



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Pianistinnen Fanny Davies und Adelina de Lara und
ihre Verbindung zur musikalischen Tradition Clara
Schumanns“

Verfasserin

Stella Oesch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 9. 6. 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin:

Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	S. 1
2. Clara Schumann: Pianistin, Klavierpädagogin, Wegbereiterin einer musikalischen Tradition	S. 5
2.1. Die Pianistin Clara Schumann	
2.1.1. Ausbildung durch Vater Friedrich Wieck	S. 6
2.1.2. Clara Schumanns Wirken als internationale Konzertpianistin	S. 12
2.1.3. Repertoire und Konzertprogramme	S. 14
2.1.4. Besonderheiten der Pianistik Clara Schumanns im Bezug auf Technik und Interpretation	S. 19
2.2. Die Klavierpädagogin Clara Schumann	
2.2.1. Bedeutung und Wirken allgemein	S. 22
2.2.2. Wichtige pianistische Aspekte und deren Vermittlung im Unterricht	S. 24
a) Ablauf und Organisation des Unterrichts	S. 24
b) Technik, Anschlag, Tongebung	S. 26
c) Artikulation und Phrasierung	S. 29
d) Tempo, Rhythmus, Agogik	S. 30
e) Dynamik	S. 32
f) Ornamentik	S. 33
g) Fingersätze	S. 34
h) Pedal	S. 35
i) Repertoirestudium, Konzertvorbereitung	S. 35
2.3. Clara Schumanns Rolle als Wegbereiterin einer pianistischen Tradition	
2.3.1. Allgemeine Überlegungen zum Begriff der <i>Tradition</i> im Kontext mit Clara Schumanns Pianistik und Klavierpädagogik	S. 37
2.3.2. Bedeutsame klavierhistorische Entwicklungstendenzen und Einflussfaktoren in Bezug auf Clara Wieck-Schumanns Pianistik	S. 39

2.3.3. Schlussfolgernde Bemerkungen zur Frage der <i>Clara Schumann-Tradition</i>	S. 46
---	-------

3. Fanny Davies und Adelina de Lara – zwei Exponentinnen der pianistischen Tradition Clara Schumanns	S. 49
---	-------

3.1. Die Pianistin Fanny Davies	
--	--

3.1.1. Biographie und musikalischer Werdegang	S. 50
a) Kindheits- und Jugendjahre	S. 50
b) Ausbildungszeit in Leipzig und Frankfurt	S. 52
c) Fanny Davies' Laufbahn als Konzertpianistin	S. 55
d) Rezeption	S. 61
3.1.2. Bezugnahme auf die Clara-Schumann-Tradition in Fanny Davies' schriftlichen Abhandlungen	S. 68

3.2. Die Pianistin Adelina de Lara	
---	--

3.2.1. Biographie und musikalischer Werdegang	S. 79
a) Kindheits- und Jugendjahre	S. 79
b) Musikalische Studien in Frankfurt	S. 83
c) Adelina de Laras Laufbahn als Konzertpianistin	S. 85
d) Rezeption	S. 94
3.2.2. Darstellung der Pianistik und Klavierpädagogik Clara Schumanns in Adelina de Laras autobiographischen Zeugnissen	S. 98

4. Schlusswort	S. 103
-----------------------	--------

5. Bibliographie	S. 109
-------------------------	--------

6. Anhang	S. 114
------------------	--------

Einleitung

Im Zentrum dieser Arbeit stehen die Pianistinnen Fanny Davies und Adelina de Lara. Beide waren zu ihren Lebzeiten bedeutsame und anerkannte Persönlichkeiten des europäischen und insbesondere des englischen Musiklebens. Mittlerweile sind sie mehr oder minder in Vergessenheit geraten und eine Rezeption fand bislang kaum statt – ein ‚Schicksal‘, das sie mit zahlreichen Musikerinnen des späten 19. und angehenden 20. Jahrhunderts teilen.

Ihr hohes pianistisches Niveau und die vielen Erfolge, die sie mit ihren internationalen Konzertauftritten erreichten, verdankten sie mitunter ihrer fundierten musikalischen Ausbildung bei Clara Schumann am Hoch’schen Konservatorium in Frankfurt am Main.

Clara Schumann selbst hatte im Laufe ihrer eigenen pianistischen Karriere eine besondere Beziehung zu England – sie bereiste es insgesamt 19-mal und hielt sich dort jeweils am längsten auf. Nach einigen Anfangsschwierigkeiten konnte sie dem englischen Publikum auch das schwer zugängliche Werk Robert Schumanns näher bringen. Zudem war sie während dieser Konzertaufenthalte eine gefragte Klavierpädagogin.¹ So verwundert es wenig, dass Clara Schumanns pianistische Tradition in England die umfangreichste Rezeption und Fortsetzung fand und die meisten SchülerInnen, die sie ab 1878 am Hoch’schen Konservatorium in Frankfurt am Main unterrichtete, von englischer Herkunft waren.

Fanny Davies und Adelina de Lara avancierten neben Mathilde Verne, Leonard Borwick, Ilona Eibenschütz und Alice Dessauer zu den bedeutsamsten und erfolgreichsten Exponentinnen von Clara Schumanns pianistischer Tradition.² Sie waren auf besondere Weise darum bemüht, die musikalischen Ideale ihrer Lehrerin hochzuhalten und fortzuführen. Dies geschah zum einen in ihrer pianistischen (und pädagogischen) Praxis, zum anderen in ihrer musikschriftstellerischen Tätigkeit, wobei Adelina de Laras 1955 in London erschienene Autobiographie „*Finale*“ eine besondere Bedeutung einnimmt.

Zentraler Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit stellt somit die pianistische Tradition Clara Schumanns und ihre Fortsetzung am Beispiel der Schülerinnen Fanny Davies und Adelina de Lara dar. Für die Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex wird folgende Vorgangsweise gewählt:

Mit der Zielsetzung eines umfassenden Verständnisses der *Clara Schumann-Tradition* wird

¹ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität*. Mainz 1996, S. 192ff

² ebd., S. 224

im ersten Teil dieser Arbeit eine Darstellung von Clara Schumanns Pianistik und Klavierpädagogik vorgenommen. In Bezug auf Clara Schumanns Klavierspiel werden interpretatorische, anschlagstechnische und klangästhetische Aspekte ebenso beleuchtet wie Charakteristika bezüglich Repertoire, Programmgestaltung und Aspekte der Aufführungspraxis. (siehe Kap. 2.1.). Ergänzend dazu werden Clara Schumanns musikalisch-pianistische Auffassungen, die sie als Klavierpädagogin vertrat und ihren SchülerInnen weitervermittelte, einer näheren Betrachtung unterzogen. (siehe Kap. 2.2.) Dafür dienen nicht nur die autobiographischen Zeugnisse von Fanny Davies und Adelina de Lara, sondern auch die von anderen SchülerInnen wie Mathilde Verne, Mary Fromm und der ebenfalls als Klavierpädagogin tätigen Tochter Clara Schumanns Eugenie Schumann als bedeutsame Quelle.

In einem weiteren Schritt soll Clara Schumanns Rolle als Wegbereiterin einer *pianistischen Tradition* erörtert werden. (siehe Kap. 2.3.) Auch wenn Clara Schumann selbst kein pädagogisches Lehrwerk verfasste und sich zu keiner spezifischen Unterrichtsmethode bekannte, so verkörperte sie als Pianistin und Pädagogin eine Haltung, die in vielerlei Hinsicht konträr zu zeitgenössischen pianistischen Gepflogenheiten war und mitunter als Folge vielschichtiger klavierhistorischer Wandlungsprozesse zu verstehen ist, die sich seit dem späten 18. Jahrhundert in den Bereichen der Spieltechnik und des Instrumentenbaus ebenso vollzogen wie im Rahmen von klavierpädagogischen Anschauungen und musikästhetischen Auseinandersetzungen. (siehe Kap. 2.3.2.)

Der zweite Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Fortsetzung der pianistischen Tradition Clara Schumanns am Beispiel der zwei genannten Schülerinnen Fanny Davies und Adelina de Lara. (siehe Kap. 3) Zum einen richtet sich der Fokus auf den individuellen musikalischen Werdegang dieser Pianistinnen, wobei nicht nur ihre Studienzeit bei Clara Schumann in Frankfurt, sondern auch ihre Kindheits- und Jugendjahre sowie ihre musikalische Laufbahn nach Beendigung ihres Studiums näher beleuchtet werden. Zum anderen wird die Bezugnahme der beiden Pianistinnen auf die Klaviertradition ihrer Lehrerin – sowohl anhand ihrer autobiographischen Zeugnisse als auch ihrer Aufsätze und Zeitschriftenartikel, die sie zu diesem Thema verfassten – einer näheren Betrachtung unterzogen.

Die 1861 in Guernsey geborene Pianistin Fanny Davies zeigt schon in frühen Kindheitsjahren eine außergewöhnliche pianistische Begabung und gibt im Alter von sechs Jahren bei einem Jahrmarktsbasar ihr erstes Konzert (Beethovens Klaviersonate Op. 26). In ihren Jugendjahren

bildet sie sich – abgesehen von einigen Klavierstunden bei Charles Hallé in London – vor allem autodidaktisch am Klavier weiter. Auf dessen Empfehlung tritt sie 1882 ins Leipziger Konservatorium ein und studiert bei Carl Reinecke, Oscar Paul und Salomon Jadassohn. Sie wechselt ein Jahr später nach Frankfurt zu ihrem großen Vorbild Clara Schumann, bei der sie zwei Jahre studiert. Bald integriert sie sich in den musikalischen Kreis um Clara Schumann und freundet sich vor allem mit Joseph Joachim und Johannes Brahms an. Nach Beendigung ihres Studiums und Rückkehr nach England startet sie eine viel versprechende Karriere als Solopianistin und Kammermusikerin. Ihr Repertoire erweist sich als sehr vielfältig: neben ihrem Schwerpunkt auf Brahms und Schumann führt sie als erste Pianistin die Werke von Skriabin und Debussy in England auf. Ebenso studiert sie Kompositionen aus älterer Zeit ein, darunter Virginalmusik von William Byrd und Werke von Henry Purcell. Zudem ist sie als Klavierpädagogin aktiv, zu ihren SchülerInnen gehört unter anderem Adelina de Lara, die sie ein Jahr lang privat für das Studium bei Clara Schumann vorbereitet.

Adelina de Lara, 1872 in Carlisle geboren und aus äußerst armen Verhältnissen stammend, erhält seit frühester Kindheit Klavierunterricht von ihrem Vater, gibt ebenfalls mit sechs Jahren ihr erstes Konzert und beginnt kurze Zeit später, täglich im Wachsfigurenkabinett von Liverpool zu spielen, um ihre Familie finanziell zu unterstützen. Sie verliert im Alter von 11 Jahren innerhalb von kurzer Zeit ihre Eltern sowie ihre älteste Schwester. Von da an ist sie allein für die Versorgung der Familie verantwortlich und spielt täglich in verschiedenen Galerien. Erst als sie bei einem privaten Musikabend in Birmingham auf Fanny Davies trifft, die vom Spiel des jungen Mädchens begeistert ist, bekommt sie die Chance auf ein ernsthaftes Musikstudium. Nach einjähriger Vorbereitungszeit bei Fanny Davies tritt sie in Clara Schumanns Klasse im Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main ein. Sie studiert auch Komposition bei Ivan Knorr und macht ebenfalls Bekanntschaft mit bedeutenden MusikerInnen aus dem Kreis um Clara Schumann. Nach ihrem erfolgreichen Londoner Debüt im Jahre 1891 beginnt eine rege Konzerttätigkeit, die zwar immer wieder durch persönliche Schicksalsschläge unterbrochen wird, aber dennoch über 60 Jahre andauert. Daneben ist Adelina de Lara auch eine gefragte Klavierpädagogin und widmet sich phasenweise intensiv dem Komponieren. Ihr Liederzyklus *Rose of the World* wird mitunter von Enrico Caruso aufgeführt. Sie gibt zudem zahlreiche Radiokonzerte für die BBC – eine Tätigkeit, welche für die stets unter Auftrittsangst leidende Pianistin eine wichtige Ergänzung zu ihrer Aktivität auf der öffentlichen Konzertbühne bedeutet.

Wie eingangs erwähnt, steht der Ruhm, der den Pianistinnen Fanny Davies und Adelina de

Lara zu Lebzeiten zuteil wurde, in einem auffallenden Missverhältnis zu ihrer posthumen Rezeption. Die vielschichtigen Gründe dafür, die einen Blick auf die Situation von weiblichen Musikerinnen des späten 19. Jahrhunderts ebenso erfordern wie ein kritisches Hinterfragen von bevorzugten Forschungsgegenständen der traditionellen Musikwissenschaft, soll bei der Darstellung dieser beiden Pianistinnen ebenfalls berücksichtigt werden.

2. Clara Wieck-Schumann: Pianistin, Klavierpädagogin, Wegbereiterin einer musikalischen Tradition

Vorbemerkung:

In Anbetracht der Fülle an wissenschaftlicher, populärwissenschaftlicher und belletristischer Literatur über Clara Wieck-Schumann, welche in den letzten Jahren und Jahrzehnten erschienen ist und sich dabei vorwiegend mit biographischen Belangen auseinandersetzt, ist die Anzahl von Forschungsarbeiten zur *Musikerin* Clara Wieck-Schumann nach wie vor verhältnismäßig gering. Auch wenn deren Tätigkeiten als Klaviervirtuosin, Pädagogin sowie als Komponistin nirgendwo unerwähnt bleiben, gibt es nur wenige Untersuchungen, die ihren Fokus explizit auf Clara Schumanns künstlerische Aktivität(en) richten. Bedeutende Ausnahmen bilden dabei zum einen die Publikation von Janina Klassen, die sich detailliert mit den Kompositionen von Clara Schumann beschäftigt³, zum anderen die Arbeit von Claudia de Vries, in welcher eine gründliche Auseinandersetzung mit der pianistischen Tätigkeit von Clara Schumann vorgenommen wird.⁴ Eingehende Untersuchungen zum klavierpädagogischen Wirken von Clara Schumann sind bislang ebenfalls nur in geringem Maße vorhanden. Lediglich im genannten Werk von Claudia de Vries findet sich ein Kapitel, das sich diesem Themenbereich ausführlicher widmet. Zudem erwähnenswert ist die 1978 in den U.S.A erschienene Dissertation von Fang Siu-Wan Chair *Clara Schumann as Teacher*, die sich hauptsächlich auf das hinterlassene Notenmaterial der Schülerin Emma Schmidt bezieht.⁵

Das folgende Kapitel soll sowohl in Clara Schumanns pianistische Praxis als auch in ihre klavierpädagogische Tätigkeit⁶ im Hinblick auf folgende Fragestellungen Einsicht geben: was zeichnete Clara Wieck-Schumanns Klavierspiel im Hinblick auf interpretatorische, anschlagstechnische und klangästhetische Aspekte aus? Inwiefern hob sich ihr Klavierspiel von anderen VirtuosInnen ihrer Zeit ab? Was war charakteristisch an ihrem Repertoire und ihrer Programmgestaltung? Wie hat sich Clara Schumanns musikalisch-künstlerisches Verständnis im Laufe ihrer Pianistinnenkarriere gewandelt? Inwiefern beeinflusste sie als

³ Janina Klassen: *Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosin als Komponistin*. Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 37, hrsg. v. Friedhelm Krummacher, Heinrich W. Schwab, Kassel 1990

⁴ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität*. Schumann-Forschungen, Bd. 5, hrsg. v. Akio Mayeda, Klaus W. Niemöller, Mainz 1996

⁵ Fang, Siu-Wan Chair: *Clara Schumann as Teacher*. Diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1978

⁶ Die kompositorische Tätigkeit Clara Schumanns, die einen umfassenden Themenkomplex für sich darstellt, geht über den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit hinaus und wird folglich nicht näher behandelt.

Pianistin die Konzertpraxis des 19. Jahrhunderts – welche Elemente ihrer pianistischen Auffassungen können als wegweisend für die heutige (pianistische) Aufführungspraxis gesehen werden?

Wie lässt sich ergänzend dazu ihre klavierpädagogische Tätigkeit beschreiben, welche musikalischen Ansichten vermittelte sie ihren SchülerInnen und auf welche Aspekte legte sie im Klavierunterricht besonders Wert? Inwieweit war die Pianistin und Pädagogin Clara Schumann durch ihren Einfluss auf nachfolgende Generationen von SchülerInnen Wegbereiterin einer musikalischen Tradition⁷ – wie kann dieser Begriff im Kontext mit Clara Schumanns musikalisch-ästhetischer Auffassung verstanden und definiert werden?

Anhand der Diskussion dieser Fragen soll ein mannigfaltiges und differenziertes Bild der Musikerin Clara Wieck-Schumann gezeichnet werden. Hierfür soll zum einen ihre pianistische Tätigkeit – ausgehend von der musikalischen Ausbildung durch ihren Vater Friedrich Wieck – näher beleuchtet werden, zum anderen ihre klavierpädagogische Aktivität, in deren Rahmen sie ihre musikalisch-pianistischen Ideen und Auffassungen an nachfolgende Generationen weitervermittelte. Schließlich soll Clara Schumanns Rolle, welche sie als Wegbereiterin einer pianistischen Tradition gespielt hat – eine Tradition, die dank ihres SchülerInnenkreises bis ins 20. Jahrhundert hinein Fortsetzung gefunden hat – diskutiert werden.

2.1. Die Pianistin Clara Schumann

2.1.1. Ausbildung durch Vater Friedrich Wieck

Clara Wieck wurde am 13. September 1819 in Leipzig geboren und erhielt ab dem fünften Lebensjahr von ihrem Vater Friedrich Wieck, der eine Klavier- und Musikwarenhandlung innehatte und sich daneben als Musikpädagoge betätigte, systematischen Klavierunterricht.

Friedrich Wieck, der nach Beendigung seines Theologiestudiums neun Jahre lang als Hauslehrer bei adeligen Familien in Thüringen arbeitete, beschäftigte sich schon als junger Pädagoge mit den modernen Erziehungslehren seiner Zeit (Rousseau, Basedow, Pestalozzi) und wandte diese auch in seinem Unterricht an. Dazu gehörten fortschrittliche Prinzipien wie individuelles Lernen, die Bedeutung der Motivation im Unterricht, ebenfalls legte er Wert auf

⁷ zur Frage des Traditionsbegriffs im Kontext mit Clara Schumanns Pianistik siehe Kapitel 2.3.

regelmäßige sportliche Betätigung als Ausgleich zum Lernen.⁸ Neben seiner pädagogischen Profession entwickelte Wieck gemäß der sich ausbreitenden Marktwirtschaft in Deutschland zunehmend auch eine Vorliebe für geschäftliche Angelegenheiten. Diese beiden Interessensschwerpunkte veranlassten ihn 1815 dazu, in Leipzig seine „Pianoforte-Fabrik“ zu eröffnen, eine Verkaufs- und Verleihstätte für Klaviere und andere musikalische Utensilien und nebenher den Beruf des Musikpädagogen auszuüben. Somit konnte sich Wieck den seit seiner Jugend gehegten Wunsch, die Musik zu seinem Beruf zu machen, erfüllen.⁹

Während Anfang der 1820er Jahre seine musikpädagogischen Anschauungen kurze Zeit vom Unterrichtssystem Bernhard Logiers¹⁰ beeinflusst waren, dürfte sein Denken besonders durch die Begegnung mit Beethoven 1826 sowie der Korrespondenz mit Carl Czerny nachhaltig geprägt worden sein.¹¹ Zudem war auch die Begegnung mit Johann Peter Milchmeyer, seinem Klavierlehrer aus der Gymnasialzeit, eine prägende Erfahrung für Wiecks weitere musikalische und speziell pädagogische Laufbahn.¹²

Einen Teil seiner pianistischen und musikpädagogischen Ideen hielt er später in den beiden Schriften *Clavier und Gesang*¹³ und *Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforte-Unterricht*¹⁴ fest.

