 1919 (wie Anm. 25), S. 280–284.

³⁹ Franklin Taylor, Art. *Schumann, Clara Josephine*, in: *A Dictionary of Music and Musicians*, hg. von George Grove, 4 Bde., Bd. 3, London und New York 1883, S. 421–424.

⁴⁰ Amina Beatrice Goodwin, *Practical Hints on the Technique and Touch of Pianoforte Playing*, London 1892; Mary Wurm, *About Teaching Children the Pianoforte*, in: *Magazine of Music* 4 (1896), S. 260f.

⁴¹ Briefe von Minnie Wetzler an Eugenie Schumann (außerdem 1 Brief von Alice Dessauer an Eugenie Schumann; 1 Brief von Clara Schumann an Minnie Wetzler), Zentralbibliothek Zürich, Signatur Mus NL 145: Bh 1886/93: 1–17, Mus NL 145: Bh 1889: 1–3, Mus NL 145: Bes 24; Briefe von und an Marie Schumann, Brahms Institut Lübeck, Sammlungen „Schumanniana“ und „Joseph und Amalie Joachim“; Briefsammlung Theodor Müller-Reuter, Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur Mscr.Dresd.App.2551; Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7501a, MS 7501b, MS 7501c, MS 7502, MS 7503, MS 7505; *Schumann-Briefedition* I.8.

Studium bei Clara Schumann in Frankfurt und benennen hierin auch Aspekte ihres Unterrichts, die als konstitutiv für diesen Ausbildungszusammenhang gewertet werden bzw. gewertet werden können. Darunter werden eine Reihe spieltechnischer Anweisungen wiedergegeben und Anmerkungen zur Interpretationsästhetik gemacht. Ein direkter Bezug zur ‚Schumann-Schule‘ wird selten explizit genommen. Über den Titel der Beiträge, einführende Erläuterungen etc. werden die Ausführungen gleichwohl entsprechend gerahmt.

Berücksichtigend, dass die im Unterricht Clara Schumanns vermittelte Spieltechnik und Interpretationsästhetik andernorts bereits herausgearbeitet wurden,⁴³ sollen hier nur einige zentrale Punkte aufgegriffen werden.

Allein Marie Fromm bringt spieltechnische Besonderheiten des Unterrichts bei Clara Schumann explizit in den Zusammenhang der Schulenidee. In ihrem 1932 in *The Musical Times* publizierten Beitrag *Some Reminiscences of my Music Studies with Clara Schumann* benennt sie „touch und tone-quality“⁴⁴ als wesentliche Charakteristika von „Clara Schumann’s school“.⁴⁵ Was Anschlag und Tonqualität im Sinne Clara Schumanns zugleich auszeichnen solle und erfordere, formuliert sie zunächst ex negativo, indem sie auf eigene Defizite zu Beginn des Studiums in Frankfurt hinweist: „Everything was wrong, the arms stiff, the finger articulation totally inadequate, no knowledge of the structure of the muscles or their uses, and as for singing tone“.⁴⁶ Entsprechend heißt es weiter:

⁴² Alfred George Stephens, *Interviews* (= *Bookfellowship* 2), Sydney 1921; Henry Mackinnon Walbrook, *Some Schumann Memories. A Conversation with Miss Fanny Davies*, in: *Pall Mall Magazine* 207 (1910), S. 61–66.

⁴³ Siehe Klassen 2009 (wie Anm. 22); Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität* (= *Schumann Forschungen* 5), Mainz etc. 1996; Babbe 2015 (wie Anm. 8).

⁴⁴ Fromm 1932 (wie Anm. 28), S. 615.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

„As a matter of fact, the very foundation of her training was that the arm must be absolutely loose, not a single muscle in upper or lower arm or wrist strained or forced, the fingers kept loose in the knuckle-joints, all power and quality coming from the back muscles. It is very certain that in any case in which the training has proved a failure, fault was not in the method but in its application.“⁴⁷