⁸ Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. Hamburg 1991, S.18

⁹ Friedrich Wieck hatte selbst keine systematische Musikausbildung erhalten und dürfte weitgehend Autodidakt gewesen sein. So ist lediglich bekannt, dass er in seiner Jugendzeit einige Klavierstunden von dem Pianisten, Klavierbauer und Pädagogen Johann Peter Milchmeyer erhielt, der heute noch als Verfasser der Abhandlung *Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen* bekannt ist. Auch ist ungeklärt, woher Wieck seine Kenntnisse in Musiktheorie und Kompositionslehre hatte – er versuchte sich zeitweise in der Liedkomposition und verfasste kleine Stücke für den Unterricht. Allerdings erwähnt Cathleen Köckritz in ihrer Studie über Friedrich Wieck, dass dieser während seiner Gymnasialzeit in Torgau häufig bei von Musikliebhabern veranstalteten Hauskonzerten teilnahm und weist zudem auf Wiecks Bekanntschaft mit dem Organisten der Stadt namens Klimt (Vorname unbekannt) hin, der mitunter das kompositorische Interesse des jungen Gymnasiasten entdeckt und gefördert haben soll. (Cathleen Köckritz: *Friedrich Wieck. Studien zur Biographie und zur Klavierpädagogik*. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 44, Hildesheim 2007. S. 58)

¹⁰ Johann Bernard Logier (1777-1846) erregte durch seine Erfindung des *Chiroplasten* (1814), vor allem in England und Deutschland Aufsehen. Bei dem Chiroplasten handelte es sich um eine mechanische Hilfsvorrichtung für das Üben am Klavier in der Elementarstufe. Das Klavierspiel wird dabei auf reine Fingertätigkeit beschränkt, da Hände und Arme nicht bewegt werden können – durch dieses „automatisierte“ Fingertraining sollte auf schnelle und ökonomische Weise eine gute Spieltechnik erlangt werden. Durch eine zum Chiroplasten gehörende Notentafel, die an der Klaviatur angebracht wurde, sollte außerdem während des Übens das Notenlesen spielerisch erlernt und das musikalische Gedächtnis trainiert werden. Durch die Gründung zahlreicher Logier-Institute wurde diese Methode besonders in den 1820er- und 30er-Jahren in Deutschland vielfach praktiziert. (Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 119-122)

¹¹ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 110

¹² siehe Kap. 2.3.2.

¹³ Die Erstausgabe von *Clavier und Gesang*, mit dessen Niederschrift Wieck schon 1831 begonnen hatte, erschien 1853. Seine Tochter Marie Wieck gab 1875 eine – wie sie selbst im Vorwort vermerkt – „verbesserte und modernisierte“ Edition des Werkes heraus. Anfang der 70er-Jahre erschien eine englische Ausgabe, die aufgrund Clara Schumanns Beliebtheit in England ein großer Erfolg war. 1875 gab es auch eine amerikanische Edition. (Claudia de Vries, a. a. O., S. 144)

¹⁴ Diese Niederschrift wurde erst nach Friedrich Wiecks Tod durch seinen Sohn Alwin Wieck (ca. 1876/77) herausgegeben, dieser strich allerdings wesentliche Teile des Werkes. Die knapp 60-seitige Schrift beinhaltet zwölf Unterrichtsgegenstände, welche durch ihre vernetzte Vermittlung rationelles und schnelles Lernen

In dem bedeutsamen pädagogischen Lehrwerk *Clavier und Gesang* – eine auffallend humoristische und stilistisch originell angelegte Schrift, die vorwiegend in Dialog- und Briefform abgefasst ist – wendet sich Wieck besonders gegen die zeitgenössische pianistische Praxis, die sich seiner Ansicht nach weniger durch Interpretationskunst und ernsthafte musikalische Auseinandersetzung auszeichnet als durch leere Virtuosität und Effekthascherei. Er verhöhnt die so genannten „Claviercaricaturen“, die das Publikum „durch Seiltänzerereien und Hanswurststückchen aller Art, durch Octavendonner, Triller, Spannungen, Sprünge, Wüthen, Toben, in Ohnmacht fallen [...] und lächerlichsten Geberden“ zu betören versuchen und damit auch noch mit Geld und öffentlichem Ansehen belohnt werden.¹⁵ Wieck zeigt sich aber davon überzeugt, dass Publikum und Musikkritik mittlerweile genug von den „gegenwärtigen Fingercharlatanen“ gehört haben und nach „gediegener musikalischer Bildung“ verlangen und sich folglich „wahrhaft künstlerisch und anmuthig vorgetragene, gute Musik ohne Excesse und Charlatanerie [...] und nebenbei brillante Virtuosenproduktion der bessern Art“ wünschen.¹⁶

Wie schon der Titel seines Werkes – *Clavier und Gesang* – andeutet, zieht Friedrich Wieck immer wieder Parallelen zwischen der Gesangkunst und dem Klavierspiel – demgemäß stellt der Gesangston sein pianistisches Klangideal dar, denn „je mehr der Ton auf dem Pianoforte sich dem Gesangston nähert, desto schöner ist er“¹⁷. Basis dafür ist die Ausbildung eines „schönen Anschlags“ – die Grundidee des Wieck’schen Unterrichts – mit dem die SchülerInnen zu „gesundem, weichem, vollem und gebundenem Ton“ gelangen sollen.¹⁸ Wichtige physische Voraussetzungen hierfür sind die Lockerheit des Handgelenkes, Leichtigkeit des Armes, sowie Unabhängigkeit der Finger.

„Die Töne, welche man mit lockerem Handgelenk anschlägt werden immer weicher, reizender, voller erklingen und mehr und feinere Schattierungen zulassen, als die spitzen und körperlosen, welche mit Hülfe des Ober- und Unterarmes mit unausbleiblicher Steifheit herausgestochen, getipelt und geworfen werden. Auch ist [...] eine größere Technik weit schneller und schöner zu erlernen, als wenn der Ellbogen mit dabei arbeitet und thätig ist und die Kraft daraus mit dazu genommen wird. [...].

Ich komme nun auf die Operation der lockern und unabhängigen Finger bei dem Spiel überhaupt. [...]. Die Finger müssen sich hier mit einer gewissen Festigkeit,

ermöglichen. So werden etwa Tonleitern, Dreiklänge und Kadenzen nicht nur als technische Studien genutzt, sondern durch das Transponieren in andere Tonarten auch als Übungen im freien Fantasieren. (Claudia de Vries: a. a. O. S. 124ff)

¹⁵ Tomi Mäkelä (Hg.), Christoph Kammertöns (Hg.): *Friedrich Wiecks Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften*. Hamburg 1998, S. 183

¹⁶ ebd., S. 185

¹⁷ ebd., S. 75

¹⁸ ebd., S. 86

Entschiedenheit und Kraft in die Tasten legen und die Tastatur hineingreifen lernen, sonst bekommen wir ein mattes, farbloses, ungewisses, unreifes Spiel, woraus sich kein schönes Portamento, pikantes Staccato und lebhafte Accentuation entwickeln kann.“¹⁹

Mit der Ausbildung einer guten Anschlagtechnik beginnt Wieck schon im AnfängerInnenunterricht, im Zusammenhang damit ist das Auswendigspielen von großer Bedeutung. Noch bevor er seine SchülerInnen das Notenlesen lehrt, lässt er sie täglich Tonleitern, Kadenzen, Dreiklänge und Dominant-Septakkorde samt Umkehrungen spielen sowie spezielle, von ihm selbst verfasste Übungen, die wiederum in verschiedenen Ton- und Anschlagsarten, Tempi und Dynamiken auszuführen sind – sogar das Selbst-Erfinden von Übungen war den SchülerInnen erlaubt.²⁰

Das frühe Auswendigspielen in Wiecks Unterricht hatte nicht nur den Sinn, das „zum Clavierspiel unentbehrliche Gedächtniß“ auszubilden²¹, sondern die gesamte Aufmerksamkeit der SchülerInnen auf die Klangerzeugung und deren physische Voraussetzungen zu fokussieren.²² Außerdem wurde durch Wiecks spezielle Methode, die auf natürliche Weise das Erlernen von musiktheoretischen Kenntnissen mit der Ausbildung von mechanischen Fertigkeiten verband, bei den SchülerInnen schon früh ein ganzheitlicher und zugleich kreativer Zugang zur Musik gefördert. Wieck hielt demgemäß auch wenig von stundenlangem, mechanischem Üben, vielmehr lag ihm daran, die angehenden PianistInnen möglichst früh für Klangunterschiede zu sensibilisieren und in ihnen die Fähigkeit der musikalischen Selbstkritik und –prüfung zu erwecken.²³

Ferner kritisiert Friedrich Wieck in *Clavier und Gesang* den häufig unüberlegten und übertriebenen Pedaleinsatz der zeitgenössischen Pianistik, welchen er vor allem auf die mangelnde Kenntnis der Klaviermechanik zurückführt. Besonders verheerend sei die übermäßige Pedalanwendung bei den „guten großen Concertflügeln neuester Bauart, die bei dem starken Bezug an und für sich mehr kernigen, schwingenden Ton haben“²⁴. Gerade bei schnell aufeinander folgenden Harmoniewechsels, speziell in der mittleren und tiefen Lage des Klaviers, müsse das Pedal sehr bedacht und maßvoll eingesetzt werden, um „einer klaren phrasierten Darstellung“ nicht im Wege zu stehen.²⁵ Besonders an den Kompositionen Chopins, die aufgrund ihrer weit auseinander liegenden Harmonien häufigen Pedaleinsatz

¹⁹ ebd., S. 129f

²⁰ ebd., S. 35f

²¹ ebd., S. 36

²² ebd., S. 154

²³ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 115

²⁴ Tomi Mäkelä (Hg.), Christoph Kammertöns (Hg.): *Friedrich Wiecks Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften*. S. 76

²⁵ ebd., S. 76

erfordern, könne man anhand der sorgfältigen Angaben des Komponisten viel über „richtigen und schönen Gebrauch“ des Pedals lernen.²⁶ Auch der übermäßige und unpassende Einsatz des Una-Corda-Pedals oder der „Verschiebung“ ist nach Meinung Wiecks eine häufig auftretende Untugend des zeitgenössischen Virtuositums – denn diese werde „zu viel und oft am unrechten Orte“ angewandt, nämlich „mitten im Verlauf des Stücks ohne eintretende Pause bei schwach vorzutragenden Melodien oder wohl gar bei schnellen Passagen in *piano*“.²⁷ Die Verschiebung sollte überhaupt nur äußerst selten angewendet werden, „z.B. bei Echo's nach kleinen Absätzen und dann aber in *ganzen Perioden*, weil das Ohr sich gleichsam erst an diesen weichen, jungfräulichen, sentimental Ton gewöhnen muss.“²⁸ Prinzipiell müsse jede(r) Spieler(in) fähig sein, ohne äußere Hilfsmittel unterschiedliche und differenzierte Klangeffekte am Instrument zu erzeugen.

Ebenso ein bedeutendes Element in Wiecks Unterricht stellt die Kunst des Fantasierens und Improvisierens dar, was vor allem im Zusammenhang mit Clara Schumanns späterer kompositorischer Tätigkeit von besonderem Interesse ist.²⁹ Als Studienwerk gebrauchte Wieck dafür unter anderem Carl Czernys 1829/1830 erschienene *Systematische Anleitung zum Fantasierem auf dem Pianoforte*.³⁰ In der Einleitung zu dieser Klavierschule betont Czerny nicht nur die Wichtigkeit des Fantasierens für angehende KlaviervirtuosInnen sondern weist auf das Naheverhältnis zwischen Fantasierem und Komponieren hin, weswegen seine Anweisungen auch für künftige KomponistInnen von Nutzen seien.³¹

Wieck hatte für seine Tochter Clara zwar mit Sicherheit keine Komponistinnenkarriere im Sinne – dass er sie dennoch in der Improvisation unterwies und später auch zu Kompositionsversuchen anhielt, hatte vermutlich eher mit seiner Anpassung an die damalige Konzertpraxis und den Geschmack des Publikums zu tun, welches bei VirtuositInnenauftritten stets großen Gefallen an der Darbietung von Fantasien und freien Improvisationen fand. Ebenso kam die Aufführung eigener Kompositionen dem Image des ‚Wunderkindes‘, welches Wieck mit den Auftritten seiner Tochter vermitteln wollte, entgegen. Die Tatsache, dass Clara neben ihrem Klavierunterricht in Partiturspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt und Satztechnik unterwiesen wurde, dürfte gleichermaßen auf Wiecks Absicht zurückzuführen sein, für diese

²⁶ ebd.

²⁷ ebd., S. 82

²⁸ ebd., S. 84

²⁹ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 128

³⁰ ebd., S. 186

³¹ ebd., S. 129

öffentlichen Darbietungen eine solide theoretische Basis zu schaffen.³²

Friedrich Wieck sorgte auch außerhalb des regulären Musikunterrichts für die musikalisch-künstlerische Weiterbildung seiner Tochter und besuchte mit ihr in Leipzig regelmäßig Opern und Theateraufführungen, darunter die großen Dramen von Goethe, Schiller, Lessing sowie zahlreiche Opernwerke unter anderem von Mozart, Beethoven, Weber, Rossini und Cherubini.³³

Demzufolge erhielt Clara Wieck durch den frühen Entschluss ihres Vaters, aus seiner Tochter eine berühmte Klaviervirtuosin zu machen, von frühester Kindheit an eine fundierte musikalische Ausbildung, die den Grundstein für ihren Weg als professionelle Konzertpianistin bildete. Auch wenn Clara mit ihrem Vater spätestens durch ihre Heirat mit Robert Schumann einen Bruch vollzog, übte sie diese für sie ‚vorbestimmte‘ Profession der Konzertpianistin bis nahezu an ihr Lebensende aus³⁴, was auch zahlreiche Hürden und Hindernisse, die sich ihrer Karriere in den Weg stellten, nicht zu verhindern vermochten.

Was die Klavierpädagogik Friedrich Wiecks betrifft, so kann diese in vielen Aspekten für die Verhältnisse seiner Zeit als fortschrittlich betrachtet werden. Besonders hervorzuheben ist der vielfältige sowie ‚vernetzte‘ Zugang zum Klavier, welcher musiktheoretische Aspekte mit Ausbildung einer vollkommenen Fingertechnik, eines differenzierten musikalischen Gehörs sowie der Fähigkeit des Improvisierens und im weiteren Sinn des Komponierens sinnvoll zu vereinen weiß. Ebenso ist den Darstellungen Wiecks über den korrekten Pedalgebrauch sowie seinen Auffassungen über sinnvolles Üben aus heutiger Sicht nichts entgegenzusetzen. Inwieweit seine Ansichten bezüglich Körperhaltung, Anschlagtechnik und Tongebung heute noch aktuell und brauchbar sind, bleibt nach wie vor umstritten – zu bedenken gilt jedoch, dass sich sein Anschlagsideal und seine Klangästhetik hauptsächlich auf Kompositionen von Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Chopin oder Schumann etc. beziehen.³⁵ Werke aus der Epoche nach Wieck, etwa eines Strawinsky oder Prokofjew, lassen sich mit Idealen wie einem *weichen, runden Legato-Anschlag* und einem *singenden Ton* wohl kaum vereinen.

Wesentlich konträrer gestalten sich bis heute die Urteile über Friedrich Wieck in menschlicher Hinsicht – so wurde er schon seinerzeit immer wieder mit dem Vorwurf patriarchalischer Strenge und eines übermäßigen Leistungsanspruches gegenüber seiner

³² Janina Klassen: *Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosin als Komponistin*. S. 72

³³ Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. S. 23

³⁴ Der letzte öffentliche Auftritt der 1896 verstorbenen Clara Schumann fand in Frankfurt am 12. März 1891 statt.

³⁵ Tomi Mäkelä (Hg.), Christoph Kammertöns (Hg.): *Friedrich Wiecks Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften*. S. 19

Tochter konfrontiert, auch die Auffassung von heutigen Clara Schumann-BiographInnen scheint in eine ähnliche Richtung zu gehen. Dennoch wurde ihm aufgrund von Clara Schumanns Erfolg in der damaligen Öffentlichkeit auch schon zu Lebzeiten viel Hochachtung entgegengebracht, so gehörten seinem SchülerInnenkreis Musiker wie Robert Schumann und Hans von Bülow an. Seine Schrift *Clavier und Gesang* fand nicht nur in Deutschland große Beachtung, sondern stieß vor allem auch in England durch Claras dortige Erfolge und Beliebtheit auf breites Interesse. Im Jahre 1875 erschien zudem eine amerikanische Ausgabe des Lehrwerkes.³⁶

2.1.2. Clara Wieck-Schumanns Wirken als internationale Konzertpianistin

Clara Schumanns Solokarriere als Konzertpianistin erstreckt sich über eine Zeitspanne von mehr als sechzig Jahren – sie beginnt mit ihrem ersten öffentlichen Auftritt 1830 im Leipziger Gewandhaus und endet mit ihrem letzten Konzert 1891 in Frankfurt.³⁷ Nancy Reich teilt diesen ausgedehnten Zeitabschnitt des öffentlichen Konzertierens in drei Perioden ein³⁸: die Jahre von 1828 bis 1840, wo Clara Schumann als regional bekanntes „Wunderkind“ und dann als internationale Berühmtheit wirkte; 1840 bis 1854, der Zeitabschnitt ihrer Ehe und Geburten, währenddessen ihr Konzertieren zwar eingeschränkt, doch keineswegs völlig unterbrochen wurde und die Periode von 1854 bis 1891, die Jahre nach Robert Schumanns Klinikaufenthalt und Tod, in welchen Clara Schumanns Karriere durch zahlreiche Konzerttournéeen durch ganz Europa und Auftritte in ihrer deutschen Heimat zu einem neuen Höhepunkt gelangte.

Während ihrer Pianistinnenkarriere hat Clara Schumann insgesamt 38 Reisen ins Ausland getätigt.³⁹ Zu den Zielen gehörten Frankreich, Österreich, Ungarn, Dänemark, Russland, Holland, Belgien, England, Böhmen sowie die Schweiz.⁴⁰ Clara Schumanns Rezeption in den bereisten Ländern war sehr unterschiedlich, besonderer Ruhm wurde ihr in Holland und England zuteil.⁴¹ Nicht immer erfolgreich verliefen ihre Auftritte in Paris und Wien, dort erwies es sich als schwierig, das Publikum vom Werk Robert Schumanns zu überzeugen.⁴²

³⁶ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 144

³⁷ ebd., S. 187

³⁸ Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. S. 343f

³⁹ ebd., S. 188

⁴⁰ ebd.

⁴¹ ebd., S. 189

⁴² Näheres zu Clara Schumanns Konzertreisen und ihrer Rezeption im In- und Ausland: Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 187-196

Den größten Anklang fand Clara Schumann in England, wohin sie insgesamt 19-mal reiste und wo sie sich auch jeweils am längsten aufhielt.⁴³ Sie hatte dort viele Kontakte, die ihr bei konzertorganisatorischen Angelegenheiten behilflich waren und die ihr auch für längere Zeit Unterkunft boten; ein bedeutender Wegbereiter ihrer Karriere in England war unter anderem der Komponist und Freund Robert Schumanns William Sterndale Bennett.⁴⁴ Spätestens seit Mitte der 1860er-Jahre war Clara Schumann in London eine musikalische Autorität und gefeierter ‚Star‘: sie genoss den Vorteil hoher Konzertgagen und war zugleich eine gefragte und häufig aufgesuchte Lehrerin, worauf auch die hohe Zahl englischer SchülerInnen, welche sie später am Frankfurter Konservatorium unterrichtete, zurückzuführen ist.⁴⁵

Der Zeitraum von Clara Schumanns mehr als 60 Jahre andauernden Konzertlaufbahn spiegelt einen wichtigen Teil der Geschichte des Konzertlebens im 19. Jahrhundert wider. So gibt die Beschäftigung mit Clara Schumanns pianistischer Karriere bedeutsame Einblicke in damalige Programmtraditionen, Repertoires, Bedingungen und Abläufe des Konzertierens, das Phänomen der ‚Wunderkinder‘, den Status der Frauen im Konzertleben sowie in den Wandel des Publikumsgeschmacks und die ästhetischen Ansprüche an die MusikerInnen.⁴⁶ Clara Schumann übte auf all diesen Ebenen einen entscheidenden Einfluss aus, worauf in den folgenden Abschnitten dieser Arbeit noch näher eingegangen wird.

Auch die Pianistik im speziellen erfuhr während des Zeitraums Clara Schumanns Konzerttätigkeit zahlreiche Veränderungen hinsichtlich Technik, Interpretation, Repertoire, Programmgestaltung und öffentlicher Darbietung. Die aufgezählten Aspekte sind auch in Zusammenhang mit der ständigen Weiterentwicklung des Klavierbaus im Laufe des 19. Jahrhunderts und den damit verbundenen neuen Möglichkeiten der Klangerzeugung zu sehen.⁴⁷

In den folgenden Abschnitten soll auf Charakteristika der Pianistin Clara Schumann bezüglich Repertoire und Programmkonzeption, Interpretation und Technik, künstlerisch-ästhetisches Verständnis sowie den Einfluss auf die Konzertpraxis und Pianistik ihrer Zeit näher eingegangen werden.

⁴³ ebd., S. 188

⁴⁴ ebd., S. 192

⁴⁵ ebd., S. 193

⁴⁶ Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. S. 343

⁴⁷ zu den Entwicklungsstadien des Klavierbaus und deren Auswirkungen auf die pädagogisch-ästhetische Auseinandersetzung: Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 59-71

2.1.3. Repertoire und Konzertprogramme:

Bis zu Clara Schumanns 20. Lebensjahr war Friedrich Wieck für das Repertoire und die Zusammenstellung der Konzertprogramme verantwortlich.⁴⁸ Dem setzte Clara mit der erstmals – auf Grund der Auseinandersetzungen mit ihrem Vater – selbständig getätigten Parisreise 1839 eine Ende, bei welcher sie die gesamte Konzertorganisation selbst in die Hand nahm.⁴⁹ Friedrich Wieck ging in seiner Programmkonzeption weniger nach individuellen Neigungen als nach dem Geschmack des damaligen Publikums vor.⁵⁰ So sind im Zeitraum von 1832 bis 1835 die von Clara Schumann am häufigsten gespielten Komponisten Herz, Pixis, Moscheles und Hummel.⁵¹ Zuweilen wurden diese durch Werke von Bach und Beethoven sowie von Chopin ergänzt. Vor allem die Kompositionen des letzteren wurden durch Clara Schumann in Deutschland und besonders auch in Wien ins Programm genommen und bekannt gemacht.⁵²

Friedrichs Wiecks Programmkonzeption kennzeichnete sich durch die Mischung aus unterhaltameren Salonstücken und gehaltvolleren Werken. Auch in der Aneinanderreihung der ausgewählten Stücke ging Wieck durchaus ‚taktisch‘ vor, wie folgende Empfehlung aus *Clavier und Gesang* bezeugt:

„Richten Sie ihr Programm so ein, daß Sie das Publicum zu sich hinaufzuziehen versuchen, so daß sie das Ernsthafte und viel Aufmerksamkeit Verlangende im ersten Theil geben, weil es da noch am frischesten und am empfänglichsten ist. Im zweiten Theil gehen Sie aber [...] zur brillanten Production irgend eines bessern Salonstücks über“.⁵³

Ernsthafte Stücke wurden bei Wieck demgemäß in der ersten Programmhälfte angesetzt. Erst in der zweiten Hälfte des Konzerts, wo mit nachlassender Konzentration des Publikums zu rechnen ist, empfiehlt sich die Darbietung eines *besseren Salonstücks*. Mit dieser Programmkonzeption wurde zum einen das Bedürfnis der ZuhörerInnen nach virtuosen

⁴⁸ Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. S. 347

⁴⁹ im Jahre 1839 unternahm Clara Wieck erstmals ohne Begleitung ihres Vaters eine Konzertreise nach Paris. Dies war die Folge von langwierigen Streitereien wegen der von Clara Wieck angestrebten Heirat mit Robert Schumann, die Friedrich Wieck vehement zu verhindern versuchte, sah er damit doch die pianistische Zukunft seiner Tochter in Gefahr. Nach einer gemeinsam mit Robert Schumann unternommenen Klage gegen Wieck vor Gericht erkämpfte sich Clara die Heirats Erlaubnis, worauf sie von ihrem Vater von zu Hause verstoßen wurde. Die Trauung zwischen Robert und Clara Schumann fand schließlich am 12.9. 1840 in Leipzig statt. (Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. S. 89-123)

⁵⁰ ebd., S. 348

⁵¹ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 196

⁵² ebd., S. 196

⁵³ Tomi Mäkelä (Hg.), Christoph Kammertöns (Hg.): *Friedrich Wiecks Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften*. S. 203

Bravourstücken gestillt, andererseits wurde mit der Aufführung anspruchsvollerer Kompositionen die ästhetische Bildung des Publikums, auf welche Friedrich Wieck ebenso Wert legte, gewährleistet.⁵⁴

Nach und nach wurden die Bravourstücke von Herz, Henselt, Thalberg, Pixis etc. in Clara Schumanns Konzertprogramm durch gehaltvollere Werke von Mendelssohn, Schubert, Chopin und Schumann ersetzt. Allerdings suchte Friedrich Wieck auch bei diesen Komponisten meist – aufgrund ihrer Kürze und ihres intimeren Charakters – ‚salontaugliche‘ Stücke aus, etwa Mendelssohns *Lieder ohne Worte*, Schuberts *Moments Musicaux*, Schumanns Phantasiestücke, Novelletten, Romanzen oder Chopins Etüden, Mazurken und Nocturnes.⁵⁵ Nach 1840, dem Jahr der Heirat mit Robert Schumann verstärkt sich die Tendenz in Clara Schumanns Programmen, das Publikum an seriöse Komponisten heranzuführen – so werden die populären Salonstücke, Arrangements und Variationen nach und nach durch Kompositionen von Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Chopin, Mendelssohn und natürlich Robert Schumann ersetzt.⁵⁶

Robert Schumann übte schon früh großen Einfluss auf Claras künstlerische Entwicklung aus, seine Stücke treten vor allem nach 1845 vermehrt in ihren Programmen auf, vereinzelt auch schon früher.⁵⁷ Dennoch achtete Clara wie ihr Vater stets darauf, das Publikum mit ihren Konzertprogrammen nicht zu überfordern und es auf vorsichtige Weise mit neuen, unbekannten Stücken vertraut zu machen. Dies äußert sich beispielsweise durch ihre – aus heutiger Sicht eher schwer nachvollziehbare – Angewohnheit, bei der Aufführung größerer Klavierzyklen von Robert Schumann (z.B. *Kreisleriana Op. 16*, *Carnaval Op. 9*) einzelne Nummern oder Sätze wegzulassen. In dieser ästhetischen Haltung, die auch aus Clara Schumanns realistischer Einschätzung des Publikums resultierte, stimmten Robert und seine Frau nicht immer überein.⁵⁸

Ab 1854, dem Jahr der Einlieferung Robert Schumanns in die Heilanstalt von Endenich, bereicherte Clara Schumann ihr Repertoire mit vielen Klavier- und Kammermusikwerken ihres Mannes, ebenfalls wurden zu dieser Zeit auch regelmäßig Kompositionen von Johannes Brahms von ihr uraufgeführt.⁵⁹

Clara Schumanns Programmkonzeption der letzten 30 Jahre ihrer pianistischen Karriere weist ein stabiles Grundmuster auf, von Claudia de Vries im Folgenden dargestellt:

⁵⁴ ebd., S. 196

⁵⁵ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 196

⁵⁶ Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. S. 351

⁵⁷ Claudia de Vries: a. a. O., S. 197

⁵⁸ ebd., S. 197

⁵⁹ ebd., S. 198

„Auf ein eher kurzes Werk von Bach oder Scarlatti folgt entweder eine Klaviersonate oder ein Kammermusikwerk von Beethoven, Schumann oder Brahms, oder es wird schon vor der Pause ausschließlich ein Konzert – von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin oder Schumann – gespielt. Nach der Pause folgen dann einige Solowerke, wie z.B. die von Clara sehr geliebten *Variations sérieuses* op. 54 Mendelssohns oder einige seiner Lieder ohne Worte, Nocturnes und Mazurken, Balladen oder Etüden von Chopin und eine Auswahl aus Schumanns Klavierwerken – worunter oft verschiedene Einzelnummern aus den Fantasiestücken op. 12 und 111, aus den Noveletten op. 21 – oder auch ein ganzer Zyklus (zum Teil unter Auslassung von wenigen Nummern) –, *Papillons* op. 2, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Carnaval* op. 9, *Kreisleriana* op. 16 oder die *Waldszenen* Op. 82. Auch führt Clara gelegentlich noch eigene Kompositionen auf. [...]“⁶⁰

Eine Betrachtung von Clara Schumanns Programmwahl im Laufe ihrer Konzertkarriere lässt auf einen allmählich vollzogenen Wandel im ästhetischen Verständnis der Künstlerin schließen: die virtuoson Bravourstücke, mit welchen sie in ihrer Kindheit und Jugendzeit vor dem Publikum brillierte und die ihr Wunderkind-Image maßgeblich prägten, wurden von ihr mit zunehmendem Alter immer seltener ins Programm aufgenommen. Wie oben erwähnt, spielte für den Wandel in Claras ästhetischer Auffassung das Zusammenleben mit Robert Schumann eine bedeutende Rolle. Nancy Reich führt jedoch auch andere Faktoren für diese Entwicklung an: so konnte es sich Clara in ihren frühen Konzertjahren unter Aufsicht des Vaters noch gar nicht erlauben, „als Avantgardistin oder als Geschmackserzieherin des Publikums aufzutreten.“⁶¹ Vielmehr ging es zu dieser Zeit noch darum, ihre Konzertlaufbahn zu ebnen und eine solide Basis für eine Zukunft als anerkannte Klaviervirtuosin zu schaffen – dieses Ziel konnte ohne Konzessionen an den damaligen Zeitgeist und Publikumsgeschmack nicht verwirklicht werden. Clara Schumann hat dennoch schon früh den Wert von Robert Schumanns Kompositionen erkannt und diese schon vor der Hochzeit ins Programm genommen.⁶² Meist handelte es sich dabei um virtuose und effektvolle Kompositionen, wie die *Paganini-Etüden* (Op. 3 und Op. 10) oder die *Toccata* (Op. 7). Ebenso spielte sie vor ihrer Heirat mit Robert gelegentlich Teile aus seinen *Novelletten* (Op. 21), *Fantasiestücken* (Op. 12) und *Sinfonischen Etüden* (Op. 13) und relativ regelmäßig führte sie seine Kammermusik- und Orchesterwerke auf.⁶³ Zwischen 1840 und 1854 brachte sie sein Klavierkonzert, das Quintett, das Klavierquartett, Trios sowie seine Klaviersonaten zur Aufführung. Die großen Klavierzyklen Robert Schumanns wurden von Clara hingegen bis zu seinem Tod nie in

⁶⁰ ebd., S. 198

⁶¹ Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. S. 351

⁶² ebd., S. 356

⁶³ ebd., S. 357

vollständiger Form aufgeführt.⁶⁴ Erst 1854, nach der Einlieferung Robert Schumanns nach Endenich, setzte Clara einzelne Nummern aus den *Fantasiestücken*, *Novelletten* und *Waldszenen* in ihr Programm. 1856 führte sie zum ersten Mal den *Carnaval* öffentlich auf, zwischen 1864 und 1870 wurden auch die *Kreisleriana*, die *Davidsbündlertänze*, die *Humoreske* und die *Arabeske* regelmäßig in ihren Konzerten gespielt. Die *Fantasie* führte Clara erst 1866 öffentlich auf, die *Papillons* schließlich 1871.⁶⁵

Angeichts dessen zieht Nancy Reich die berechtigte Schlussfolgerung, dass „Clara Schumann, die es wiederholt als ihre Mission erklärte, das Schaffen ihres Mannes dem Publikum nahe zu bringen, [...] in Wirklichkeit viele Werke erst Jahre nach seinem Tod, einige sogar niemals öffentlich gespielt“⁶⁶ hat. Reich interpretiert dieses – auf den ersten Blick widersprüchliche – Verhalten Clara Schumanns, die ja das Werk ihres Mannes sehr hoch schätzte, als einen Versuch der Verwirklichung zweier, nur schwer miteinander vereinbarender Ziele: „die Musik ihres Mannes bekannt zu machen und ihre eigene Stellung in der Konzertwelt zu erhalten.“⁶⁷ Robert Schumann war sich selbst bewusst, dass gerade seine frühen Klavierzyklen in ihrer innovativen Konzeption und eigenwilligen musikalischen Sprache beim Publikum auf Unverständnis stoßen würden – seine Frau bedauerte diesen Umstand sehr – und war vermutlich gerade deshalb in der Zeit nach der Eheschließung, als ihr Gatte noch kein allgemein anerkannter Komponist war, darauf bedacht, dessen Werke nach ‚Öffentlichkeitsauglichkeit‘ auszuwählen und das Publikum schrittweise damit vertraut zu machen.

Zudem beschäftigten sich Clara und Robert Schumann in ihren Ehejahren intensiv mit dem Bach'schen Opus, insbesondere dem *Wohltemperierten Klavier*, den Sinfonien Beethovens, sowie mit Kammermusik von Haydn und Mozart. Diese gemeinsam mit ihrem Ehemann vollzogene Auseinandersetzung wirkte sich ebenso entscheidend auf Claras künstlerisches Verständnis sowie ihre Repertoirewahl aus. Sie vermerkte 1841 in ihrem gemeinsam mit Robert geführten Ehe tagebuch: „Je weniger ich öffentlich spiele, je mehr wird mir das ganz mechanische Virtuositentum verhaßt! Die Concertkompositionen als: Etuden von Henselt, Fantasieen von Thalberg, Liszt pp: sind mir ganz zuwider geworden [...] ich spiele diese Sachen nicht eher wieder, als bis ich sie zu einer Kunstreise brauche [...]“⁶⁸

Claras Entdeckung und Wiederbelebung der Werke Bachs ist unter anderem auch auf ihre

⁶⁴ ebd., S. 351 u. 357

⁶⁵ ebd., S. 362

⁶⁶ ebd.

⁶⁷ ebd., S. 361

⁶⁸ zitiert nach: Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. S. 351f

Freundschaft mit Felix Mendelssohn zurückzuführen.⁶⁹ Dieser hatte ab 1835 die Leitung des Leipziger Gewandhausorchesters inne und setzte sich in dieser Funktion besonders für die Wiederaufführung der in Vergessenheit geratenen Bach-Werke ein. Clara Schumann und Felix Mendelssohn betrachteten einander mit großem Respekt und musizierten häufig im privaten und öffentlichen Rahmen gemeinsam.⁷⁰

Einen erheblichen Einfluss auf Claras Repertoire und musikalisch-ästhetische Auffassung übte auch die intensive Freundschaft zu Johannes Brahms aus. Nach Robert Schumanns Einlieferung in die Nervenheilanstalt Endenich 1854 verbrachte Brahms viel Zeit bei Clara und hatte allmählich den Status eines Familienmitgliedes in ihrem Haus inne. Auch in musikalischer Hinsicht fand ein intensiver Austausch zwischen den beiden statt. Clara Schumann schätzte Brahms' pianistische und kompositorische Fähigkeiten hoch ein und bemühte sich um die Bekanntmachung seiner Werke. Auch er legte größten Wert auf ihre Ratschläge und ihr Urteil über seine Kompositionen. Ab 1854 brachte sie regelmäßig seine Klavierwerke zur Uraufführung: dazu gehörten zwei Sätze aus seiner *f-Moll – Sonate Nr. 3, Op. 5*, ab 1879 seine *Klavierstücke Op. 76, Nr. 2 und 6* sowie zahlreiche kammermusikalische Werke.⁷¹

Durch ihre neuartige, „avantgardistische“⁷² Programmkonzeption übte Clara Schumann einen beträchtlichen Einfluss auf die Konzertpraxis des 19. Jahrhunderts aus. Auch wenn sie, wie Nancy Reich feststellt „nicht die erste war, die Bachs Fugen und Beethovens Sonaten öffentlich vortrug [...], so war sie doch sicherlich eine der ersten, die nach 1840 solche Werke beharrlich aufs Programm setzten. Von ihr stammt das noch heute übliche Programmschema: ein Werk von Bach oder Scarlatti, ein Hauptwerk wie etwa eine Beethoven-Sonate, gefolgt von mehreren kürzeren Stücken von Schumann, Chopin, Mendelssohn. [...]“⁷³

Die neue Pianistengeneration ab 1850, zu denen auch Carl Tausig, Anton Rubinstein und Hans von Bülow gehörten, konzipierten ihre Konzertprogramme nach denen von Clara Schumann. Der nach England ausgewanderte deutsche Pianist Karl Halle, der sich später Charles Hallé nannte, begann in den 1850er Jahren erstmals, „reine Beethoven-Konzerte zu veranstalten.“⁷⁴

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hat sich das Solo-Konzert endgültig etabliert. Während es

⁶⁹ vgl. ebd. S. 284-287 und S. 352

⁷⁰ ebd., S. 352

⁷¹ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 209

⁷² ebd., S. 206

⁷³ Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. S. 352

⁷⁴ ebd., S. 353

bis ca. 1835 noch üblich war, dass MusikerInnen ihre Konzerte gemeinsam mit anderen SolistInnen bestritten bzw. ein Orchester für die Darbietung eigener Kompositionen engagieren mussten, gehörte Clara Schumann zu ersten PianistInnen, die als selbstständige Solistin auftrat.⁷⁵ Zwar gilt Franz Liszt als der erste Pianist, der Solo-Konzerte gab, allerdings trat dieser ab 1848 nicht mehr in der Öffentlichkeit auf.⁷⁶ So war es vornehmlich Clara Schumann, die diesen neuen Konzerttypus einsetzte.

Für die nachfolgende PianistInnengeneration waren solistische Aufführungen nahezu eine Selbstverständlichkeit – die nach dem Vorbild von Clara Schumann gestalteten Konzerte waren kürzer, hinsichtlich ihrer Programmgestaltung weniger durcheinander gemischt und ermöglichten somit eine stärkere Fokussierung auf jede einzelne Komposition.⁷⁷

2.1.4. Besonderheiten der Pianistik Clara Schumanns in Bezug auf Technik und Interpretation

Schon in den 1830er Jahren wurde Clara Schumann seitens der Musikkritik hinsichtlich ihres außergewöhnlichen musikalischen Gedächtnisses gelobt – sie spielte bereits als junges Mädchen auswendig, was in der Konzertpraxis dieser Zeit eine Novität darstellte. Ebenso wurden ihre Anschlagskraft, ihre technische Sicherheit und die feinen Nuancen in ihrem Spiel bestaunt.⁷⁸

Clara Schumann selbst betrachtete ihre makellose Technik, konträr zur zeitgenössischen Praxis, nie als Selbstzweck, sondern als Grundvoraussetzung für ihre Arbeit als Interpretin mit hohem künstlerischem Anspruch. So greifen die Aspekte der Technik und Interpretation bei Clara Schumann stark ineinander und können nur in ihrem Zusammenhang betrachtet werden.⁷⁹

Von der Musikkritik und ihren ZeitgenossInnen wurde Clara Schumanns Spiel häufig mit Attributen wie Objektivität, Werktreue und Intellektualität versehen. Allerdings gab es in Bezug auf diesen *intellektuellen* Interpretationszugang auch kritische Stimmen – selbst der renommierte Musikkritiker Eduard Hanslick, der Clara Schumanns Spiel im Allgemeinen durchaus zu würdigen wusste, konstatierte in einer Rezension von 1858, ihrer Interpretation mangle es an Innigkeit und Tiefe: „Es erschien uns jener morgenfrische Hauch der Verständigkeit manchmal gar zu frostig, die Schärfe der melodischen und rhythmischen

⁷⁵ Harold C. Schonberg: *Die großen Pianisten*. Bern, München 1965, S. 225

⁷⁶ ebd.