Ähnlich formuliert es Amina Goodwin, deren 1892 publiziertes Lehrwerk bezeichnenderweise den Titel *Practical Hints on the Technique and Touch of Pianoforte Playing* trägt.⁴⁸ „[E]qual and full quality of tone“⁴¹ sei anzustreben, und, so führt sie hier aus, folgendermaßen zu erreichen: „The little finger should appear as strong in power as the thumb, and the thumb should not seem to be stronger than the little finger“.⁴⁹ Auch Kommiliton*innen wie Fanny Davies, Theodor Müller-Reuter⁵⁰ und Mathilde Verne⁵¹ stellen Anschlag und Tonqualität als wesentlichen Aspekt des Schumannschen Unterrichts heraus. 1910 erschien im *Pall Mall Magazine* der Beitrag *Some Schumann Memories. A Conversation with Miss Fanny Davies*, in dem der Autor Henry Mackinnon Walbrook ein Interview mit der Pianistin paraphrasiert. Gefragt nach Clara Schumann „as a teacher“⁵² habe Fanny Davies deren grundlegende Unterrichtsprinzipien benannt: „First and foremost we were taught to LISTEN to *touch, tone, and gradation*. I mean, of course, by *gradation* a finely graduated *crescendo* and *diminuendo*. By thus, listening, the elements of self-criticism were born in upon us; and we could ask ourselves, ‚Do we really know what we want to do?‘ – ‚Are we really doing what we think we are doing?‘ – and, ‚Are we really playing what the composer meant us to play?‘ – three very important questions, on the answers to which so very much de-

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Goodwin 1892 (wie Anm. 40), S. 8.

⁴⁹ Ebd., S. 9.

⁵⁰ Müller-Reuter 1919 (wie Anm. 31), S. 74.

⁵¹ Mathilde Wurm, *Madame Schumann as a Teacher*, in: *The Etude* 8 (1893), S. 170.

⁵² Walbrook 1910 (wie Anm. 42), S. 65.

pende.“⁵³ Davies benennt hier nicht nur drei ganz zentrale Themen des Unterrichts bei Clara Schumann, darunter Anschlag und Tonqualität, sondern verweist zugleich auf die Anleitung der Studierenden hin zu einer selbstreflexiven Haltung.

Mit ‚gradation‘ greift die Schumann-Schülerin neben Anschlag und der Tonqualität die dynamische Gestaltung als ein weiteres gewichtiges Thema des Unterrichts auf, das in den Beiträgen ihrer Kommiliton*innen seltener als eigener zentraler Punkt herausgestellt, gleichwohl in Hinblick auf Artikulation und Phrasierung mitgenannt wird. Ein Hinweis auf den Raum, den Clara Schumann der dynamischen Ausgestaltung im Unterricht beimaß, findet sich auch in den *Erinnerungen* Eugenie Schumanns wieder. Dieselbe zitiert hierin ihre Mutter, die ihr zur Interpretation von Robert Schumanns *Armes Waisenkind* aus dem *Album für die Jugend* (op. 68) folgenden Rat gegeben haben soll:

„Hier hast du ein Thema von acht Takten, welches in zweimal vier Takte zerfällt, von denen die zweiten vier Takte bis auf den Schluß, wo es zur Tonika zurückgeht, eine Wiederholung der vier ersten sind, die auf der Dominante schließen. In solchem Fall mußt du die zweiten vier Takte anders schattieren als die ersten, entweder alle Schattierungen sanfter, oder sie stärker machen, die Takte aber jedenfalls in der gleichen Tonstärke schließen, in welcher du das Stück angefangen hast. Ist eine Wiederholung der ganzen acht Takte, so mußt du sie bei dieser Wiederholung genau so spielen wie das erstmal. Kommen sie dann im Verlauf des Stückes zum drittenmal, so mußt du sie etwas anders schattieren. Hier im ‚Waisenkind‘ würde ich sie zum Beispiel das drittemal leiser und die vier letzten Takte pianissimo, aber doch mit Schattierung spielen.“⁵⁴

Eine solch detaillierte Behandlung der Dynamik hat auch Siu-Wan Chair Fang bemerkt. Selbige hat Noten aus dem Nachlass Emma Schmidts ausgewertet, die 1884/85 kurzzeitig Studentin Clara

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Weissweiler 1995 (wie Anm. 24), S. 126f.