⁷⁷ Nancy B. Reich: a. a. O., S. 353

⁷⁸ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 210

⁷⁹ ebd., S. 211

Contouren oft gar zu schneidig.“⁸⁰

Wohl spielt bei ablehnenden Kritiken dieser Art die Tatsache, dass eine solche nach Objektivität und Werktreue strebende Interpretationsweise von einer Frau stammt, eine prägende Rolle. Jedoch wird die Schlichtheit von Clara Schumanns Klavierspiel, der Verzicht auf übertriebene Emotionen und Selbstdarstellung, die Konzentration auf das Werk und seinen künstlerischen Inhalt in Rezensionen auch positiv hervorgehoben. So befand z.B. die „Allgemeine musikalische Zeitung“, als sie gemeinsam mit Franz Liszt 1841 in zwei Konzerten in Leipzig auftrat: „Wir vergleichen nicht gern [...] da müssen wir allerdings gestehen, daß uns das ruhige, schöne, korrekte und feine Spiel der Frau Dr. Schumann wohler gethan hat, als das Hineinstürmen und Uebertreiben des Herrn Liszt [...]“.⁸¹

Auch der eben erwähnte Eduard Hanslick, der Clara Schumanns Karriere und ihre künstlerische Entwicklung über die Jahre aufmerksam verfolgte, attestiert in einer Rezension von 1856:

„Das echt künstlerische Unterordnen der eigenen Subjectivität unter die Absicht des Tondichters achtet Clara Schumann als unverbrüchliches Gesetz [...]. Dieses ihr eindringende Verständnis in jede Art von Musik, behandelt natürlich den ganzen Umfang der Technik nur als völlig überwundenes, ohne weiteres sich fügendes Material. Jedes Werk in seinem eigenthümlichen musikalischen Styl und innerhalb dessen wieder in seinen rein musikalischen Proportionen und Unterschieden deutlich zur Erscheinung zu bringen, ist allezeit die Hauptaufgabe, welche die Künstlerin sich stellt. [...] Hinreißend, gewaltig, ergreifend wirkt Clara Schumann nicht. Ihr Spiel ist getreuestes Abbild großartiger Compositionen, aber nicht Entfesselung einer eigenen gewaltigen Persönlichkeit.“⁸²

Von einigen (männlichen) Zeitgenossen und Musikerkollegen – darunter auch Hanslick, Brahms und Liszt – wurde Clara Schumann in Anspielung auf ihre künstlerische Auffassung gerne als „Priesterin“ bezeichnet.⁸³ Mitgrund für diese Hochstilisierung war zum einen wohl der eben beschriebene ernsthafte pianistische Zugang Clara Schumanns, die es sich als eine von Wenigen zur Aufgabe machte, ihre Darbietungen ‚in den Dienst der Musik‘ zu stellen. Zum anderen dürften ihr anspruchsvolles Konzertrepertoire und vor allem ihr unprätentiöses,

⁸⁰ Eduard Hanslick: *Sämtliche Schriften*. Band I, 4. Aufsätze und Rezensionen 1857-1858, hrsg. v. Dietmar Strauß, Wien, Köln, Weimar 2002, S. 377

⁸¹ Allgemeine musikalische Zeitung, Bd. 44, 1842, S. 16-18, zitiert nach Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. S. 373

⁸² Eduard Hanslick: *Sämtliche Schriften*. Band I, 3. Aufsätze und Rezensionen 1855-1856, hrsg. v. Dietmar Strauß, Wien, Köln, Weimar 1995, S. 200f

⁸³ Ein besonders häufig zitiertes Diktum in diesem Zusammenhang stammt von Franz Liszt, der Clara Schumann in einem Aufsatz als „weihevoller, pflichtgetreue und strenge Priesterin“ charakterisiert hat. (Franz Liszt: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hrsg. v. Lina Ramann, Leipzig 1882, S. 203)

bescheidenes Auftreten zu dieser religiösen Verklärung Anlass gegeben haben.⁸⁴

Ein besonders ab Mitte der 1850er Jahre häufig auftretender Kritikpunkt hinsichtlich Clara Schumanns Interpretationen betraf ihre Tempi, welche insbesondere bei Beethoven-Kompositionen als zu hastig kritisiert wurden.⁸⁵ Dies mag auf den ersten Blick ein wenig verwundern, da Clara Schumann als Pädagogin (ebenso wie ihr Vater Friedrich Wieck) großes Augenmerk auf eine behutsame Tempowahl legte und ihren SchülerInnen gerade bei den Werken ihres Mannes von allzu zügellosen Tempi abriet. Claudia de Vries weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der Vorwurf der zu schnellen Interpretation an viele VirtuosenInnen, vornehmlich in den 1850er Jahren, gerichtet wurde. Und sie schließt auch nicht aus, „daß Clara Wieck-Schumann während ihrer außerordentlich langen Konzerttätigkeit tatsächlich eine nicht zu unterschätzende Rolle in der allgemeinen Beschleunigung der Tempi im 19. Jahrhundert gespielt hat, deren Ursprung [...] in der Integration von Beethovens Sonaten ins Virtuosenprogramm – Clara Wieck und Liszt waren die Urheber dieses Konzepts – zu suchen ist.“⁸⁶ Ursache für die allgemeine Tendenz zu beschleunigten Tempi könnte nach de Vries außerdem in der Instrumentalentwicklung dieser Zeit liegen und sie schließt nicht aus, dass sich Clara Schumann durch die leichtere Mechanik der damaligen Klaviere zu zügigeren Tempi verleiten ließ.⁸⁷

Im Gegensatz zu vielen pianistischen ZeitgenossInnen ging Clara Schumann allerdings immer sehr gemäßigt in der Anwendung des *Tempo Rubato* vor und achtete – vor allem bei Werken Robert Schumanns und Frédéric Chopins – darauf, dass der Grundrhythmus der Komposition erhalten bleibt.⁸⁸

Clara Schumann erlaubte sich im übrigen trotz ihres Ideals der Werktreue auch immer künstlerische Freiheiten⁸⁹, dennoch setzte sie niemals bestimmte Effekte wie Verzierungen, Oktavverdoppelungen oder übermäßige Tempi ein, um damit beim Publikum zu brillieren.⁹⁰

Diese künstlerische Haltung, mit welcher Clara Schumann für lange Zeit eine pianistische Ausnahmeerscheinung blieb, wurde von der Musikpresse und ZuhörerInnenschaft im Laufe ihrer Karriere nach und nach erkannt und gewürdigt.

Demnach resultierte Clara Schumanns besondere Stellung in der damaligen Konzertwelt vor allem aus ihrem – oftmals als *intellektuell* und *objektiv* bezeichneten – interpretatorischen

⁸⁴ Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. S. 352

⁸⁵ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 216

⁸⁶ ebd., S. 217

⁸⁷ ebd., S. 218

⁸⁸ ebd.

⁸⁹ ebd., S. 219

⁹⁰ Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. S. 375

Zugang, der sich durch Treue zum Notentext und der Berücksichtigung der Intentionen des Komponisten auszeichnete. Während viele ihrer pianistischen ZeitgenossInnen vor allem durch technische Kunststücke und schnelle Tempi zu brillieren versuchten, verzichtete Clara Schumann auf jegliche Effekthascherei und Selbstdarstellung. Der fingertechnische Aspekt wurde nie zum Selbstzweck erhoben, sondern diente stets als Voraussetzung zur fundierten musikalischen Umsetzung eines Werkes.

2.2. Die Klavierpädagogin Clara Wieck-Schumann

2.2.1. Bedeutung und Wirken allgemein

Clara Schumann hat zeitlebens neben ihrer vornehmlichen Profession als Konzertpianistin auch unterrichtet, diese Tätigkeit intensivierte sie vor allem nach ihrer Heirat mit Robert Schumann. Dies hatte nicht nur finanzielle Gründe – Claudia de Vries hebt als Grund für Claras Entscheidung, sich auch dem Unterrichten zu widmen, den folgenden Faktor hervor: „[...] in ihrer Erziehung durch Friedrich Wieck hatte sie schon früh gelernt und begriffen, daß Klavierspiel musikalisch-künstlerische Intuition und intellektuelle Reflexion miteinander vereinigt.“⁹¹ Dennoch hätte Clara Schumann ihre Konzerttätigkeit nie aufgegeben, um sich ausschließlich dem Unterrichten zu widmen. Daher lehnte sie auch das Angebot einer Professur von Joseph Joachim, Direktor der Berliner Hochschule für Musik von 1869 bis 1907, ab.⁹² Die Tatsache, dass Clara Schumann 1878 schließlich einen Lehrauftrag am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt annahm, hatte wohl auch mit den speziellen Arbeitsbedingungen zu tun, die ihr vom damaligen Direktor Joachim Raff zugestanden wurden. Sie setzte durch, dass der Unterricht bei ihr zuhause stattfand und dass sie für weniger fortgeschrittene SchülerInnen eine Hilfslehrerin einstellen dürfe. Mit dieser Aufgabe wurde nach dem Vorschlag von Raff Claras Tochter Marie Schumann betraut, später kam auch ihre jüngste Tochter Eugenie Schumann hinzu.⁹³

Clara Schumann war die erste weibliche Professorin seit der Gründung des Hoch'schen Konservatoriums und abgesehen von den übrigen Konzessionen ihres Arbeitsvertrages

⁹¹ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 223

⁹² ebd.

⁹³ Peter Cahn: *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878-1978)*, Frankfurt am Main 1979, S. 46 u. S. 51

offenbart sich ihre Sonderstellung vor allem in der Tatsache, dass sie mit ihren Töchtern wiederum zwei weibliche Pädagoginnen in die Lehrerschaft einbringen durfte.⁹⁴

Claudia de Vries unterscheidet hinsichtlich Claras pädagogischer Tätigkeit zwei Phasen: die *Periode vor Frankfurt* von 1829-1878, in welcher Clara zwar ununterbrochen unterrichtete, jedoch nicht mit der Regelmäßigkeit wie in der Zeit in Frankfurt. In dieser Phase gestaltet es sich auch schwieriger, eine Übersicht über ihre SchülerInnen zu erlangen⁹⁵. Was die *Frankfurter Periode* (1878-1896) betrifft, ist vor allem die hohe Anzahl an englischen StudentInnen bemerkenswert. Diese ist mitunter auf die hohe Beliebtheit Clara Schumanns in England zurückzuführen – jenes Land, welches sie im Rahmen ihrer Konzerttourneen nicht nur am häufigsten bereiste, sondern wo sie auch als Lehrerin sehr begehrt war. Infolgedessen bildete sich nicht nur in Deutschland sondern vor allem in England eine *Clara Schumann-Tradition*⁹⁶ heraus. Als bedeutendste VertreterInnen sind Fanny Davies, Adelina de Lara, Mathilde Verne und Leonard Borwick zu nennen. Zudem wirkten die Pianistinnen Alice Dessauer, Ilona Eibenschütz, Marie Fromm, Caroline Geisler-Schubert sowie Claras Tochter Eugenie Schumann in England.⁹⁷ Zu den SchülerInnen, die Clara Schumann vor ihrer Zeit am Hoch'schen Konservatorium unterrichtete und die heute noch bekannt sind, zählen unter anderem Emma Brandes, Heinrich Ehrlich, Ernst Engesser, Carl Friedberg, Nathalie Janotha, Louise Adolpha Le Beau, Emma Schmidt, Mathilde Wendt.⁹⁸

Ferner gilt es zu erwähnen, dass sich nicht alle SchülerInnen in gleichem Ausmaß mit Clara Wieck-Schumann und ihren musikalischen Auffassungen identifizierten. Einige berichten von einem schwierigen Verhältnis zu ihrer Lehrerin und zeichnen zum Teil ein eher ambivalentes Bild vom Charakter Clara Schumanns. So konstatiert etwa die Komponistin und kurzzeitige Clara Schumann-Schülerin Louise Adolpha Le Beau in ihren Lebenserinnerungen „Ich bedaure selbst am tiefsten, daß diese gewiss große Künstlerin mir persönlich so wenig sympathisch gewesen ist“. ⁹⁹ Andere SchülerInnen wiederum bringen ihrer Lehrerin als Musikerin und Persönlichkeit rückhaltlose Bewunderung entgegen, so etwa ihre Schülerin Florence Bassermann: „Aber nicht nur die musikalische Lehrmeisterin war sie ihren Schülern, sondern auch eine mütterliche Freundin, die dem allgemein menschlichen Bildungsgang ihrer Zöglinge wärmstes Interesse entgegenbrachte. So wird [...] ihre liebenswerte Persönlichkeit

⁹⁴ ebd., S. 51

⁹⁵ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 224

⁹⁶ eine nähere Erläuterung dieses Begriffskomplexes wird im Kap. 2. 3. 1. vorgenommen

⁹⁷ ebd., S. 224

⁹⁸ ebd., S. 383-396

⁹⁹ Louise Adolpha Le Beau: *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, Baden-Baden 1910, S. 46

bei ihren Schülern in dankbarer Erinnerung fortleben.“¹⁰⁰

Alles in allem wird Clara Schumann als musikalische Autorität aber von beinahe allen SchülerInnen – trotz mancher zwischenmenschlicher Differenzen – gleichermaßen anerkannt und respektiert.

Die folgenden Abschnitte beziehen sich im Allgemeinen auf den Unterricht während Claras *Frankfurter Periode*, der dank der SchülerInnenberichte aus dieser Zeit relativ detailliert und aufschlussreich dokumentiert ist.

2.2.2. Wichtige pianistische Aspekte und deren Vermittlung im Unterricht Clara Schumanns

Im Folgenden wird auf Ablauf und Methodik des Unterrichts Clara Schumanns näher eingegangen – basierend auf Berichten von SchülerInnen sollen Clara Schumanns Auffassungen in Bezug auf Aspekte des Klavierspiels wie Technik, Anschlag, Tongebung, Phrasierung und Artikulation, Tempo, Dynamik, Verzierungen, Fingersätze, Pedaleinsatz, Repertoire sowie Konzertpraxis gegeben werden. Die Kommentare der SchülerInnen¹⁰¹ – die entsprechend ihren unterschiedlichen Persönlichkeiten und (musikalischen) Biographien ihre Lehrerin unter einem jeweils anderen Blickwinkel beschreiben – zeichnen ein vielschichtiges und differenziertes Bild von Clara Schumann als Pädagogin, Musikerin und Persönlichkeit und tragen zum Verständnis ihrer musikalisch-pianistischen Tradition maßgeblich bei.

a) Ablauf und Organisation des Unterrichts

Die wenigen Studienplätze bei Clara Schumann, die ab 1878 eine Stelle als Hauptdozentin am Frankfurter Konservatorium innehatte, waren sehr begehrt.¹⁰² Clara Schumann setzte ein hohes technisches Niveau voraus – so wurden viele der SchülerInnen nach bestandener Aufnahmeprüfung zu einer Vorbereitungsphase bei ihren Töchtern und Assistentinnen Marie und Eugenie Schumann geschickt, um die nötige technische Kompetenz für das Studium zu

¹⁰⁰ Florence Bassermann: Clara Schumann als Lehrerin. In: *Neue Musikzeitung*, Heft 23, Oktober 1919, S. 280

¹⁰¹ Auf die Beschreibungen der Pianistik und Klavierpädagogik Clara Schumanns von Fanny Davies und Adelina de Lara wird im Laufe dieser Arbeit noch ausführlich eingegangen, daher sollen in diesem Kapitel bewusst vor allem die Berichte anderer SchülerInnen Beachtung finden.

¹⁰² Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 231

erlangen.¹⁰³

Clara Schumanns Unterricht fand zweimal wöchentlich (in ihrer Wohnung) für je eineinhalb bis zwei Stunden, meist in einer Gruppe von drei SchülerInnen statt. Jede(r) SchülerIn wurde etwa eine halbe Stunde lang unterrichtet, während die anderen zuhörten.¹⁰⁴ Clara Schumann soll streng und gewissenhaft bei der Arbeit gewesen, was bei den SchülerInnen zuweilen Tränen hervorrufen konnte – dennoch soll es selten vorgekommen sein, dass sie ihre Geduld verlor oder ernsthaft zornig wurde.¹⁰⁵

Aus den Berichten der SchülerInnen geht zudem hervor, dass Clara Schumann sich im Unterricht nicht vieler Worte bediente und ihre Auffassungen meist durch direktes Vorspielen am Klavier darzustellen versuchte. Zumeist beschränkten sich ihre (mündlichen) Kommentare auf Aspekte der Interpretation – wie aus folgendem Bericht Mathilde Verne's hervorgeht:

“Madame Schumann's method (I hate that word) of teaching was suggestive rather than explanatory. After a pupil had played an entire piece through, she would comment on the qualities of the interpretation. For instance, I have often heard her say: 'You do not interpret this work poetically,' and again she would say 'You do not understand this Movement. It is not brilliant enough.' She rarely picked anyone's playing to pieces, but sought the complete emotional and intellectual whole. She never criticized with an expressionless face; therein lay her wonderful knowledge of how to bring true criticism home to a pupil. You had only to look in her eyes to realise that she spoke from her heart.”¹⁰⁶

Clara Schumann erwartete von ihren SchülerInnen nicht mehr als drei Stunden Übung pro Tag und sie sorgte auch außerhalb des Klavierunterrichts für musikalische Anregung und Weiterbildung, indem sie für ihre StudentInnen wiederholt Opern- und Konzertbesuche arrangierte.¹⁰⁷ Auch bei den von Clara Schumann regelmäßig veranstalteten Hauskonzerten, wo Johannes Brahms und Joseph Joachim die häufigsten Gäste waren¹⁰⁸, durften die SchülerInnen zuhören und gelegentlich selbst mitwirken.¹⁰⁹ So hat auch Marie Fromm diese musikalischen Zusammenkünfte im Hause der Schumanns während ihrer Studienzeit in guter Erinnerung behalten:

“It was a deeply interesting study, and we often had our moments of sheer pleasure and delight. All the great artists visited Madame Schumann's house, and it was delightful to hear her play sonatas with Joachim, or duets with Brahms (who was a

¹⁰³ ebd., S. 231

¹⁰⁴ ebd., S. 232

¹⁰⁵ Adelina de Lara: *Finale*. London 1955, S. 43 u. S. 52

¹⁰⁶ Mathilde Verne: *Chords of Remembrance*. London 1936, S. 35

¹⁰⁷ Adelina de Lara: *Finale*. S. 45f

¹⁰⁸ ebd., S. 48

¹⁰⁹ Adelina de Lara: *Finale*. S. 52; Mary Wurm: Meine zweijährige Studienzeit bei Clara Schumann. In: *Neue Musikzeitung*, Heft 23, Oktober 1919, S. 283

shockingly bad pianist himself). I remember a lot of us spending a Sunday afternoon at her house, hearing Clara Schumann and Brahms play the ‘Hungarian Dances.’ He took the bass, pounding away somewhere near the right notes, while she, of course, was perfect. We sat in respectful silence, and after No. 6 or 7, he adjusted his eyeglass and said cheerfully: ‘Well, Clara, shall we inflict a few more on the little girls?’ [...] It was amusing to watch him conducting Haydn’s ‘Toy’ Symphony, in which we girls took various parts with Madame Schumann and her daughter at the pianoforte.”¹¹⁰

Demnach erhielten Clara Schumanns SchülerInnen nicht nur eine pianistische Ausbildung auf höchstem Niveau, sondern hatten durch ihre Miteinbeziehung in Clara Schumanns musikalischen Kreis sowie durch die Möglichkeit zahlreicher Opern- und Konzertbesuche das Privileg einer breiten musikalischen Förderung und Anregung auch außerhalb ihres regulären Studiums.

In den folgenden Abschnitten soll auf Basis der SchülerInnenberichte im Konkreten auf Clara Schumanns pianistisch-musikalischen Schwerpunkte bzw. deren Vermittlung im Unterricht eingegangen werden.

b) Technik, Anschlag, Tongebung

Clara Schumann verfügte durch ihre Ausbildung durch Vater Wieck schon früh über eine sichere und vollkommene Technik und konnte diese immer als „Mittel zum Zweck“ – für die notengetreue musikalische Umsetzung eines Werkes ansehen.¹¹¹ Somit kann der handwerkliche Aspekt in Clara Schumanns Unterricht auch nicht als ein für sich stehendes Element betrachtet werden. Vielmehr diente dieser als Voraussetzung für die intensive interpretatorische Auseinandersetzung – Technik als bloßem Selbstzweck begegnete Clara Schumann stets mit großem Missfallen.¹¹² Sie war in ihrem Unterricht vor allem darauf bedacht, bei ihren SchülerInnen Verständnis für die Intentionen des Komponisten, den musikalischen Inhalt eines Stückes und dessen klangliche Umsetzung zu erwecken.

Wenn Clara Schumann bei einzelnen SchülerInnen eine mangelhafte Fingerfertigkeit feststellte und infolgedessen mit ihnen kein anspruchsvolles musikalisches Arbeiten möglich war, schickte sie diese für einige Zeit zu ihren beiden Töchtern (und Assistentinnen am Frankfurter Konservatorium) Marie und Eugenie Schumann. So erinnert sich ihre Schülerin Mathilde Verne, die ebenfalls eine Zeit lang ‚Technik-Unterricht‘ bei Marie Schumann

¹¹⁰ Marie Fromm: Some Reminiscences of my Music Studies with Clara Schumann. In: *The Musical Times*, July 1932, S. 615

¹¹¹ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 235

¹¹² Mathilde Verne: *Chords of Remembrance*. S. 35

absolvieren musste, bevor sie in Claras Unterrichtsklasse aufgenommen wurde:

“I was naturally impatient to commence my studies, but it was somewhat of a surprise when Marie Schumann began by showing me how to hold my hands. I could play scales quickly, my octaves had always sounded good, and I prided myself on my chords, which, in my own opinion, were terrific. Imagine my surprise when I was given very simple little exercises; at least, they seemed simple, until I gradually realised that it was not at all easy to play them as Marie Schumann expected them to be played – not mechanically, but with a beautiful *legato* touch. *Exercises made interesting*. [...]. I was next told that my touch was not round, nor warm enough; hitherto I had never associated warmth with anything but a melody, and I had certainly never been told that it made an enormous difference to the tone whether I hit the keys or pressed them. All this was a revelation to me.”¹¹³

Folglich ging es bei den technischen Übungen, welche die SchülerInnen durcharbeiten mussten, weniger um den rein mechanischen Aspekt als um das Erlernen des so genannten *Legatoanschlags*, der nach Mathilde Vernes Charakterisierung *rund* und *warm* klingen sollte. So entdeckte Mathilde Verne, wie anders die Töne klingen, wenn die Tasten *gedrückt* und nicht *geschlagen* werden.

Wie sehr Clara Schumann selbst diese Anschlagsart, welche sich durch einen engen Kontakt der Finger mit den Tasten auszeichnete, beherrscht hat, wird im folgenden Ausschnitt eines Berichts ihres englischen Schülers Franklin Taylor bestätigt:

“[...] Madame Schumann’s playing evinces great warmth of feeling, and a true poet’s appreciation of absolute beauty, so that nothing ever sounds harsh or ugly in her hands; indeed it may fairly be said that after hearing her play a fine work [...] one always becomes aware that it contains beauties undiscovered before. This is no doubt partly due to the peculiarly beautiful quality of the tone she produces, which is rich and vigorous without the slightest harshness, and is obtained, even in the loudest passages, by pressure with the fingers, rather than by percussion. Indeed, her playing is particularly free from violent movement of any kind; in passages, the fingers keep close to the keys and squeeze instead of striking them, while the chords are grasped from the wrist rather than struck from the elbow. She founds her technique upon the technique laid down by her father, F. Wieck, who was also her instructor, that ‘the touch [...] should never be audible, but underly the musical sound’ [...].”¹¹⁴

Aus dieser Darstellung geht hervor, dass Clara Schumanns Spiel sich durch eine besondere Klangqualität ausgezeichnet haben muss, welche Franklin Taylor auf den eben beschriebenen Anschlag zurückführt. So soll Clara Schumanns Spiel zwar kräftig und energisch, aber nie *hart* gewesen sein. Auch bei schnellen Passagen und lauten Stellen soll sie den Klang mehr

¹¹³ ebd., S. 33

¹¹⁴ Franklin Taylor: *Clara Schumann*. In: Grove’s Dictionary of Music and Musicians 1883 (first edition), Vol. 3, S. 421-424, zitiert nach Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 225f

durch *pressure* als durch *percussion* hervorgebracht haben. Wie sie es bei ihrem Vater gelernt hatte, spielte sie die Akkorde stets aus dem Handgelenk und nicht aus dem Ellbogen heraus. Die physischen Voraussetzungen für diese Anschlagtechnik sind – wie schon von Friedrich Wieck in *Clavier und Gesang* dargelegt – stets lockere, freie Arme und entspannte Handgelenke.