Schumanns in Frankfurt gewesen sein soll.⁵⁵ Der Quellenfund ist beispiellos – von keiner anderen Studentin bzw. keinem anderen Studenten Clara Schumanns vom Frankfurter Konservatorium liegen Notenmaterialien mit Eintragungen der Lehrerin vor. Fang konnte hier eine reich nuancierte dynamische Gestaltung sowohl hinsichtlich der inneren Organisation einzelner Phrasen wie auch der übergeordneten größeren Formen feststellen, die zugleich Ergebnis einer peniblen Analyse des Notentextes war.

Differenziertheit der Gestaltung verlangte Clara Schumann neben der Dynamik auch mit Nachdruck in Hinblick auf das Tempo. Übereilten Tempi, mit denen die eigene Fingerfertigkeit und Virtuosität ausgestellt werden sollte, erteilte die Lehrerin eine deutliche Absage. In dem von Adelina de Lara verfassten Artikel *Clara Schumann's Teaching* ist 1945 in der Zeitschrift *Music & Letters* zu lesen: „Keine Passagen“, she would cry out in despair if one tried to rattle through any rapid figuration with mere empty virtuosity. [...] [S]he would tolerate nothing that was done for mere brilliance and pace. ‚Why hurry over beautiful things‘, she would ask; ‚why not linger a little and enjoy them?‘⁵⁶ Vielfach habe sich Clara Schumann für ein gemäßigtes Tempo ausgesprochen, sah andernfalls die musikalischen Ideen samt der Wirkung der Komposition gefährdet. Am Beispiel von Robert Schumanns *Aufschwung*, der Nr. 2 aus den *Fantasiestücken* op. 12 erläuterte sie Fanny Davies, wie diese in ihrem Beitrag *On Schumann – and Reading between the Lines* zitiert: „*Aufschwung* is one of the many examples of Schumann that completely fails in its message if taken at too quick a tempo, because if it is too fast one gets the impression of restless fuss instead of exuberant aspiration. This rendering evoked the characteristic remark of Clara Schumann: ‚I do find it so undelicate when they will come and play to me the music of my man in such a manner.‘⁵⁷

⁵⁵ Siehe Siu-Wan Chair Fang, *Clara Schumann as Teacher*, Dissertation, University of Illinois 1978.

⁵⁶ Lara 1945 (wie Anm. 38), S. 143–147.

⁵⁷ Davies 1925 (wie Anm. 2), S. 219.

Jede Tempowahl müsse in Anbetracht der Komposition und deren formaler Gestalt gründlich erwogen werden. Gleiches gelte für Tempowechsel zwischen den Sätzen.⁵⁸ Eugenie Schumann zufolge forderte ihre Mutter: „Man muß immer vermitteln, nie zerstückeln, zusammenfassen, nicht zerreißen.“⁵⁹ Ausführlicher zitiert dieselbe Clara Schumann in Hinblick auf die Interpretation des ersten Satzes aus Beethovens *Waldstein*-Sonate:

„Wenn ich diesen Satz spiele und du säßest mit dem Metronom dabei, so würdest du wahrscheinlich finden, daß ich in dem zweiten Thema etwas langsamer geworden bin. Das liegt in dem Charakter der beiden Themen, darf aber nie wie eine Tempoveränderung klingen [...]; sie muß durch allmählich ruhiger werdendes Spielen der vorhergehenden Takte so vorbereitet werden, daß sie selbstverständlich wird und den Lauf des Stückes nicht aufhält. Dieselbe Regel gilt für die Rückkehr zu der lebhafteren Bewegung des ersten Themas.“⁶⁰

Freiheiten im Tempo durften sich die Pianist*innen nach Auffassung Clara Schumanns allein dort erlauben, wo sie vom Komponisten vorgesehen waren – und das auch nur in dem vorgegebenen Maße. Es galt durchweg die Maxime der Verhältnismäßigkeit. Am Beispiel des zweiten Satzes aus den *Kreisleriana* (Sehr innig und nicht zu rasch, B-Dur) erläutert Theodor Müller-Reuter:

„Die Überleitung in die Wiederkehr des Hauptsatzes wird nach den Erfahrungen des Verfassers immer unrichtig gespielt. Das vorgeschriebene ritard. darf niemals den Unterschied zwischen den zwei Achteln des ersten und den vier Sechzehnteln des zweiten Viertels verwischen. Clara Schumann spielte dieses ritard. so, daß jedermann die doppelte Schnelligkeit der Sechzehntel gegen die beiden vorausgehenden Achtel zum Nachschreiben deutlich hörte.“⁶¹

⁵⁸ Siehe Goodwin 1892 (wie Anm. 40), S. 66.