Dies wird auch von Clara Schumanns Schülerin Marie Fromm bestätigt:

“Long I struggled to make my fingers obedient in the scales and runs, and many tears I shed over the touch and tonequality [...]. As a matter of fact, the very foundation of her [Clara Schumann] 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.”¹¹⁵

Auch bei Eugenie Schumann, die sich in folgendem Bericht an die erste Klavierstunde bei ihrer Mutter erinnert, findet sich eine ähnliche Darstellung dieser spezifischen Anschlagtechnik und deren Voraussetzung entspannter und freier Handgelenke:

„Sie [Clara Schumann] fing, wie alle späteren Stunden auch, mit Tonleitern und Übungen an. Dann folgte die erste Etüde aus Czernys ‚Kunst der Fingerfertigkeit‘. Meine Mutter ließ mich eine Seite spielen, dann sagte sie: ‚Das ist soweit ganz gut; aber findest du nicht, daß die Akkorde viel schöner klingen, wenn man sie so anschlägt?‘ Und sie spielte mir mit freiem Handgelenk, die Töne unbedingt zusammen und in gleicher Stärke anschlagend, ohne im Augenblick des Anschlagens das Gelenk zu versteifen, forte und dabei doch herrlich weich, die ersten acht Takte vor, wobei sie die Akkorde rhythmisch so zusammenfaßte, daß sie dem einfachen Stück Leben und Gepräge gaben. Wie Erleuchtung kam es über mich, und Gefühl und Verständnis für schönen Anschlag und Rhythmus erwachten in diesem Augenblick zu lebendigem Bewusstsein.“¹¹⁶

Außer der von Eugenie Schumann erwähnten *Kunst der Fingerfertigkeit* von Carl Czerny benutzte Clara Schumann zur spieltechnischen Perfektionierung ihrer SchülerInnen vornehmlich Clementis *Gradus ad Parnassum* sowie Cramers Etüden.¹¹⁷ Das Legato-Spiel ließ Clara ihre SchülerInnen vor allem an den Werken Bachs lernen¹¹⁸ – so berichtet auch Eugenie Schumann, beim Studium der C-Moll Fuge des ersten Bandes des Wohltemperierten Klaviers „streng gebundenes Spiel“ und „feinste rhythmische Schattierung“ gelernt zu haben.¹¹⁹

¹¹⁵ Marie Fromm: Some Reminiscences of my Music Studies with Clara Schumann. S. 615

¹¹⁶ Eugenie Schumann: *Claras Kinder*. Köln 1995, S. 124f

¹¹⁷ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 237

¹¹⁸ ebd., S. 238

¹¹⁹ Eugenie Schumann: *Claras Kinder*. Köln 1995, S. 125

Aus den Kommentaren von Mathilde Verne, Marie Fromm und Eugenie Schumann und Franklin Taylor lässt sich in erster Linie herauslesen, dass das Ziel der Technik-Übungen in Clara Schumanns Unterricht niemals bloß die Ausbildung und Perfektionierung von Fingerfertigkeit war – vielmehr stand die Entwicklung des schon von Friedrich Wieck propagierten *Legato-Anschlags* und des damit verbundenen Klangideals eines weichen, runden und *singenden* Tones im Vordergrund.

c) Artikulation und Phrasierung

Clara Schumann legte auf diese beiden Aspekte sehr viel Wert in ihrem Unterricht und duldete bezüglich der Vorgaben im Notentext keinerlei Ungenauigkeiten: „Meinst du, Beethoven hätte sich die Mühe gegeben, all diese Bezeichnungen, die Bogen hier, die Punkte dort, hier halbe Noten, dort Viertel, niederzuschreiben, wenn er es hätte anders schreiben können?“¹²⁰ fragte sie ihre Tochter Eugenie, die sich zudem erinnert: „Phrasierung und Schattierung lernte ich an den Sonaten, schönes Anschwellen und das schwere Abnehmen, energische Akzente ohne Härte, Steigerung bis zum Höhepunkt und tausend Feinheiten, die ich wohl verstand, deren Ausführung aber ein langes Studium erforderte.“¹²¹ Auch bei den Werken ihres Mannes – etwa *Lustig* und *Mai lieber Mai* aus dem Jugentialbum – gab Clara Schumann sich solange nicht zufrieden, bis ihre Tochter Eugenie „jedes Portamento, jede Bindung so spielte, wie es vorgeschrieben war [...]“.¹²²

Aus den von Clara Schumann vorgenommenen Anmerkungen im Notenmaterial ihrer Schülerin Emma Schmidt¹²³ geht hervor, dass sie die musikalischen Phrasen nach Vorbild der Gesangkunst in „lange Atemzüge“ auffasste und lange, ausgedehnte Bögen bevorzugte.¹²⁴ Fanny Davies vergleicht diese Vorliebe Clara Schumanns für lange melodische Linien mit dem von Robert Schumann in die Welt gesetzten Charakter des Eusebius, des sanften und ausgeglichenen Gegenspielers zum leidenschaftlichen und exaltierten Florestan, und sie führt als Exempel Schumanns *Fis-Dur-Romanze Op. 28* an:

“Take the romance in F sharp major (Op. 28). This is one of the greatest examples of

¹²⁰ ebd.

¹²¹ ebd.

¹²² ebd., 127

¹²³ Emma Schmidt hat von 1884-85 bei Clara Schumann in Frankfurt studiert und ist später nach Indiana ausgewandert. Siu-Wan Fang hat sich in ihrer Dissertation *Clara Schumann as teacher* (Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1978) mit Emma Schmidts hinterlassener Notensammlung, die viele Notizen und Anmerkungen von Clara Schumann enthält und daher interessante Einblicke in Clara Schumanns pädagogische Tätigkeit gibt, eingehend auseinandergesetzt.

¹²⁴ Fang, Siu-Wan Chair: *Clara Schumann as Teacher*. S. 40ff

that characteristic of Eusebius – das Getragene – to repeat it, the long drawn deep breathing melody with one idea all through. Of course, the charm of this beautiful little poem is just its simplicity, and ‘Einfach’ is Schumann’s word, as guide to the spirit of the work. Clara Schumann was especially fond of this work and her direction was, for the first section, ‘Innerlich ruhig’ (keep quiet inside); and in the second section the feeling of pressing forward must never become obvious and thus degenerate into an *accelerando*, which would not only upset the balance but would suddenly represent Eusebius in the spirit of Florestan! The emotional balance of the whole work must ever be repose – and the performer must be physically reposeful if he is to enter the mental repose and convey that to the listener.”¹²⁵

Adelina de Lara berichtet von Clara Schumanns Anweisung, das Klavier wie ein Orchester zu behandeln und die unterschiedlichen Phrasen wie ein separates Orchesterinstrument wiederzugeben.¹²⁶ Dieser Aspekt ist auch in der Emma-Schmidt-Notensammlung ersichtlich, wo Clara Schumann vornehmlich in Werken von Bach, Mozart, Haydn und Schumann die verschiedenen Phrasen mit zahlreichen Bindebögen, Staccatos, Portatos und Akzenten versah und damit eine eingehende Strukturierung und Differenzierung der vorliegenden Musik vornahm.¹²⁷

d) Tempo, Rhythmus, Agogik

Als wesentliche Bestandteile der interpretatorischen Auseinandersetzung mit einem Stück behandelte Clara Schumann die Aspekte Tempo, Rhythmus und Agogik in ihrem Unterricht sehr präzise. Sie hegte Abneigung gegen zu schnelle Tempi, vor allem wenn diese lediglich um der technischen Brillanz willen eingesetzt wurden und dadurch die Vorgaben des Notentextes und somit den musikalischen Inhalt verschleierten. Dies galt besonders für die Kompositionen ihres Mannes, welche nach Clara Schumanns Worten kein *Passagenwerk* enthielten, wie Adelina de Lara sich erinnert:

„‘Keine Passagen’, she would cry out in despair if one tried to rattle through any rapid figuration with mere empty virtuosity. To her there was meaning in everything he [Robert Schumann] wrote, and in the Concerto, the piano quartet and the piano quintet in particular she 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?’”¹²⁸

¹²⁵ Fanny Davies: On Schumann – And Reading Between The Lines. In: *Music and Letters*, Vol. 6, 1925, S. 218

¹²⁶ Adelina de Lara: Clara Schumann’s Teaching. In: *Music and Letters*, Vol. 26, 1945, S. 145

¹²⁷ Fang, Siu-Wan Chair: *Clara Schumann as Teacher*. S. 45-49

¹²⁸ Adelina de Lara: a. a. O., S. 146

Als anderes Beispiel für die Wahl eines gemäßigten Tempos führt Adelina de Lara die erste Nummer aus Robert Schumanns *Kreisleriana* an, bei welcher Clara Schumann immer auf die Hervorhebung der orchestralen Qualität pochte, die durch ein zu schnelles Tempo verloren ginge.¹²⁹

Auch was den Aspekt des Tempowechsels in Werken Robert Schumanns anging, mahnte Clara Schumann immer zu äußerster Vorsicht, wie sich ihre Tochter Eugenie erinnert: Es durfte nie ein *Ritardando* gespielt werden, wo es nicht vorgeschrieben war und nicht über die Noten, über denen es stand, ausgedehnt werden. Die kurzen *Ritardandi* bei den Werken Robert Schumanns seien immer als „leichtes Hervorheben der wenigen Noten“ wie etwa „das kurze *Sostenuto* bei Chopin“ zu verstehen.¹³⁰ Das gelte etwa für das zweite Thema des letzten Satzes der G-Moll-Sonate, welches fälschlicherweise häufig „halb so schnell wie das *Presto*“ gespielt werde.¹³¹ Auch die Tempowahl einzelner Sonatensätze sollte bei Clara Schumann immer mit den übrigen Sätzen abgestimmt sein. So mahnte sie ihre Tochter Eugenie, als diese beim Studium der Cis-Moll-Sonate (*Sonata quasi una fantasia*, „*Mondscheinsonate*“, *Op. 27/2*) den zweiten Satz zu schnell spielte: „Du mußt diesen Satz im Zusammenhang mit den beiden andern empfinden; er soll vermitteln zwischen dem *Adagio sostenuto* und dem *Presto agitato*; wenn du ihn aber so schnell spielst, so bildet er wieder einen zu starken Kontrast zum ersten Satz“.¹³² Nicht nur die rhythmischen Relationen zwischen einzelnen Sätzen sollten gut aufeinander abgestimmt werden, sondern auch die Tempoverhältnisse zwischen verschiedenen Abschnitten und Themen innerhalb eines Satzes.¹³³ Tempoänderungen während eines Stückes sollten zudem immer behutsam vorbereitet werden und dürften von dem/der SpielerIn und dem(r) ZuhörerIn nicht als solche empfunden werden, sondern müssen sich wie „selbstverständlich“ anhören.¹³⁴

Clara Schumann selbst stand als Pianistin im Ruf, im Verhältnis zur zeitgenössischen Praxis sehr gemäßigt das Tempo *Rubato* einzusetzen – ihr Schüler Theodor Müller-Reuter berichtet allerdings, dass sie ihm speziell bei den Kompositionen Chopins relativ viele agogische Freiheiten zugestand.¹³⁵

Wie schon erwähnt, wurde Clara Schumann im Laufe ihrer PianistInnenkarriere gelegentlich

¹²⁹ ebd.

¹³⁰ Eugenie Schumann: *Claras Kinder*. S. 237

¹³¹ ebd., S. 237

¹³² ebd., S. 236

¹³³ ebd., S. 236f

¹³⁴ ebd., S. 237

¹³⁵ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 237

¹³⁵ ebd., S. 243

wegen ihrer zu schnellen Tempi gerügt ¹³⁶ – was angesichts der eben zitierten SchülerInnenberichte widersprüchlich erscheinen mag. Vielleicht waren diese Kritiken und die eigenen Erfahrungen mit der Schwierigkeit, bei öffentlichen Konzerten die Tempi unter Kontrolle zu halten, mitunter für Clara Schumann ein Anlass, als Pädagogin diesen Aspekt mit besonderer Aufmerksamkeit im Unterricht zu behandeln.

e) Dynamik

Auch hinsichtlich der Dynamik erlaubte Clara Schumann keine Abweichungen bezüglich der Vorgaben im Notentext. Vor allem lehnte sie jegliche Übertreibungen in der Lautstärke ab und war der Meinung, man könne innerhalb der dynamischen Bereiche Mezzoforte, Piano und Pianissimo ausreichend viel Wirkung erzielen.¹³⁷ Auch Clara Schumanns eigenes Forte-Spiel soll nie hart oder derb geklungen haben – selbst in sehr lauten Passagen soll sie ihren weichen und flexiblen Anschlag behalten haben, was bei Publikum und Kritik mitunter die Annahme auslöste, dass es Clara Schumann an physischer Kraft für übermäßig lautes Spiel fehle.¹³⁸ Claudia de Vries weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es sich bei Clara Schumanns Vermeidung von extremer Lautstärke wohl mehr um „eine bewußt getroffene künstlerische Wahl der Pianistin“, die ja durchaus zu sehr kraftvollem und energischem Spiel fähig war, gehandelt habe.¹³⁹

Bei der Behandlung des dynamischen Aspekts im Unterricht achtete Clara Schumann besonders auf eine ausdrucksvolle Gestaltung und Schattierung innerhalb der unterschiedlichen dynamischen Bereiche. So erinnert sich Adelina de Lara an den häufig getätigten Ausspruch Clara Schumanns: „The pure pianissimo tone must reach the last row in the highest gallery of the biggest concert hall“¹⁴⁰.

Eugenie Schumann berichtet, dass ihre Mutter den Aspekt der Dynamik auch einsetzte, um wiederholt auftretende Phrasen innerhalb eines Stückes unterschiedlich darzustellen. Auch geht aus ihrer Schilderung hervor, dass bei Clara Schumanns Behandlung der Dynamik die *Schattierung* den Ausgangspunkt bildete, wie etwa bei dem Stück ihres Mannes *Armes Waisenkind* aus dem Jugendalbum – bei welchem sie ihrer Tochter Eugenie folgende Anweisungen gegeben haben soll:

¹³⁶ siehe Kap. 2.1.4.

¹³⁷ Mathilde Verne: *Chords of Remembrance*. S. 51

¹³⁸ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 244

¹³⁹ ebd., S. 244

¹⁴⁰ Adelina de Lara: *Finale*. S. 51

„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 erste Mal. 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“.¹⁴¹

Auch aus der Emma-Schmidt Sammlung geht hervor, dass Clara Schumann im Allgemeinen plötzliche dynamische Wechsel ablehnte und stattdessen den allmählichen, über größere Abschnitte verlaufenden Aufbau einer dynamischen Entwicklungslinie anstrebte.¹⁴²

Die Dynamik sollte stets der Form und dem musikalischen Inhalt eines Stückes entsprechend eingesetzt werden.

f) Ornamentik

Wie gewissenhaft Clara Schumann bei der Behandlung von Verzierungen und Trillern in einem Stück war, bestätigt folgender Bericht von Eugenie Schumann:

„Einst bewunderte ich ihren Triller, und da erzählte sie mir, daß sie denselben so vervollkommen habe, verdanke sie einem Kritiker, der sich in seiner Beurteilung eines Konzertes von ihrem Triller nicht völlig befriedigt erklärte. ‚Du weißt‘, sagte sie, ‚ich gebe im Allgemeinen wenig auf Rezensionen; aber diese Bemerkung gab mir zu denken, und ich fand, daß der Mann recht hatte. Der Vater hatte mich den Triller nie besonders üben lassen, nun machte ich mich aber ganz energisch dahinter und studierte ihn, bis nichts mehr daran auszusetzen war.‘

Aber auch diesen nun so wunderbaren Triller ordnete sie ganz dem geistigen Gedanken unter; er blieb immer nur Mittel zum Zweck und veränderte den Charakter je nach Charakter des Stückes. Wer hätte bei dem Kettentriller in H-Dur-Nocturne von Chopin, in den von meiner Mutter rein instrumental empfundenen Trillern und Läufen der Romanze in F-dur Opus 118 von Brahms, in dem kleinen einleitenden Triller der von Brahms ‚für Frau Klara Schumann‘ gesetzten Gavotte von Gluck – in dem Orgelpunkttriller der sechsten Variation der E-dur Sonate Opus 109 von Beethoven – wer hätte bei all diesen und anderen Trillern an ihre technische Schönheit und Vollendung gedacht?“¹⁴³

¹⁴¹ Eugenie Schumann: *Claras Kinder*. S. 126f

¹⁴² Fang, Siu-Wan Chair: *Clara Schumann as Teacher*. S. 61

¹⁴³ Eugenie Schumann: a. a. O. S. 234

Zudem berichtet Eugenie Schumann, dass ihre Mutter nicht die erste Note des Trillers betonte, sondern die Hauptnote, über welcher er stand, akzentuierte – damit sollte der Grundrhythmus der Melodie bewahrt werden.¹⁴⁴

Ferner lässt sich aus der Emma-Schmidt-Sammlung entnehmen, dass Clara Schumann insbesondere bei Werken von Bach, Mozart und Beethoven Triller und Vorschläge auf dem Schlag beginnen ließ, auch das Ende eines Trillers musste mit höchster Sorgfalt ausgeführt werden.¹⁴⁵

Generell sollten sich Vorschläge und Triller immer in den musikalischen Fluss und rhythmischen Grundpuls des Werkes einfügen und wurden bei Clara Schumann stets nur nach Vorschrift und nie um des Effekts willen eingesetzt.

g) Fingersätze

Aus den Erinnerungen von Eugenie Schumann geht hervor, dass Clara nur die notwendigsten Fingersätze, „meistens Bindefinger“ in die Noten schrieb und prinzipiell mit Fingersätzen versehene Notenausgaben ablehnte und der Meinung war, man müsse sich den geeigneten Fingersatz durch das Studium von Tonleitern und Arpeggien und anderen Übungen aneignen.¹⁴⁶ Aus Claras Anmerkungen in der Emma Schmidt-Sammlung lässt sich herauslesen, dass sie auf einen effizienten und ökonomischen Fingersatz achtete und dabei vor allem an die Ermöglichung des Legato-Anschlags, einer weichen, fließenden melodischen Linie sowie einer perfekten Phrasierung dachte.¹⁴⁷ Auch sollten sich die Hände beim Spiel möglichst frei und flexibel hin- und herbewegen können, aus diesem Grund setzte sie bei Oktaven (z.B. in Mozarts *Konzert Rondo in D-Dur, KV. 382*) den vierten Finger auf die schwarze Taste.¹⁴⁸ Im Allgemeinen vermied sie den Einsatz des Daumens auf den schwarzen Tasten. Zudem bevorzugte sie nach Möglichkeit stets den Einsatz der stärkeren anstelle der schwächeren Finger, z.B. die Abfolge 3-4 statt 4-5 bei steigender melodischer Linie.¹⁴⁹

¹⁴⁴ ebd., S. 235

¹⁴⁵ Fang, Siu-Wan Chair: *Clara Schumann as Teacher*. S. 63

¹⁴⁶ Eugenie Schumann: *Claras Kinder*. S. 129

¹⁴⁷ Fang, Siu-Wan Chair: a. a. O. S. 68

¹⁴⁸ ebd., S. 71

¹⁴⁹ ebd., S. 73

h) Pedal

Entsprechend der Schule ihres Vaters war Clara Schumann vorsichtig und gemäßigt in ihrem Pedaleinsatz. In den Noten von Emma Schmidt vermerkte sie äußert wenig Pedal, bei den Werken Bachs gar keines.¹⁵⁰ Wenn Clara Schumann den Einsatz des Pedals empfahl, achtete sie darauf, dass der musikalische Inhalt nicht verschleiert wurde und die klangliche Transparenz aufrechterhalten blieb.¹⁵¹ Einen länger andauernden Pedaleinsatz erlaubte sie nur bei Passagen mit gleich bleibender Harmonie. Eine Ausnahme machte sie dann, wenn es darum ging, den Obertonreichtum eines Abschnitts hervorzuheben, welcher ohne Pedal zu trocken klingen würde – wie etwa im B-Dur-Mittelsatz des ersten Stückes der *Kreisleriana*.¹⁵²

i) Repertoirestudium, Konzertvorbereitung

Wie ihr Vater zweifelte Clara Schumann am Sinn des übermäßiges Übens und war im Gegensatz zu vielen ZeitgenossInnen der Meinung, drei bis vier Stunden konzentrierten Musizierens pro Tag seien ausreichend.¹⁵³ Sie legte ihren SchülerInnen nahe, dass der Vorgang des Übens nicht gedankenlos und mechanisch vollzogen werden dürfe, sondern mit höchster Bedachtsamkeit, Konzentration und aktivem Zuhören. Dieses Ziel zu erreichen, verlangte den SchülerInnen, wie der folgende Bericht von Mathilde Verne errahnen lässt, oft viel Zeit und Geduld ab:

“And now, I hope what I am going to write will be a little help to students who may read this book. In my opinion I had worked: I had practised exercises, and scales, every day for an hour, as I had been told to; I had certainly practised Bach, and the other works given me by Madame Schumann [...]. *So – what was the matter?* I sat down to think and to criticize myself. Then I thought I knew. I had my regular hours for practice, three hours a day [...], but I had never looked upon these three hours as precious; I had looked on them simply as representing a period of time in which to fulfil a duty. One hour’s technique [...], from a sense of honour, not because I liked it [...] and as for Bach, Beethoven and Mozart – well, I had just played them and enjoyed them. On this day of introspection, I felt that I must completely change my way of practising, and not only THINK MORE, but also listen more and criticize my own playing, since I always knew what was the matter with other people’s!”¹⁵⁴

¹⁵⁰ ebd., S. 75

¹⁵¹ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 249

¹⁵² ebd., S. 249f

¹⁵³ Marie Fromm: *Some Reminiscences of my Music Studies with Clara Schumann*. S. 615; Adelina de Lara: *Finale*. S. 46

¹⁵⁴ Mathilde Verne: *Chords of Remembrance*. S. 35

Ähnlich hohe Erwartungen hatte Clara Schumann, wenn es um die Vorbereitung für ein öffentliches Konzert ging. Sie erlaubte ihren SchülerInnen ein Werk nur dann öffentlich vorzutragen, wenn dieses in all seinen Details vollkommen beherrscht und ausgeführt werden konnte. War dies nicht der Fall, untersagte sie ein öffentliches Auftreten, auch wenn das für die betroffenen SchülerInnen nicht immer leicht zu verkraften war.¹⁵⁵ Clara Schumann äußerte gegenüber Mathilde Verne die Ansicht, dass es gleichgültig sei, wie oft man ein Werk schon öffentlich vorgetragen hat, man müsse es für jedes Konzert stets neu vorbereiten und einüben: „[...] all your life if you play in public, and when you have studied a work, each time you play in public you have to study it all over again.“¹⁵⁶

Clara Schumann, die selbst das Auswendig-Spielen bei öffentlichen Konzerten einführte, ließ auch ihre SchülerInnen im Allgemeinen ohne Noten spielen, riet ihnen aber in manchen Fällen, um kein Risiko einzugehen, davon ab.¹⁵⁷

Was das Repertoirestudium betrifft, hatten die SchülerInnen vor allem Werke aus Clara Schumanns eigenem Repertoire einzuüben – dazu gehörten die Klavierwerke von Scarlatti, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Thalberg, Liszt, sämtliche Klavier- und Kammermusikwerke ihres Mannes sowie von Brahms.¹⁵⁸ Letzterer war bei seinen Besuchen in Frankfurt häufig bei den Klavierstunden anwesend und half auf Clara Schumanns Wunsch hin den SchülerInnen – insbesondere in interpretatorischer Hinsicht – beim Studium seiner eigenen Kompositionen.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Adelina de Lara: *Finale*. S. 45

¹⁵⁶ Mathilde Verne: a. a. O., S. 38

¹⁵⁷ Adelina de Lara: *Finale*. S. 71

¹⁵⁸ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 253

¹⁵⁹ Adelina de Lara: a. a. O., S. 50

2.3. Clara Wieck-Schumanns Rolle als Wegbereiterin einer pianistischen Tradition

2.3.1. Allgemeine Überlegungen zum Begriff der *Tradition* im Kontext mit Clara Schumanns Pianistik und Klavierpädagogik

Es ist auffallend, dass der Traditionsbegriff im Kontext mit Clara Schumanns Pianistik nicht nur in sämtlichen Rezensionen und Artikeln über Clara Schumann-SchülerInnen fällt, sondern zum Teil auch in deren eigenen Aufsätzen verwendet und reflektiert wird. So schreibt Adelina de Lara am Beginn ihres Artikels „Clara Schumann’s Teaching“:

“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 played duets with both and had sat by their side while they played their own compositions.”¹⁶⁰

Adelina de Lara betont in dieser kurzen Reflexion über Tradition besonders das inhärente Moment der Überlieferung und Weitergabe von einer Generation zur nächsten, in diesem Falle von LehrerIn zu SchülerIn. Außerdem wird Clara Schumanns Autorität als Interpretin durch ihre persönliche Bekanntschaft mit Chopin, Mendelssohn und Robert Schumann, in deren Werke sie zum Teil von denselben persönlich eingeführt wurde, zusätzlich untermauert. Überdies weist Adelina de Lara auf die *direkte Abstammung* der pianistischen Tradition ihrer Lehrerin zu Bach und Beethoven hin, was allerdings von ihr nicht näher erläutert wird.

Auf den Traditionsbegriff im Hinblick auf Clara Schumanns Pianistik wird auch im Aufsatz von Fanny Davies’ „On Schumann – and reading between the lines“ eingegangen und auch hier wird besonders das Moment der *persönlichen, direkten* Weitergabe von einer Generation zur nächsten hervorgehoben – es geht nach Fanny Davies nicht um Informationen, die in Form von *wissenschaftlichen Aufsätzen* oder *Anekdoten* weitergegeben werden, auch nicht um Inhalte, um die man vom *Hörensagen* weiß, sondern entscheidend ist vielmehr der Empfang des Traditionsbestandes aus *erster Hand*:

¹⁶⁰ Adelina de Lara: Clara Schumann’s Teaching, S. 143

“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. It is tradition that makes the British Navy the British Navy. Such traditions can never become obsolete. Does one sometimes confound tradition with *anecdote*?

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.”¹⁶¹

Jedoch begründet sich sowohl bei Davies als auch bei de Lara die Tradition nicht ausschließlich durch direkte Weitergabe von einer Generation zur nächsten, sondern es wird beide Male auf einen bestimmten Ausgangspunkt der Tradition hingewiesen, welcher nach de Lara und Davies bei Bach und Beethoven anzusetzen sei. Somit erklärt sich Clara Schumanns musikalisch-pianistische Autorität weniger durch ihr Begründen einer pianistischen und interpretatorischen Tradition, sondern einerseits durch ihre besondere Rolle als Empfängerin des Traditionsbestandes aus erster Hand und zum anderen durch ihr reges Praktizieren und Weitergeben dieser empfangenen Inhalte an nachfolgende Generationen.¹⁶²

Geht man zudem davon aus, dass der Traditionsbegriff nicht nur das Empfangen und Überliefern bestimmter Inhalte impliziert, sondern stets auch ein *traditum* oder *tradendum*, also einen bestimmten, zu überliefernden Inhalt bedingt¹⁶³, dann ergibt sich die Frage, wie sich dieser bei Clara Schumann im Konkreten darstellen lässt. Adelina de Lara und Fanny Davies nehmen in ihren Abhandlungen vornehmlich auf den Interpretationsaspekt in Clara Schumanns Pianistik und Pädagogik Bezug – was angesichts der im vorigen Abschnitt beschriebenen Schwerpunkte des Unterrichts Clara Schumanns, die bei ihren SchülerInnen eine solide Fingertechnik stets schon voraussetzte, um sich besonders Aspekten der musikalischen Umsetzung eines Werkes widmen zu können – durchaus einleuchtet. Es verwundert auch wenig, dass in diesem Zusammenhang die Bedeutung des persönlichen Kontakts und musikalischen Austauschs Clara Schumanns mit berühmten zeitgenössischen Komponisten hervorgehoben wird, als deren vorrangige Interpretin sie fungierte. Vielmehr auffällig in diesem Kontext ist der von Davies und de Lara mehrmals getätigte Hinweis auf

¹⁶¹ Fanny Davies: On Schumann – and reading between the lines. S. 215

¹⁶² Interessant in diesem Zusammenhang ist Josef Piepers Hinweis auf das Naheverhältnis der Begriffe „Lehren“ und „Überliefern“ – so wird in sämtlichen lateinischen und griechischen Texten „tradere“ synonym zu „docere“ verwendet. (Josef Pieper: *Über den Begriff der Tradition*. Köln, Opladen 1958, S. 14)

¹⁶³ ebd., S. 13

Bach und Beethoven, wenn es um die Ursprünge der pianistischen Tradition ihrer Lehrerin geht. „And I repeat that she had the tradition of Bach and Beethoven just as truly as she had that of Schumann and his contemporaries.“¹⁶⁴

Eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit dieser Frage bedürfte zwar einer autonomen Untersuchung und kann im Rahmen dieser Arbeit nicht vorgenommen werden – dennoch soll im folgenden Abschnitt versucht werden, in Kürze die wichtigsten klavierhistorischen, insbesondere interpretationsgeschichtlichen, klangästhetischen und anschlagstechnischen Entwicklungen, welche Clara Schumanns Pianistik und Pädagogik entscheidend beeinflusst haben – zurückzuverfolgen und aufzuzeigen.

2.3.2. Bedeutsame klavierhistorische Entwicklungstendenzen und Einflussfaktoren in Bezug auf Clara Schumanns Pianistik

Im vorigen Abschnitt wurde versucht, den Begriffskomplex der *Clara Schumann-Tradition* näher zu fassen. Als Ausgangsbasis hierfür wurden zwei Stellungnahmen von den SchülerInnen Fanny Davies und Adelina de Lara herangezogen. Es hat sich dabei – gleichermaßen wie bei den anderen in dieser Arbeit zitierten SchülerInnenberichten – herausgestellt, dass sich Clara Schumanns musikalische Autorität vor allem auf ihre Fähigkeiten als Interpretin begründet, und zwar als Interpretin von Komponisten, mit denen sie sowohl in freundschaftlichem als auch musikalischem Austausch stand. Neben Robert Schumann sind hier vor allem Brahms, Mendelssohn und Chopin zu nennen. Somit war das Wissen, das sie ihren SchülerInnen zur Wiedergabe der Werke dieser Komponisten weitergab, *aus erster Hand* erworben. Was die von Clara Schumann häufig gespielten und unterrichteten ‚alten Meister‘ Bach und Beethoven angeht, so nehmen diese beiden Komponisten bei Davies und de Lara eine ‚Urheberrolle‘ im Hinblick auf die pianistische Tradition ihrer Lehrerin ein und es wird eine gleichsam direkte Verbindungslinie hergestellt. Inwieweit eine solche Sichtweise angesichts der Vielfalt von pianistischen und pädagogischen Strömungen, welche sich seit dem 18. Jahrhundert herausgebildet und gemäß den Weiterentwicklungen im Klavierbau und angesichts vielschichtiger soziokultureller Einflüsse immer wieder abgewandelt und modifiziert wurden, zutreffend ist, lässt sich durchaus hinterfragen. Gleichwohl geht aus dieser offenen Frage die Problematik hervor, dass ein umfassendes Verständnis der pianistischen Tradition Clara Schumanns ohne eine Retrospektive auf

¹⁶⁴ Adelina de Lara. Clara Schumann`s Teaching. S. 143

bestimmte klavierhistorische Entwicklungsprozesse nicht möglich ist. Zwar kann an dieser Stelle keine eingehende Darstellung dieses Themenkomplexes vorgenommen werden und es ist – wie auch Claudia de Vries feststellt – kaum möglich, von einem einheitlichen und geradlinig verlaufenden Entwicklungsstrang hinsichtlich der klavierhistorischen Voraussetzungen für Clara Schumanns Pianistik zu sprechen.¹⁶⁵ Dennoch soll diese für das Verständnis der pianistischen Tradition Clara Schumanns notwendige historische Perspektive nicht unberücksichtigt bleiben.

Somit wird im Folgenden ein kurzer Abriss über die bedeutendsten klavierhistorischen Entwicklungstendenzen und Entstehungsvoraussetzungen der Pianistik Clara Schumanns unter Einbeziehung prägender Persönlichkeiten in pianistischer, pädagogischer und musikästhetischer Hinsicht vorgenommen.

Wie eingangs schon erwähnt, sind es äußerst vielschichtige und uneinheitliche Entwicklungsprozesse, welche der Pianistik Clara Schumanns vorangegangen sind. Claudia de Vries hebt dabei besonders anschlagentechnische und klangästhetische Aspekte hervor, die wiederum „vor einer Kulisse vielfältiger, regional bedingter und gerade dadurch keineswegs einheitlicher, instrumentenbaulicher Entwicklungen und spieltechnischer Gepflogenheiten, gesellschaftlicher Umschichtungs- und ästhetisch-künstlerischer Umdefinierungsprozesse im späteren 18. und im 19. Jahrhundert“ stattgefunden haben.¹⁶⁶

Da in den Darstellungen von Fanny Davies und Adelina de Lara im vorhergehenden Abschnitt von Johann Sebastian Bach als bedeutsamem Vorläufer für die Clara Schumann'sche Pianistik die Rede war, soll an dieser Stelle ein kurzer Einblick in seine Klavierlehre, welche von seinem Biographen Johann Nicolaus Forkel schriftlich festgehalten wurde¹⁶⁷, gegeben werden.

So war schon Johann Sebastian Bach von der Notwendigkeit einer guten Klangvorstellung beim Erarbeiten eines Musikstückes überzeugt.¹⁶⁸ Zu diesem Zweck soll er – nach Angabe von Forkel – in seinem Unterricht immerzu auch selbst vorgespielt haben. Hierzu legt Forkel dar:

„Allein dadurch, daß der Schüler nun auch auf einmal einen Begriff bekommt, wie das Stück eigentlich klingen muß [...], wird der Nutzen noch ungleich größer [...]. Überdies ist nun der Verstand mit in das Spiel gezogen worden, unter dessen Leitung die Finger weit besser gehorchen, als sie ohne dieselbe vermögen würden. Kurz, dem Schüler schwebt nun ein Ideal vor, welches den Fingern die im gegebenen Stücke

¹⁶⁵ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 22

¹⁶⁶ ebd., S. 22

¹⁶⁷ Johann Nicolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig 1802

¹⁶⁸ ebd., S. 24

liegenden Schwierigkeiten erleichtert.“¹⁶⁹

Die Einbeziehung der Klangvorstellung bzw. des Klangresultats des zu erarbeitenden Werkes in das Üben soll laut Bach also zur genauen Kontrolle der Finger bzw. des Anschlags beitragen. Diese Auffassung war auch ein zentraler Aspekt im Unterricht Clara Schumanns, die sich ja tendenziell weniger Worte bedient haben soll und ihre Ideen meist durch das direkte Vorspiel am Klavier zu vermitteln versuchte.¹⁷⁰ Demgemäß wurde diese Unterrichtsweise von ihrer Schülerin Mathilde Verne als *suggestive* bezeichnet.¹⁷¹

In seiner Beschreibung des Bach'schen Klavierspiels¹⁷² geht Forkel außerdem auf die Bedeutung des Anschlags ein, der „beym Klavier eben das ist, was in der Rede die Aussprache ist“ – daher komme es „auf den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlag der Töne [...]“ an.¹⁷³ Bachs eigene Anschlagtechnik und Handhaltung soll in dieser Hinsicht besonders geeignet gewesen sein, wie aus Forkels folgender Beschreibung hervorgeht:

„Nach der Seb. Bachischen Art, die Hand auf dem Klavier zu halten, werden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche neben einander liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bey vorkommenden Fällen erst näher herbey gezogen werden muß, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa nieder drücken soll, schon schwebt. [...] Auch soll Seb. Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bey den schwersten Stellen ihrer gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf [...] und wenn der eine zu thun hatte, blieb der andere in seiner ruhigen Lage. Noch weniger nahmen die übrigen Theile seines Körpers Antheil an seinem Spielen [...].“¹⁷⁴

Diese Haltung der *gebogenen Finger*, die sich stets in Tastennähe befinden sollten, bringt nach Forkel mehrere Vorteile mit sich: die Bewegung der Hand und Finger kann bewusst kontrolliert werden, die einzelnen Töne können mit dem „höchsten Grad von Deutlichkeit“ gespielt werden und durch das längere Aushalten jedes Tones wird ermöglicht, „sangbar und zusammenhängend spielen zu können.“¹⁷⁵ Zudem werden überflüssige Bewegungen des Körpers und ein damit verbundener unnötiger Krafteinsatz vermieden.

¹⁶⁹ ebd.

¹⁷⁰ Adelina de Lara: *Finale*. S. 43

¹⁷¹ siehe Kap. 2.2.2.

¹⁷² Die von Johann Nicolaus Forkel beschriebene Klavierlehre von Johann Sebastian Bach bezieht sich vorwiegend auf das von Bach bevorzugt gespielte Clavichord. (Johann Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig 1802, hrsg. v. Axel Fischer, Kassel 1999, S. 17)

¹⁷³ ebd., S. 11f

¹⁷⁴ ebd., S. 12ff

¹⁷⁵ ebd., S. 13

Eine weitere bedeutende, direkt an die Tradition von J.S. Bach anknüpfende Schrift stammt von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel Bach – in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* legt er folgende Gedanken über einen *guten Vortrag* dar:

„Der gute Vortrag ist also sofort daran zu erkennen, wenn man alle Noten nebst den ihnen zugemessenen guten Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stücks abgewognen Druck mit einer Leichtigkeit hören läßt. Hieraus entstehet das Runde, Reine, und Fließende in der Spielart, und wird man dadurch deutlich und ausdrückend.“¹⁷⁶

Um zu einer Einsicht über den *wahren Inhalt* eines Stückes zu gelangen und einen *guten Vortrag* zu erlernen empfiehlt C. Ph. E. Bach zudem, keine Gelegenheit zu versäumen, „einzelne Musicos“ und „ganze Musikübende Gesellschaften“ zu besuchen.¹⁷⁷ Von besonderer Wichtigkeit sei es auch, Darbietungen von „geschickten Sängern“ zu hören, denn man lerne „dadurch singend denken“.¹⁷⁸

In einem weiteren Kapitel schreibt C. Ph. E. Bach über die richtige *Finger-Setzung* und empfiehlt dabei das Spiel mit „gebogenen Fingern“ und „schlaffen Nerven“, damit die „elastische Kraft“ und „Geschmeidigkeit“ der Finger gesichert ist – auch die richtige Stellung des Daumens, welcher im Allgemeinen zu weit entfernt von den übrigen Finger gehalten werde, ist von erheblicher Bedeutung.¹⁷⁹

Sowohl aus den Beschreibungen Forkels über das Klavierspiel Johann Sebastian Bachs als auch aus den Darstellungen von Carl Ph. E. Bach geht hervor, dass die zentralen Aspekte der Clara Schumannschen Klangästhetik und Anschlagtechnik – der *singende Ton*, verbunden mit dem *Legato*-Anschlag, der eine ruhige Körperhaltung, freie Arm- und Handbewegungen sowie Elastizität und Geschmeidigkeit der Finger bedingt – auf ein seit dem 18. Jahrhundert vorherrschendes pianistisches Vortragsideal zurückgeht, das sich eng an der menschlichen Gesangsstimme orientiert. So nahm dieser klangästhetische Topos des *sangbaren und zusammenhängenden* Spieles schon in der am Clavichord orientierten Klavierlehre des Johann Sebastian Bach eine zentrale Bedeutung ein und mündete durch die ständigen Verbesserungen im Klavierbau schließlich in das Ideal des *singenden Legato-Anschlags*.¹⁸⁰ Der Bach-Sohn-

¹⁷⁶ Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Teil I, Berlin 1753, hrsg. v. Wolfgang Horn, Kassel 1994, S. 117

¹⁷⁷ ebd., S. 120

¹⁷⁸ ebd., S. 121f

¹⁷⁹ ebd., S. 15f. Die Bedeutung des Daumens für ein zusammenhängendes, „reines“ Spiel wird schon in der Klavierlehre Johann Sebastian Bachs betont. (vgl. Johann Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. S. 15)

¹⁸⁰ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 48

und Schüler Carl Philipp Emanuel greift in seiner Klavierschule ebenfalls auf dieses Vortragsideal zurück, indem er ein *reines, fließendes* Spiel verlangt, wo jede Note zur richtigen Zeit und mit der ihr *zugehörigen Stärke* gespielt werden muss.¹⁸¹

Im Hinblick auf den Zusammenhang und der *Verbindungslinie* zu Clara Schumanns Pianistik ist von Interesse, dass der schon erwähnte Lehrer Friedrich Wiecks Johann Peter Milchmeyer in seiner Klavierpädagogik direkt an den Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel anknüpft¹⁸² – so ist es auch kein Zufall, dass jener 1797 die fast namensgleiche pädagogische Schrift *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* herausbringt.¹⁸³

Gleich im ersten Kapitel seiner Klavierschule geht Milchmeyer ausführlich auf die richtige Haltung von Körper, Arm und Fingern ein. Er rät generell vor dem Üben auf dem aus der Mode gekommenen Clavichord ab, denn auf diesem klangarmen Instrument könne man – im Gegensatz zum modernen Pianoforte – keine korrekte Hand- und Fingerhaltung erlernen.¹⁸⁴ Wie eine solche aussehen soll, beschreibt er – im Zusammenhang mit der richtigen Stellung der Arme – folgendermaßen:

„Der Ellbogen des Spielers, bis zur Achsel, soll in senkrechter Stellung sein, dann findet sich der gehörige Abstand zwischen der Claviatur und dem Körper des Spielers von selbst. [...]. Was den Arm betrifft, so dient er dazu, die Hand in die Höhe und Tiefe zu leiten, oder auf die schmalen Tasten zu tragen. [...]. Übrigens muss man sich vor unnötigem Hin- und Herbewegen der Ellbogen und Hände hüten, um seinem Spiele eine gewisse Anmut und Grazie zu geben, welche darinnen besteht, daß man die Natur nachahmt, und alles auf eine ungezwungene Art verrichtet. [...]
Die Hand soll man auf der Claviatur etwas abwärts halten, die drey mittelsten Finger müssen gebogen sein, und der Daumen nebst dem kleinen Finger sollen bis zur Wurzel der Nägel über die breiten Tasten zu liegen kommen. [...]. Eine Hauptsache, die ich , die ich dem Anfänger nicht genug empfehlen kann, ist das Auswärtsdrehen der Hände, damit wenn die rechte Hand in der Tiefe, oder die linke in der Höhe, spielt, die Hände sich nicht verkürzen, oder einen Zirkel machen, und auch der Daumen so viel als möglich über den breiten Tasten bleibe.“¹⁸⁵

Wie aus dieser Darstellung hervorgeht, plädiert Milchmeyer für eine möglichst *naturgemäße* Spielart, die sich durch *senkrecht* gehaltene Oberarme, eine gebogene Stellung der drei mittleren Finger und durch den engen Tastenkontakt von kleinem Finger und Daumen

¹⁸¹ Carl Philipp Emanuel Bach: a. a. O., S. 117

¹⁸² Cathleen Köckritz: *Friedrich Wieck. Studien zur Biographie und zur Klavierpädagogik*. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 44, Hildesheim, 2007. S. 62

¹⁸³ Johann Peter Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*. Dresden, 1797

¹⁸⁴ ebd., S. 2

¹⁸⁵ ebd., S. 1

auszeichnet. Die Bewegungen Ellbogen und Hände sollten stets locker und *ungezwungen* bleiben.