⁵⁹ Weissweiler 1995 (wie Anm. 24), S. 237.

⁶⁰ Ebd., S. 236f.

⁶¹ Müller-Reuter 1919 (wie Anm. 31), S. 66.

Abseits explizit spieltechnischer Gesichtspunkte benennen die Studierenden das Streben der Lehrerin nach einer möglichst engen Orientierung am Notentext als ein ganz wesentliches Charakteristikum des Unterrichts bei Clara Schumann. Fanny Davies etwa zitiert Clara Schumann mit den Worten: „Play what is written; play it as it is written“ sowie „It all stands there ...“⁶² und fasst es in einem Leitsatz zusammen: „[O]nly when the reproducer has made himself the slave of the Master – whether dead or alive – can his readings be really original.“⁶³ Theodor Müller-Reuter hebt den Nachdruck Clara Schumanns in diesem Punkt hervor: „Wirklich dauernden Gewinn konnte nur der Klavierspieler aus Frau Schumanns Unterricht schöpfen, der, helläugig und hellhörig, mit wohl-vorbereiteten, gehörig entwickelten Spielgelenken zu ihr kam. Sie forderte unerbittlich peinlichste Genauigkeit und Sauberkeit, über die sie ja selbst sieghaft verfügte; durch Nichtbeachtung sogenannter Kleinigkeiten war sie leicht zu verstimmen, ja zu erzürnen.“⁶⁴ An anderer Stelle ergänzt Müller-Reuter: „Auffassungsanwandlungen wie sie überschäumende Jugend, Nachahmungssucht und Eitelkeit wohl entstehen ließen, lehnte sie unmutig ab. Bei den Werken ihres Mannes tat sie das mit den dünnen Worten: ‚Wenn Schumann das gewollt hätte, würde er es schon hingeschrieben haben,‘ bei anderen Tonsetzern pflegte sie zu fragen: ‚Wo steht das denn?‘“⁶⁵

Allein durch gewissenhafte Texttreue sei eine ideale Interpretation im Sinne Clara Schumanns jedoch nicht zu erreichen. Vielmehr – auch darin stimmen die Anmerkungen der Studierenden überein – sollte das in den Noten implizit Gegebene gleichermaßen erfasst werden. Fanny Davies sah sich entsprechend dazu aufgefordert ‚zwischen den Zeilen zu lesen‘: „Read his [i.e. the composer's, Anm. A.B.] works reverently, not only the notes, but according to the written indications set down by him and then try to read between the lines. First find out what the line is, then see

⁶² Davies 1925 (wie Anm. 2), S. 220.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Müller-Reuter 1919 (wie Anm. 31), S. 26.

⁶⁵ Ebd., S. 59f.

what that line passes through: both as to phrases and emotional value. Find the balancing point – and then will come the original reading“.⁶⁶ Ähnlich äußert sich Theodor Müller-Reuter. Ihm zufolge machte es „den Verkehr mit der Künstlerin so überaus lehrreich, erkennen zu lernen, was an geheimsten Ausdrucksvorschriften die Tonsetzer außer Acht gelassen hatten, den verborgenen musikalischen Inhalt aufzufinden und klar zur Darstellung zu bringen“.⁶⁷ Konkreter wird Adelina de Lara, derzufolge Schumann den Studierenden empfahl, beim Spiel Bilder vor Augen zu haben. Sie zitiert die Lehrerin: „a real artist *must* have a vision‘, she would say. If the music were to mean anything to our listeners, she told us, it must even more to us.“⁶⁸ Dies dürfe jedoch nie den Grad von „affection and sentimentality“⁶⁹ erreichen. Fanny Davies bringt es daneben auf die Formel: „She made her pupil endeavour to accomplish the perfect recreation of a piece, to bring out the whole of its poetical content, its warmth. Perhaps what we thought a ‚beautiful moment‘ would have to be given up in the interests of the piece of a whole. Harmoniousness, Truthfulness, and Simplicity were her passwords of admittance through the portals of Art.“⁷⁰

Ganz zentral wird hier auf ein Interpretationsideal verwiesen, das die Interpret*innen hinter den Komponist*innen und deren Intentionen zurückstellt. Wie sehr gerade hierin von Seiten der Studierenden auch ein wesentliches Charakteristikum des Spiels Clara Schumanns ausgemacht wurde, zeigt sich unter anderem an Anmerkungen von Franklin Taylor, der den Eintrag zu Clara Schumann im von George Grove herausgegebenen *A Dictionary of Music and Musicians* um eine „characterisation of Mme. Schumann’s style and works“⁷¹ ergänzt hat:

⁶⁶ Davies 1925 (wie Anm. 2), S. 221.

⁶⁷ Müller-Reuter 1919 (wie Anm. 31), S. 69f.

⁶⁸ Lara 1945 (wie Anm. 38), S. 145.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Walbrook 1910 (wie Anm. 43), S. 65.

⁷¹ Taylor 1883 (wie Anm. 39), S. 421–424, hier S. 421.

„Her playing was characterised by an entire absence of personal display, a keen perception of the composer's meaning, and an unfailing power of setting it forth in perfectly intelligible form. These qualities would lead one to pronounce her one of the most intellectual of players, were it not that that term has come to imply a certain coldness or want of feeling, which was never perceived in her playing. But just such a use of the intellectual powers as serves the purposes of true art, ensuring perfect accuracy in all respects, no liberties being taken with the text, even when playing from memory, and above all securing an interpretation of the composer's work which is at once intelligible to the listener – this certainly forms an essential element of her playing, and it is worth while insisting on this, since the absence of that strict accuracy and perspicuity is too often mistaken for evidence of deep emotional intention.“⁷²

Das Interpretationsideal, das Franklin Taylor Clara Schumann hier zuschreibt, entspricht jenem, das die Studierenden der Pianistin in ihren Anmerkungen zum Unterricht wiedergeben: Taylor stellt die Bevorzugung der Intention der Komponist*innen heraus, hinter denen sich Interpret*innen konsequent zurücknehmen müssten. Seiner ehemaligen Lehrerin attestiert er eine scharfe Auffassung der musikalischen Gedanken der Komponist*innen und wertet dies als Ausweis von Intellekt. Letzteres benennt er als wesentliche Voraussetzung ‚wahrer Kunst‘. Auch wenn hier Argumente der seit dem 20. Jahrhundert diskutierten Werktreue aufscheinen, zeichnet sich an dieser Stelle vielmehr die Verschränkung mit dem im 19. Jahrhundert geführten musikästhetischen Diskurs um die Opposition von Kunst und Virtuosität bzw. Kunst und Technik ab. Entsprechend greift Taylor in seinen Anmerkungen den Kritiker*innen des als intellektuell verstandenen Spiels vor: Er betont, dass selbiges bei Clara Schumann nicht Kälte des Ausdrucks oder mangelndes Empfinden impliziere. Nicht ohne Polemik ‚enttarnt‘ er zugleich die Annahme von mangelnder Präzision und Klarheit als Anzeichen

⁷² Ebd.

emotionalen Gehalts als Fehler.⁷³ Die Hervorhebung der akkuraten Ausführung und verständlichen Interpretation ist somit als klare Absage an pianistische Exzesse einhergehend mit Nachlässigkeit gegenüber dem Notentext zu lesen und damit als Abwendung von der Virtuosität.

III. ‚Schumann-Schule‘

In ihren Retrospektiven haben die Studierenden Clara Schumanns charakteristische Aspekte des erfahrenen Unterrichts herausgestellt und damit die Vorstellung eines spieltechnisch und musikästhetisch identifizierbaren Zusammenhangs vorangetrieben. Darüber hinaus assoziieren einige von ihnen hiermit auch die Idee der ‚Schumann-Schule‘, der jedoch variierende Bedeutungsgehalte zugeschrieben werden. Augenfällig ist vor diesem Hintergrund der wiederholte Rekurs auf die ‚Tradition‘. In einem 1949 von der BBC ausgestrahlten Beitrag Adelina de Laras unter dem Titel *Clara Schumann and her teaching*⁷⁴ bringt die mittlerweile über 70-Jährige