Ferner unterscheidet Milchmeyer drei verschiedene Spielarten – die *gewöhnliche*, die *gebundene* und die *abgestoßene* – die gemäß den verschiedenen Vorgaben im Notentext richtig eingesetzt werden müssen:

„Ich nenne die erste die gewöhnliche, oder natürliche, die zweyte, die gebundene, und die dritte, die abgestoßene Spielart. In Stücken guter Komponisten [...] sind alle Noten, welche keine Punkte, Striche, oder kleine Bögen über sich haben, von der natürlichen Spielart. Bey ihrem Spielen hebt man den Finger der ersten Taste auf, wenn die zweite angeschlagen ist, den Finger der zweyten, wenn die dritte gespielt ist, und so weiter. [...]. Diese Spielart spielt sich blos mit den Fingern, ohne Arm und Hand, so lange man auf den nämlichen Tasten bleibt, verändert man aber die Noten oder spielt auf den hohen schmalen Tasten, so lehrt die gesunde Vernunft, daß man sich des Arms bedienen müsse [...].

Die gebundene Spielart, welche man bei wenigen Noten mit einem kleinen Halbzirkel, bey mehrern Tasten aber durch einen vorn und hinten etwas gebogenen Strich bezeichnet, verlangt ein weiches gleichsam schmelzendes Spiel. Alle Spieler des Pianoforte sollten überhaupt, um des Instruments willen, die gebundene Spielart wählen. [...].

Die abgestoßene Spielart, bey der man jede Noten von der anderen absondert [...] verlangt ein Pianoforte das alle Noten vollkommen dämpft, besonders die unteren Baßnoten [...]. Alle Noten dieser Spielart, sie mögen einfach oder doppelt seyn, lassen sich durch eine kleine Bewegung der Hand, ohne Bewegung des Arms, machen.“¹⁸⁶

Von besonderem Interesse bei Milchmeyers Ausführungen über seine drei Spielarten ist die Empfehlung der *gebundenen* Spielart. Denn nur diese ermögliche ein *weiches und schmelzendes Spiel*. Eine Ausnahme sei lediglich bei chromatischen Läufen im Bass zu machen, „weil das lange Nachsingen der stärkern Seiten übel lautende Töne“¹⁸⁷ verursache. In allen anderen Fällen ist am Pianoforte stets diese *gebundene* Spielart einzusetzen, speziell die „obern Töne dieses Instruments, welche zu einer gewissen Härte und Trockenheit geneigt sind“ erhalten so einen volleren und weichen Klang.¹⁸⁸

Milchmeyers pianistische Auffassungen, besonders seine Darstellungen zur korrekten Hand- und Körperhaltung, seine Ideen zu einer zweckmäßigen Anschlagtechnik, sowie sein Ideal des *gebundenen Anschlags*, bezeugen in vielerlei Hinsicht eine starke Orientierung und Anknüpfung an die „Bach-Schule“. Darüber hinaus weist sein Lehrwerk insofern eine Besonderheit auf, als dass zahlreiche Notenbeispiele aus Beethovens früher Klaviermusik

¹⁸⁶ ebd., S. 5ff

¹⁸⁷ ebd., S. 6

¹⁸⁸ ebd.

angeführt werden – so ist sehr wahrscheinlich, dass auch Friedrich Wieck in seinen wenigen Klavierstunden bei ihm in die Beethoven'schen Werke eingeführt worden ist.¹⁸⁹ Im Übrigen soll auch Beethoven selbst in seinem Klavierunterricht auf C. Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art [...] zurückgegriffen haben“¹⁹⁰ und das Legato-Spiel als einen bedeutsamen Aspekt behandelt haben.¹⁹¹

Weitere bedeutsame Musiker bzw. Musiktheoretiker, auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann, die aber in ihren – in schriftlicher Form festgehaltenen – pädagogischen Auffassungen ebenfalls an das Ideal des *Legato-Spiels* angeknüpft haben, sind Daniel Gottlob Türk, dessen Lehrer der Bach-Schüler Gottfried August Homilius¹⁹² war, Mucio Clementi, Adolf Bernard Marx und dessen Schüler Adolph Kullak.

Ein weiterer nennenswerter Musikpädagoge, dessen Auffassungen einen beträchtlichen Einfluss auf die Pianistik Clara Schumanns ausgeübt haben, ist der Beethoven-Schüler Carl Czerny. Er legt in seiner Schrift *Von dem Vortrage* (1846), die den dritten, ergänzenden Band seiner umfangreichen *Pianoforteschool Op. 500 (1839)* darstellt, einen Vortragsbegriff dar, der für das beschriebene Interpretationsideal Clara Schumanns eine entscheidende theoretische Basis bildet. Wie Claudia de Vries beschreibt, nimmt Czerny eine vermittelnde Position zwischen dem zu Bachs Zeiten gängigen Vortragsbegriff im Sinne der bloßen „Ausführung eines Werkes“ und der in der Romantik verbreiteten „extrem subjektiven oder priesterlich-rituellen“ Auffassung des Begriffs ein.¹⁹³

So fordert Czerny von dem (der) musikalischen Interpreten(in) sowohl die Fähigkeit zur textgetreuen Wiedergabe eines Werkes als auch das Einbringen seines subjektiven Ausdrucks und seiner künstlerischen Individualität.¹⁹⁴

Claudia de Vries erläutert im Folgenden die Grundlagen von Czernys Auffassung des *Vortragsbegriffs*:

¹⁸⁹ Cathleen Köckritz weist zudem auf Milchmeyers „nicht zu unterschätzende Mittlerfunktion zwischen der Klaviermusik Beethovens und deren Interpretation durch den Wieckschen Schülerkreis im 19. Jahrhundert“ hin. Generell scheint sich Friedrich Wieck mit seiner Klavierschule in vielerlei Hinsicht an Milchmeyer angelehnt zu haben, etwa „in der Wahl des Adressatenkreises, im didaktisch-methodischen Vorgehen und der engen Verknüpfung zwischen Klavierspiel und Gesangsausbildung. [...]“ (ebd., S. 63)

¹⁹⁰ Jutta und Heino Schwarting: Klavier (S. 313-334), in: Handbuch der Musikpädagogik, Bd. 3, hrsg. v. Christoph Richter, Kassel 1994, S. 319

¹⁹¹ Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 50

¹⁹² Daniel Gottlob Türk: *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig u. Halle 1789; hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel 1997, siehe Vorwort

¹⁹³ Claudia de Vries: a. a. O., S. 73

¹⁹⁴ ebd., S. 73

„Dem Vortragsbegriffs Czernys liegt ein Idealbegriff des *musicus* zugrunde, der möglichst die Tätigkeiten des Vortragens, des Komponierens und des Fantasierens in einer Person vereinigt. Dies bringt mit sich, daß die Spaltung in ein produktives bzw. schöpferisches Musikertum einerseits und ein reproduzierendes bzw. ausführendes Musikertum anderseits [!] – wie es sich heute durchgesetzt hat – im Bedeutungsinhalt der Begriffe Vortrag und Interpretation für weite Teile des 19. Jahrhunderts keineswegs selbstverständlich war.“¹⁹⁵

Czernys Vortragsbegriff entspricht durchaus der Anschauung seines damaligen Zeitgenossen Friedrich Wieck und es ist anzunehmen, dass sich dieser in seinen pianistisch-pädagogischen Auffassungen in vielerlei Hinsicht an Czerny, mit dem er auch in persönlicher Korrespondenz stand,¹⁹⁶ orientierte. Zudem entsprach die Unterrichtsmethode, nach der Wieck seine Tochter Clara unterrichtete, der Idee von Czernys oben beschriebenen *musicus*, welche an den(r) PianistinIn nicht nur die Aufgabe des *Vortragens* und *Reproduzierens* stellt, sondern auch die *schöpferischen* Fähigkeiten des Fantasierens und Komponierens voraussetzte.

Clara Schumann hat durch ihre vielseitige und fundierte Ausbildung, die sie von ihrem Vater erhielt, all diese Anforderungen vollends beherrscht und somit das im 19. Jahrhundert durchaus nicht mehr zeitgemäße Ideal des Czernyschen *Musicus* auf perfekte Weise verkörpert.¹⁹⁷

2.3.3. Schlussfolgernde Bemerkungen zur Frage der *Clara Schumann-Tradition*

In diesem Kapitel wurde der Versuch unternommen, Clara Schumanns Rolle als Wegbereiterin einer pianistisch-musikalischen Tradition näher zu beleuchten. Im ersten Abschnitt wurden hierfür zwei Darstellungen der Schülerinnen Fanny Davies und Adelina de Lara diskutiert, die beide in ihren Aufsätzen explizit auf den Traditionsbegriff im Kontext mit ihrer Lehrerin Clara Schumann eingehen. Ihre Perspektive erschien insofern von besonderem Interesse, als dass beide sich auf besondere Weise mit der pianistischen Tradition ihrer Lehrerin identifizierten und diese in ihrer eigenen Spielpraxis fortführten. In den Darstellungen von Davies und de Lara hat sich gezeigt, dass Clara Schumanns pianistische Sonderstellung und Autorität insbesondere auf ihren (in den vorigen Kapiteln beschriebenen) spezifischen Interpretationszugang zurückzuführen ist. In diesem Zusammenhang betonen Davies und de Lara nicht nur Clara Schumanns ‚Privileg‘, von den von ihr gespielten

¹⁹⁵ ebd., S. 103

¹⁹⁶ siehe Kap. 2.1.1.

¹⁹⁷ Claudia de Vries: a. a. O., S. 105

Komponisten (insbesondere Robert Schumann und Johannes Brahms) persönlich in deren Werke eingeführt zu werden, sondern auch das spezielle pianistische Wissen und das interpretatorische Verständnis ihrer Lehrerin, welches bis zu Beethoven und Bach zurückgehe. Um dieser Aussage von Fanny Davies und Adelina de Lara genauer nachzugehen, wurde im darauf folgenden Abschnitt eine kurze Retrospektive auf bedeutsame klavierhistorische Entwicklungsprozesse unter Berücksichtigung verschiedener musiktheoretischer Auffassungen vom späten 18. Jahrhundert bis ins 19. Jahrhundert vorgenommen. Aufgrund der unüberschaubaren Vielfalt von musikästhetischen, pianistischen und klavierpädagogischen Auffassungen wurde versucht, eine repräsentative Auswahl von Positionen darzustellen, die für das Verständnis der Clara Schumann als besonders bedeutsam erachtet werden. Begonnen wurde mit der Klavierlehre J.S. Bach, darauf folgend wurden die daran anknüpfenden Auffassungen seines Sohnes Carl Philipp Emanuel Bach behandelt, anschließend wurde näher auf die Klavierpädagogik Johann Peter Milchmeyers eingegangen – dem als Lehrer Friedrich Wiecks eine besondere Bedeutung für Clara Schumanns Pianistik zukommt. Abschließend wurde in Kürze auch Carl Czerny und sein Vortragsbegriff angeführt, welcher die Interpretin Clara Schumann ebenfalls auf entscheidende Weise geprägt hat.

Bei der Behandlung dieser verschiedenen Vertreter und deren pianistischen Auffassungen hat sich, trotz zahlreicher Unterschiede und Abweichungen voneinander, die folgende Gemeinsamkeit herausgestellt: Es wird von einem pianistischen klangästhetischen Ideal ausgegangen, das sich vornehmlich an der Gesangkunst orientiert. Dieser *singende* Ton steht in engem Zusammenhang mit dem *Legato-Anschlag* und den dazugehörigen physischen Voraussetzungen, die je nach Art und Entwicklungsstand des Instrumentes variieren. Dieses Klangideal hat auch Friedrich Wieck zu einem zentralen Aspekt seiner Klavierschule gemacht. Wie im ersten Kapitel dieser Arbeit dargelegt wurde, widersprachen seine Auffassungen zu einem großen Teil der zeitgenössischen pianistischen Praxis.¹⁹⁸ Vielmehr knüpfte er mit seiner Idee des *singenden Anschlags* an ein seit dem späten 18. Jahrhundert existierendes Klangideal an, das schon J.S. Bach in seiner Klavierlehre hochgehalten hat und das durch nachfolgende Generationen von Musikern und Musiktheoretikern – darunter die oben beschriebenen Vertreter – immer wieder auf neue Art und Weise aufgegriffen und weitergeführt wurde. Vor diesem Hintergrund ist auch die von Fanny Davies und Adelina de Lara hergestellte Querverbindung von der Pianistik Clara Schumanns zu Bach und Beethoven hin zu verstehen.

Die beschriebenen klavierhistorischen Entwicklungstendenzen und Einflussfaktoren sind

¹⁹⁸ siehe Kap. 2.1.1.

nicht nur zu einem großen Teil in die pianistische Ausbildung Clara Schumanns eingeflossen, sondern sie hat diese auch in ihrer späteren pianistischen Praxis konsolidiert und fortgesetzt und in ihrer pädagogischen Tätigkeit an nachfolgende Generationen von SchülerInnen weitervermittelt.

3. Zwei Exponentinnen der pianistischen Tradition Clara Schumanns: Fanny Davies und Adelina de Lara

Vorbemerkung:

Im vorhergehenden Kapitel wurde eine Darstellung der Pianistik und Klavierpädagogik Clara Schumanns mit der Zielsetzung unternommen, unter Berücksichtigung verschiedener Blickwinkel und Perspektiven auf den Themenkomplex zu einem umfassenden Verständnis der *Clara Schumann-Tradition* zu gelangen.

Es hat sich dabei gezeigt, dass der SchülerInnenperspektive bei der Darstellung dieser Tradition eine besondere Bedeutung beizumessen ist. Durch den meist mehrere Jahre andauernden Unterricht bei Clara Schumann und dem damit verbundenen direkten (musikalischen) Austausch gewannen die SchülerInnen einen besonders intensiven Bezug zu den pianistischen Auffassungen ihrer Lehrerin und hatten somit das Privileg, welches Fanny Davies als *receiving our traditions and practising them first-hand* ¹⁹⁹ bezeichnete.

Während im vorhergehenden Kapitel (Abschnitt 2. 2.) versucht wurde, eine möglichst breite und repräsentative Auswahl von SchülerInnenkommentaren darzulegen und zu diskutieren, wird sich der Fokus in diesem Kapitel auf zwei Schülerinnen richten, die nicht nur in ihrer pianistischen Praxis besonders an die *Clara Schumann-Tradition* anknüpften, sondern welchen es auch ein Anliegen war, wesentliche Aspekte dieser Tradition in schriftlicher Form festzuhalten und diese somit – zumindest *indirekt* – auch für die Nachwelt zugänglich zu machen. Es handelt sich dabei um die aus England stammenden Pianistinnen Fanny Davies und Adelina de Lara. Beide starteten nach ihrer Rückkehr aus Frankfurt eine höchst erfolgreich verlaufende Pianistinnenkarriere und zählten neben Mathilde Verne, Leonard Borwick und Ilona Eibenschütz zu den bedeutsamsten Exponentinnen der *Clara Schumann-Tradition*.²⁰⁰

Das Faktum, dass besonders in England eine Anknüpfung an diese Tradition stattfand, war vor allem mit Clara Schumanns häufigen und zumeist äußerst erfolgreichen Konzertauftritten und den damit verbundenen längeren Aufenthalten in diesem Land, wo sie zudem eine begehrte und häufig aufgesuchte Lehrerin war, verbunden.²⁰¹

In diesem Kapitel soll zum einen die musikalische Laufbahn von Fanny Davies und Adelina

¹⁹⁹ siehe Kap. 2.3.1.

²⁰⁰ siehe Kap. 2.2.1.

²⁰¹ siehe Kap. 2.1.2.

de Lara näher dargestellt werden, insbesondere im Hinblick darauf, inwiefern die pianistische Tradition Clara Schumanns im Laufe ihrer eigenen musikalischen Berufspraxis weitergeführt wurde und in welchen Aspekten Davies und de Lara speziell an diese angeknüpft haben. Zum anderen soll auf Basis ihrer schriftlichen Abhandlungen und autobiographischen Darstellungen die Retrospektive der beiden Pianistinnen auf die Studienzeit bei Clara Schumann sowie auf die von ihrer Lehrerin vermittelten musikalischen und interpretatorischen Auffassungen näher beleuchtet und diskutiert werden.

3.1. Die Pianistin Fanny Davies

3.1.1. Biographie und musikalischer Werdegang

a) Kindheits- und Jugendjahre

Fanny Davies wurde am 27. Juni 1861 auf der englischen Kanalinsel Guernsey geboren, wo ihre ursprünglich aus Birmingham stammenden Eltern sich zeitweise aufhielten. Im Alter von zehn Monaten wurde sie nach Birmingham zu einer Tante gebracht, welche einer großen Mädchenschule in der Stadt vorstand und schließlich auch die Erziehung des kleinen Mädchens übernahm.²⁰²

Die ersten Anzeichen von Fanny Davies' musikalischer Begabung machten sich offenbar schon früh bemerkbar: so konnte sie, kaum zwei Jahre alt, bereits am Klavier einfache Melodien spielen. Auch vermochte sie bereits als dreijährige gemeinsam mit ihrer Tante kleine Stückchen für vier Hände darzubieten.²⁰³

Mit fünf Jahren erhielt Fanny die ersten Klavierstunden von einer Miss Welchman, die auch an der Schule ihrer Tante unterrichtete.²⁰⁴ Fanny Davies machte so rasche Fortschritte, dass sie schon im Alter von sechseinhalb Jahren Beethovens *Sonate Op. 26, A-Dur* bei einem Basar in der „Birmingham Town Hall“ vorspielen konnte.²⁰⁵ Allerdings musste sie den

²⁰² Miss Fanny Davies. A Biographical Sketch. In: *The Musical Times*, June I, 1905, S. 365

²⁰³ ebd. S. 365f. Im Zusammenhang mit der frühen musikalischen Begabung Fanny Davies' existiert die Anekdote, das noch nicht einmal zwei Jahre alte Mädchen habe sich beim Versuch, die ersten Takte des zweiten Satzes der „Symphonie mit dem Paukenschlag“ am Klavier nachzuspielen – schließlich beim zweiten Abschnitt des berühmten Eröffnungsthemas angelangt, wo zum ersten Mal die Note Fis vorkommt – so lange nicht zufrieden gegeben, bis die Tante Fannys Finger auf die „notwendige schwarze Taste legte“. (ebd., S. 365)

²⁰⁴ ebd., S. 366

²⁰⁵ ebd.