⁷³ Siehe Gabriele Brandstetter, *Vom naturwissenschaftlichen Experiment zum Medien-Event. Der Virtuose als Grenz-Figur des Performativen*, in: *Szenen des Virtuosen*, hg. von Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Kai van Eikels, Bielefeld 2017, S. 103–128, hier S. 116, 118. Zum Diskurs um Virtuosität und Kunst siehe außerdem: Michael Gamper, *Der Virtuose und das Publikum. Kulturkritik im Kunstdiskurs des 19. Jahrhunderts*, in: *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*, hg. von Hans-Georg von Arburg, Göttingen 2006, S. 60–82; Helga de la Motte-Haber, *Schwierigkeit und Virtuosität*, in: *Musikalische Virtuosität*, hg. von Heinz von Loesch, Ulrich Mahler und Peter Rummenheller (= *Klang und Begriff* 1), Mainz etc. 2004, S. 175–179; Hanns-Werner Heister, *Zur Theorie der Virtuosität. Eine Skizze*, in: ebd., S. 17–38; Susan Bernstein, *Virtuosity of the Nineteenth Century. Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford, CA 1998.

⁷⁴ <http://cadenza.bl.uk/uhtbin/cgiirsi/?ps=Ai2Oh8Fw16/WORKS-FILE/176420051/18/X246/XTITLE/Clara+Schumann+and+her+teaching>, Zugriff am 6.12.2019. Eine nicht verifizierte Version unter demselben Titel ist auf Youtube verfügbar. Der Nutzer verweist auf Roby Vecchi, der die Aufnahme bereitgestellt und Claudio Casseta, der sie aufbereitet hat: <https://www.youtube.com/watch?v=j0H0P6094-8>, Zugriff am 20.12.2019.

ihren Stolz darüber zum Ausdruck, Teil einer „great tradition“ gewesen zu sein. In den folgenden Bemerkungen zitiert sie einen Auszug aus den von Litzmann herausgegebenen Tagebüchern Clara Schumanns⁷⁵ und nimmt hier eine feine, in Bezug auf die Traditionsbildung jedoch entscheidende Veränderung vor. Den Eintrag unter dem 3.3.1891 – „Adelina de Lara ist nun von der Schule abgegangen; sie gehörte zu den besten meiner Schüler, und besonders Marie glaubt, sie werde eine bedeutende Zukunft haben...“⁷⁶ – übersetzt Adelina de Lara folgendermaßen: „Adelina de Lara has now left my school; she was one of my best pupils and Marie in particular thinks she will have a distinguished future.“⁷⁷ Die Einfügung des Personalpronomens ‚my‘ bringt eine semantische Wendung mit sich, die für den Diskurs der ‚Schumann-Schule‘ von Relevanz ist; schließlich legt de Lara Clara Schumann hiermit die Referenz auf einen Schulenzusammenhang um sich als Lehrerin ‚in den Mund‘. „My school“ kann dabei einerseits auf den rein institutionellen Rahmen des Hoch'schen Konservatoriums verweisen oder aber abstrakter auf den Zusammenhang der ‚Schumann-Schule‘. Tatsächlich finden sich in den schriftlichen Zeugnissen Clara Schumanns weder explizite noch implizite Verweise auf ihren Unterricht als Schulenzusammenhang. In der Presserezeption erweist er sich demgegenüber als verbreiteter Topos.

Eben jener Topos soll näher untersucht werden. Entsprechend richtet sich der Blick an dieser Stelle auf das vorliegende Quellenmaterial mit einem veränderten Fokus: Leitend sind die Fragen, wer zu welcher Zeit, wo und wie über die ‚Schumann-Schule‘ schreibt. Auf diese Weise soll der entsprechende Diskurs konturiert werden. Der Diskursbegriff wird hier im Sinne Michel Foucaults verwendet, der damit jene Praktiken benennt, „die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“.⁷⁸ Demzufolge zielt die

⁷⁵ Adelina de Lara, *Clara Schumann's Teaching*, BBC 1949, <https://www.youtube.com/watch?v=j0H0P6094-8>, Zugriff am 20.12.2019.

⁷⁶ *Litzmann III*, S. 533.

⁷⁷ Lara 1949 (wie Anm. 75), hier 1'11''–1'32''.

⁷⁸ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main¹⁸2018, S. 74.

Analyse auf die Aufdeckung der Regeln dieser sprachlichen Praktiken. Das historische Interesse richtet sich außerdem auf die Fragen danach, „wie und warum sich solche Diskurse im historischen Prozess verändern und damit zugleich eine veränderte Wirklichkeit hervorbringen“.⁷⁹

Die folgenden Überlegungen sind entlang der verschiedenen Perspektiven auf die ‚Schumann-Schule‘ gegliedert: gemeint ist zum einen die Außenperspektive auf den Ausbildungszusammenhang um Clara Schumann wie er in der Presserezeption anzutreffen ist und zum anderen der Blick von innen, der sich in den Darstellungen der beteiligten Akteur*innen, die als Vertreter*innen des besprochenen Traditionszusammenhanges rezipiert wurden,⁸⁰ eröffnet.

Innenperspektive: Student*innen über die ‚Schumann-Schule‘

Adelina de Lara hat in Monographien, Artikeln, Zeitungsinterviews und Rundfunkaufnahmen vielfach Erinnerungen an ihre Ausbildung bei Clara Schumann wiedergegeben. In ihrem Beitrag *Clara Schumann’s Teaching* erläutert sie ihr Verständnis der ‚Schumann-Tradition‘:

„The interpretation of pianoforte music as taught by my great teacher, Clara Schumann, is a matter of tradition; and tradition meant very much in those days now so far off. We were not guided merely by editions brought out, more or less responsibly, by contemporary musicians. Tradition, as we all know, is that which is handed down from father to son, or from teacher to pupils who themselves turn into teachers, and Clara Schumann may be said to have had this in direct descent from Bach and Beethoven. As for Schumann, Chopin and Mendelssohn, the one was her husband and the other two were friends close enough for her to remember what it was they wanted. She had

⁷⁹ Achim Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt am Main ²2018, S. 21.

⁸⁰ Siehe z.B. *The Musical Times* LXXI/1054 (1.12.1930), S. 1064.

played duets with both and had sat by their side while they played their own compositions.“⁸¹

Auch in dem von Fanny Davies ebenfalls für die Zeitschrift *Music & Letters* verfassten Beitrag *On Schumann – and Reading between the Lines* finden sich Anmerkungen zur Tradition, in deren Zuge der Aspekt der buchstäblichen ‚Weitergabe‘, der Überlieferung hervorgehoben wird:

„Therefore those of us who have had the inestimable privilege of receiving our traditions and practising them first-hand, ought to endeavour, however humbly, to hand down as much as we have imbibed of the wonderful traditions of Robert and Clara Schumann. By tradition I do not mean learned essays, anecdotes and hearsay. I mean something really great. I mean a great ideal, an uplifting and ennobling ideal, performed and practised through one generation to another. [...] The Schumann tradition does not begin with Schumann! It begins with Bach, and goes on through Beethoven, and all the great Masters who lived in an age in which one could find time for contemplation.“⁸²

Adelina de Lara und Fanny Davies weisen ihren Unterricht bei Clara Schumann als einen Traditionszusammenhang aus und setzen hierbei ein Verständnis von Tradition voraus, das auf direkt überlieferte Wissensbestände bzw. künstlerische Auffassungen rekurriert und bei de Lara zugleich als Wertmaßstab eingeführt wird. Beide Schumann-Schülerinnen entwerfen in diesem Zusammenhang musikgeschichtlich weitreichende Traditionslinien, in denen sie ihre Lehrerin verorten. Sie verweisen auf den Kontakt Clara Schumanns zu Komponisten wie Robert Schumann, Chopin und Mendelssohn und stellen sie in direkten Bezug zu Beethoven und Bach. Relevant ist bei de Lara auch die Abgrenzung zu anderen Ausbildungszusammenhängen, denen sie eben jene Tradition abspricht. Anders als bei Schumann würde sich der Unterricht dort nicht auf die direkte

⁸¹ Lara 1945 (wie Anm. 38), S. 143.

⁸² Davies 1925 (wie Anm. 2), S. 215.

Überlieferung von Wissen – spezifischer: der Intentionen von Komponisten – stützen können, sondern auf mehr oder weniger verlässliche Editionen angewiesen sein. Mit dem Verweis auf Komponisten wie Bach und Beethoven weichen de Lara und Davies gleichwohl von der Idee der direkten Überlieferung ab und greifen dabei einen im Schumann-Kreis verbreiteten Topos auf, nämlich jenen der „fiktive[n] musikalische[n] Genealogien, wie sie Robert Schumann in seinen Schriften entwarf“.⁸³ Gemeint ist ein künstlerisch-ideologischer Stammbaum, dem sich Clara und Robert Schumann selbst zuordneten und hierüber ihre künstlerische Identität und Selbstvergewisserung bezogen. Die darin entworfene Ahnenreihe beginnt mit Johann Sebastian Bach und wird fortgeführt über Komponisten wie Beethoven bis hinein in die Zeit des Künstlerehepaares, das die Traditionslinie fortsetzen und bereichern wollte.⁸⁴ Indem sie diese Traditionslinie aufrufen und sich gleichzeitig als Schülerinnen Clara Schumanns positionieren, schreiben Pianistinnen wie Fanny Davies und Adelina de Lara sich selbst mit ihren Beiträgen in eben diese musikgeschichtlichen Zusammenhänge ein.

Auch Amina Goodwin partizipierte ganz wesentlich an Traditionsbildungsprozessen wie diesen. Um 1912 kündigt *The Musical Times* die Eröffnung der „Schumann Pianoforte Studios“ unter der Leitung Goodwins an. Selbige wird hierin als Absolventin des Leipziger und Pariser Konservatoriums sowie der Liszt- und Schumann-Schule vorgestellt. Sie wirbt mit dem Unterricht nach der „Schumann Method“ und bietet spezifischer: ein „[c]omplete artistic training for pianists (professional and amateur). Special cultivation of touch, technique and interpretation to their highest development – on the authentic traditions of the Schumann School.“⁸⁵ Hier werden beide der bereits herausgestellten Diskursstränge aufgegriffen: Zum einen wird mit dem Verweis auf das Lehrerinnen-Schülerinnen-Verhältnis die direkte Weitergabe von Wissen – hier einer

⁸³ Klassen 2009 (wie Anm. 22), S. 462.

⁸⁴ Siehe ebd.

⁸⁵ *The Musical Times* LIII/836 (1.10.1912), S. 630.

spezifischen Methode – hervorgehoben, und zum anderen eine Traditionsvorstellung aufgerufen.

THE SCHUMANN METHOD
 AT THE
 ÆOLIAN HALL, NEW BOND STREET, W.

THE SCHUMANN PIANOFORTE STUDIOS
 (Regd.)
 OPENED ON SEPTEMBER 26.

Principal:
MME. AMINA GOODWIN
 (from the Leipzig and Paris Conservatoires, Franz Liszt and
 Mme. Schumann Schools).

Complete artistic training for pianists (professional and amateur).
 Special cultivation of touch, technique, and interpretation to their
 highest development—on the authentic traditions of the Schumann
 School.

ENSEMBLE CLASSES FOR PIANISTS AND
 STRING PLAYERS.

For Prospectus, apply to the Secretary,
 SCHUMANN PIANOFORTE STUDIOS,
 Æolian Hall, New Bond Street, W.

Abb. 1: *The Schumann Pianoforte Studios*, in: *The Musical Times* LIII/836 (1.10.1912), S. 630

Außensicht: Rezeption der ‚Schumann-Schule‘ in der Presse

In der Presse wird auf die „Schule Klara Schumann“,⁸⁶ „Clara Schumann’s Schule“,⁸⁷ die „Schumann tradition“⁸⁸ oder, wie es in *The Musical Times* heißt, die „classical traditions of the Clara Schumann School“⁸⁹ verwiesen; vor allem in englischsprachigen Periodika taucht dieser Topos auf. Angefangen mit der bloßen Zuordnung der Pianistinnen und Pianisten zu dem entsprechenden personellen Netzwerk um Clara Schumann wird der Schulbegriff regelmäßig mit spieltechnischen und interpretatorischen Kennzeichen sowie

⁸⁶ *Neues Wiener Tagblatt* LXV/291 (24.2.1891), S. 7.

⁸⁷ *Signale für die musikalische Welt* LVI/8 (25.11.898), S. 117.

⁸⁸ Davies 1925 (wie Anm. 2), S. 215.

⁸⁹ *The Musical Times* LXXI/1054 (1.12.1930), S. 1064.