Trauermarsch (3. Satz der Sonate) ohne Oktaven spielen, da ihre kleinen Finger diese noch nicht zu greifen vermochten.²⁰⁶

Diese beachtliche Leistung der jungen Fanny Davies fand zwar wenig Beachtung in der breiteren Öffentlichkeit – dennoch wurde der in Birmingham berühmte Klavierprofessor namens Charles Edwin Flavell bald auf das begabte Mädchen aufmerksam und Fanny Davies wurde im Alter von neun Jahren schließlich seine Schülerin.²⁰⁷ Parallel dazu erhielt sie Unterricht in Harmonielehre von A.R. Gaul. Im Alter von 13 Jahren nahm Fanny auch einige Geigenstunden bei einem Violinvirtuosen namens Henry Hayward. Mit ihm musizierte sie auch öfters im privaten Rahmen gemeinsam, wodurch sie erstmals ihre Begeisterung für Kammermusik entdeckte. So erinnert sie sich: „Under his guidance I first tasted the delights of ensemble chamber music. We used to play every classical thing – a Beethoven sonata every week, and so on, I playing the pianoforte and Hayward the violin.“²⁰⁸

Abgesehen von ihrer ersten frühen pianistischen Darbietung am Jahrmarktsbasar trat Fanny Davies in ihrer frühen Jugend nicht mehr in der Öffentlichkeit auf – vielmehr bildete sie sich in diesen Jahren hauptsächlich autodidaktisch am Klavier weiter. Somit war ihre frühe musikalische Laufbahn genau das Gegenteil einer klassischen ‚Wunderkindkarriere‘.

Sie selbst gibt darüber zu Protokoll:

„[...] I was never allowed to be exploited as a prodigy – in fact, except that Bazaar performance, I never played in public until I had passed my twenties. For a year or two I had delicate lungs, and was therefore compelled to remain indoors for one or two winters; but I used the time in assimilating all the music I could get hold of. I studied catalogues by the yard, worked through (by myself) all the pieces in Hallé’s ‘School’, and steeped myself in the whole range of classical pianoforte music as well as operatic arrangements by Thalberg and Sydney Smith, which I thought very beautiful! A Broadwood grand pianoforte, given to me by my dear aunt, was a source of endless delight and of the greatest assistance during this period of self-teaching.“²⁰⁹

Neben ihren autodidaktischen Studien am Klavier nahm Fanny Davies während gelegentlicher Besuche in London einige Klavierstunden bei dem Pianisten Charles Hallé.²¹⁰

²⁰⁶ A. Ehrlich: *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart*. Leipzig 1893, S. 78

²⁰⁷ Miss Fanny Davies. A Biographical Sketch. In: *The Musical Times*, June I, 1905, S. 366

²⁰⁸ ebd., S. 366

²⁰⁹ ebd.

²¹⁰ ebd.; der aus Westfalen stammende Pianist Charles Hallé (siehe auch Kap. 2.1.3.), dessen ursprünglicher Name Karl Halle war, ließ sich mit 29 Jahren in England nieder und gründete dort das Hallé-Orchester. In seiner Autobiographie behauptet er, als erster Pianist in London Beethoven-Sonaten aufgeführt zu haben, was heute allerdings bezweifelt wird. Dennoch leistete er einen wertvollen Beitrag für die Bekanntmachung von Beethovens (insbesondere späten) Klaviersonaten in England. Zudem war er mit großer Wahrscheinlichkeit der erste Pianist, der den gesamten Zyklus von Beethovens 32 Klaviersonaten (an 18 Abenden in der St. James Hall)

Außerdem nützte sie die Aufenthalte in London für Konzertbesuche – so hörte sie neben Anton Rubinstein und Hans von Bülow auch Clara Schumann. Die Darbietungen der letzteren begeisterten sie offenbar am meisten – so soll Fanny Davies während ihrer Konzertbesuche stets Markierungen in die mitgebrachten Noten vorgenommen und dabei die Angewohnheit entwickelt haben, für Rubinstein einen „roten Bleistift“ und für Bülow einen „blauen Bleistift“ zu benutzen.²¹¹ Was die Auftritte ihres großen Ideals Clara Schumann betrifft, so erinnert sich Fanny Davies bezeichnenderweise: „But when I listened to Madame Schumann (...) I needed no pencil, for she played everything exactly as it was written.“²¹²

b) Musikalische Studien in Leipzig und Frankfurt

Es dauerte bis zum Jahre 1882, als die Umstände es erlaubten, dass Fanny Davies' lang gehegter Wunsch – ein ernsthaftes Studium als Vorbereitung für den Musikerinnenberuf beginnen zu können – in Erfüllung ging. Unterstützung für diesen Plan dürfte sie dabei vor allem von ihrem Londoner Lehrer Charles Hallé erfahren haben.²¹³ Sie trat in das Konservatorium in Leipzig ein, wo sie Klavier bei Carl Reinecke und Oscar Paul studierte.²¹⁴ Bei Salomon Jadassohn lernte sie Fuge und freien Kontrapunkt.²¹⁵ Sie selbst berichtet über ihre Studienzeit in Leipzig:

„I never regret the year spent at Leipzig, with its ever varied musical experiences, from the Gewandhaus concerts and meetings with Liszt and other celebrities, to the many endeavours to rehearse pianoforte concertos with the ten curiously balanced students' orchestra of the Conservatorium – which often ended in Felix Weingartner playing second piano to my concerto and I the second piano to his, and dispensing with the band, for Weingartner was then a budding genius.“²¹⁶

Trotz dieser bereichernden Erfahrungen und zahlreichen Bekanntschaften hegte Fanny Davies während diesem Jahr in Leipzig nur einen Wunsch: ein Studium bei ihrem großen Vorbild Clara Schumann aufzunehmen.²¹⁷ Sie wagte es der „Queen of Pianists“²¹⁸ zu schreiben, welche antwortete, Fanny müsse ihr zuerst vorspielen und wenn sie angenommen werde,

öffentlich aufführte. (Harold C. Schonberg: *Die großen Pianisten*. S. 221).

²¹¹ Miss Fanny Davies. A Biographical Sketch. a. a. O. S. 366

²¹² ebd.

²¹³ ebd.

²¹⁴ Bei Carl Reinecke soll Fanny Davies speziell das Beethoven'sche Werk auf intensive Weise studiert haben, durch Oscar Paul wurde sie vor allem mit den Kompositionen Liszts vertraut gemacht. (ebd. S. 366)

²¹⁵ ebd.

²¹⁶ ebd.

²¹⁷ ebd.

²¹⁸ ebd.

dürfe sie in das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt eintreten.²¹⁹

Dieses Vorspiel dürfte Fanny Davies gut geglückt sein – sie wurde schließlich im September 1883 als Schülerin von Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium aufgenommen. Dort blieb sie nahezu zwei Jahre und studierte zusätzlich Komposition bei Bernhard Scholz, dem damaligen Direktor des Hoch'schen Konservatoriums.²²⁰

Der Klavierunterricht bei Clara Schumann fand zwei Mal wöchentlich statt.²²¹ Fanny Davies wurde gemeinsam mit Alice Dessauer und Mathilde Verne unterrichtet.²²² Letztere erinnert sich in ihrer Autobiographie in folgender Weise an die erste gemeinsame Klavierstunde und ihre Begegnung mit Fanny Davies:

“When the great day arrived for my first lesson with Madame Schumann, I found there were three other pupils in the room (...) One of the other pupils, Fanny Davies, was considerably older than myself, and already a splendid pianist.

Fanny Davies played first, what, I do not remember, and I was very much impressed to see her bending over the keyboard with such great favour: I knew at once that she was thinking of the *legato* touch, and trying very hard to get it. She hung on every word which fell from the lips of Madame Schumann, with such passion that I was quite astonished, but I understood and admired this attitude of devotion later when I myself fell under the spell of our great teacher.”²²³

Fanny Davies wurde während ihrer Frankfurter Studienzeit auch bald in den musikalischen Kreis um Clara Schumann integriert und freundete sich unter anderem mit Johannes Brahms und Joseph Joachim an. Mit letzterem absolvierte sie auch in späteren Jahren zahlreiche gemeinsame Konzertauftritte. Auch den Kontakt mit Johannes Brahms hielt sie zeitlebens aufrecht und sie traf ihn während Konzertreisen nach Wien und Budapest wieder.²²⁴ Die erste Begegnung mit ihm während ihrer Studienzeit schildert Fanny Davies folgendermaßen:

“I remember well my first impression of him. It was in Baden-Baden on a hot September day, when I was walking with a friend down a non-frequented road which we had chosen to avoid the fashionable Lichtenthalerallee. On the other side we noticed a figure in shirt-sleeves carrying hat and coat, walking with head bent as if in

²¹⁹ ebd.

²²⁰ ebd.

²²¹ siehe Kap. 2.2.2.

²²² Mathilde Verne: *Chords of Remembrance*. S. 33f

²²³ ebd., S. 33f; Fanny Davies und Mathilde Verne blieben auch nach ihrer Rückkehr nach England weiter in Kontakt und traten öfters gemeinsam auf. Verne erwähnt in ihrer Autobiographie einen letzten gemeinsamen Auftritt im Jahre 1926 bei einem „London Symphony Concert“, wo sie und Fanny Davies Mozarts Konzert für zwei Klaviere (Nr. 10, Es-Dur, KV 365) darboten. (Mathilde Verne, a. a. O., S. 36). Zudem spielte Davies auch bei den von Verne in London gegründeten „Thursday Twelve O' Clocks“-Konzerten. (Mathilde Verne: a. a. O., S. 185). Außerdem unterrichtete Fanny Davies gelegentlich SchülerInnen von Mathilde Verne, wenn diese auf Tournee war. (Mathilde Verne: a. a. O., S. 78)

²²⁴ Miss Fanny Davies. A Biographical Sketch. S. 369

thought, and with a swinging, almost rolling, rhythmical gait. Although seen from several yards, there was something different from other people in the general appearance of this figure. [...]. For sure enough, later in the day, that figure, now arrayed in a very loose coat stood on the balcony of a comfortable inn with Clara Schumann and Joachim. I little thought when I saw the coatless wayfarer that I was that very afternoon going to hear the great master play his (then new) C minor trio with Joachim and Hausmann – besides his violoncello sonata in F; that Clara Schumann would sit by the pianoforte and turn for him; that he would play the trio from my copy on a cottage pianoforte in a little private room in the hotel. What sound he brought forth from that modest instrument! What a touch he had! I remember how he turned round to Clara Schumann with ‘Ich mache schreckliche Geschichte, nicht wahr?’ ‘[!] [...] and how she replied, with a quiet nod, ‘Nein, *schöne* Geschichte’ [...], and how I afterwards marked down in the copy every little detail I could remember of his own reading of that ‘schöne Geschichte’.²²⁵

Auch wenn Fanny Davies insgesamt nur zwei Jahre bei Clara Schumann studierte, war diese Zeit für ihre spätere Karriere als Konzertpianistin und ihr generelles Selbstverständnis als Musikerin und Künstlerin überaus prägend. Nicht nur deshalb, weil sie sich mit sämtlichen MusikerInnen des Schumann-Kreises anfreundete, die in ihrer späteren künstlerischen Laufbahn als KonzertpartnerInnen für kammermusikalische Darbietungen eine bedeutende Rolle spielen sollten. Es waren auch die pianistischen Ideale ihrer Lehrerin, an die Fanny Davies zeitlebens als Musikerin anknüpfte und um deren Weitervermittlung sie sich bemühte. So wurde ihr Klavierspiel und Interpretationsstil nicht nur in sämtlichen späteren Konzertrezensionen und zeitgenössischen Urteilen in starker Nähe zur *Clara-Schumann-Tradition* gerückt – auch sie selbst zieht über ihre pianistische Prägung folgendes Resümee: „Speaking as a reproductive artist and pianist, I must say that my own traditions come directly through Clara Schumann, and are therefore directly connected with that great renaissance of music so largely represented by the circle in which she moved – a circle made up of Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt – and later, Joachim and Brahms.“²²⁶ Die Basis des Clara Schumann’schen Unterrichts und die Grundelemente ihrer Interpretationsauffassungen werden von Fanny Davies wie folgt dargestellt – und auch anhand Clara Schumanns kritischen Anmerkungen zu Fanny Davies’ Spiel der Beethovensonate Op. 10, Nr. 1 exemplifiziert:

„The basis of her teaching was balance, both in technique and in musical interpretation. Like all great artists she demanded the subordination of detail to the spirit of the whole. The greatest care had to be taken by her pupils to acquire the command of a pure *legato*, even in the must rapid passages. [...]. Clara’s aim was to be technically perfect, but never to think too much of the instrument and too little of the music.

²²⁵ ebd., S. 368f

²²⁶ ebd., S. 369

[...] at the last bars of Beethoven's sonata in C- minor, Op. 10, No.1, Madame Schumann exclaimed: 'Very good, I see you want to show off your nice chromatic scales, but this is not the time or place for *Glockenspiel*; what about the left hand which must be played *piano*?' 'Entbehren sollst du' was the thought immediately aroused. It was just this word 'Entbehren' that was the keynote to her glorious teaching [...]."²²⁷

Diese von Fanny Davies beschriebenen Ideale der Clara Schumann'schen Pianistik – *Balance* in Bezug auf Technik und Interpretation, die Unterordnung der Details *unter den Geist des Ganzen*, *das reine Legato-Spiel* sowie die Bedeutung der Technik als voraussetzendes Element für die musikalische Interpretation und nicht als Selbstzweck und Mittel zur Effekthascherei – wurden später auch zu den bezeichnenden Charakteristika ihres eigenen Klavierspiels.

Im folgenden Abschnitt soll auf Fanny Davies' pianistischen Werdegang, der sich bald nach Beendigung der Ausbildung bei Clara Schumann in eine höchst Erfolg versprechende Richtung entwickelte, näher eingegangen werden.

c) Fanny Davies' Laufbahn als Konzertpianistin

Nachdem Fanny Davies im Jahre 1885 nach England zurückgekehrt war, fand ihr erster Auftritt in dem renommierten „Crystal Palace“ mit Beethovens *viertem Klavierkonzert in G-Dur Op. 58* statt. Dieses für die Karriere der jungen Pianistin äußerst wichtige Debüt wurde von Publikum und Musikpresse mit großer Begeisterung aufgenommen. Eine Konzertkritik der „Musical Times“ zu diesem Anlass lautete folgendermaßen:

A very favourable impression was created by a *débutante*, Miss Fanny Davies, whose pleasant touch, intelligence, and finished execution proclaim her to be a distinct acquisition to the ranks of legitimate, as opposed to phenomenal or eccentric pianists. Besides sustaining the solo part in Beethoven's Pianoforte Concerto in G major (No. 4) – a work notable for its magical union of majesty and grace – Miss Davies contributed pieces by Graun and Schumann. It is worthy of notice that the cadenzas introduced by the performer in the first and last movements of the Concerto are by Madame Schumann, whose pupil we understand Miss Davies to be.²²⁸

Kurze Zeit später, am 16. November 1885, erfolgte der erste Auftritt von Davies im Rahmen

²²⁷ ebd., S. 369f

²²⁸ zitiert nach ebd., S. 367

der so genannten *Monday Popular Concerts*²²⁹, wo sie unter anderem Bach's *Chromatische Fantasie und Fuge (BWV 903)* darbot. Auch dieses für die Karriere der jungen Pianistin wichtige Konzert fand bei Publikum und Musikpresse großen Anklang – so ist in der *Musical Times* kurz darauf nachzulesen: „There was very much commend in her rendering of Bach's Chromatic Fantasia, though it was by no means a sensational performance. The passage writing and the fugue subject were brought out with beautiful clearness, and the original text was adhered to with praiseworthy devotion, considering that the work is now usually played in a modernised form. [...] She was enthusiastically received and her future seems secure.“²³⁰

Somit war der Weg für eine viel versprechende pianistische Karriere geebnet. In der Konzertsaison von 1885-1886 spielte Fanny Davies in insgesamt sechs *Popular Concerts* mit Joseph Joachim und Alfredo Piatti.²³¹ Zudem stellte sie am 30. Januar 1893 Brahms' *Klavierstücke Op. 116* und *Op. 117* zum ersten Mal dem Londoner Publikum vor.²³² Ferner führte sie gemeinsam mit dem prominenten Klarinettenisten Richard Mühlfeld am 24. Juni 1895 in der St. James Hall Brahms' *zwei Sonaten für Klarinette und Klavier (Op. 120)* zum ersten Mal in England auf.²³³

Außerdem bemühte sich Fanny Davies schon in ihren frühen Karrierejahren stets um die Darbietung von Werken neuerer KomponistInnen – so spielte sie im Jahre 1886 als erste englische Pianistin William Sterndale Bennett's *drittes Klavierkonzert in C-Moll (Op. 9)* in der Royal Philharmonic Society in London²³⁴ und am 20. November 1887 führte sie mit dem Geiger Adolph Brodsky erstmals die *Violinsonate in A-Moll Op. 7* von der Komponistin Ethel Smyth auf.²³⁵

²²⁹ Die Idee der *Monday Popular Concerts* geht auf die Brüder Samuel Arthur und Thomas Chappell zurück. Beide gehörten dem großen und renommierten Musikbetrieb *Chappell & Co* an, der neben konzertorganisatorischen Angelegenheiten auch als Musikverlag fungierte sowie die Herstellung, den Verkauf und das Vermieten von Klavieren zu seinen vornehmlichen Geschäftszweigen machte. Die *Monday Popular Concerts* fanden in der St. James Hall statt und begründeten den Ruf und die Popularität dieses Veranstaltungsortes. (W. H. Husk, P. W. Jones, K. R. Snell: Chappell. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, hrsg. v. Stanley Sadie, Vol. 5., London, New York 2001, S. 492f). Zudem gab es die *Saturday Popular Concerts*, die jeweils samstagnachmittags stattfanden, während die „Monday Pops“ am Abend abgehalten wurden. (Adelina de Lara. Finale. S. 76)

²³⁰ *The Musical Times*, Vol. 26, December 1885, S. 719

²³¹ Dorothy Mayer: Fanny Davies. In: *Recorded Sound*. No. 70-71, April-July, 1978, S. 777

²³² George S. Bozarth: Fanny Davies and Brahms's late chamber music. In: *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*. Hrsg. v. Michael Musgrave, Bernard D. Sherman. Cambridge 2003. S. 189

²³³ ebd., S. 190

²³⁴ ebd.

²³⁵ Ethel Smyth (1858-1944) war Komponistin, Schriftstellerin und eine bedeutsame Persönlichkeit des Musiklebens zur Zeit der Jahrhundertwende. Sie studierte ab 1877 am Leipziger Konservatorium unter anderem bei Carl Reinecke Komposition, entschied sich aber, enttäuscht vom Niveau des Konservatoriumsunterrichts, bald für Privatunterricht bei Heinrich von Herzogenberg. Sie lernte während ihrem Aufenthalt in Deutschland wichtige Persönlichkeiten wie J. Brahms, Clara Schumann und Edvard Grieg kennen. Bei einem Besuch in Leipzig 1887 traf sie P. I. Tschaikowski, der sich für ihre Kompositionen interessierte und ihr mit Ratschlägen

In den folgenden Jahren konzertierte Fanny Davies als Solopianistin und Kammermusikerin in zahlreichen Städten Europas. Im Jahre 1888 etwa brillierte sie mit einem Auftritt im Leipziger Gewandhaus, wiederum mit Beethovens viertem Klavierkonzert – dabei handelte es sich um dieselbe Konzertveranstaltung, bei welcher Tschaikowsky die Uraufführung seiner vierten Symphonie dirigierte.²³⁶ Die „Neue Zeitung für Musik“ schrieb zu dieser pianistischen Darbietung von Fanny Davies anerkennend:

„Frl. Fanny Davies aus London gab in Beethoven's Gdur-Konzert, wie in Reinecke's Esdur-Gavotte, Mendelssohn's „Lied ohne Worte“ (Gdur 5,7, Nr.1) und Rubinstein's bekannter Etude unverkennbare Beweise eines erheblichen Fortschrittes nach rein musikalischer wie virtuoser Beziehung. Es verläugnet sich in ihrem Spiele weder der Segen einer gediegenen, auf technische Correkteit vor allem sehenden Schule, noch auch ein starkes Streben nach einer gewissen Stilgröße; auch der Individualität sicherte sie bisweilen ihre Rechte. Kraft solcher Eigenschaften stellt sie sich als eine sehr sympathische Pianistin, die vollkommen der ihr reichlichst gezollten Beifallspenden würdig ist.“²³⁷

Neben diesem Auftritt im Leipziger Gewandhaus konzertierte Fanny Davies auch in zahlreichen anderen Städten Europas, darunter Berlin (1887), Rom (1889), Bonn (Beethoven-Festival 1893), Wien (1894 und 1895), Bergamo (anlässlich der Feier des 100. Geburtstags von Donizetti, 1897), Milan (1895 und 1904), Paris (1902, 1904 und 1905), Prag (1920 und 1922 und Barcelona (1923).²³⁸ Außerdem unternahm sie zwischen 1920 und 1921 eine Konzerttournee durch Holland.²³⁹ Des Weiteren erfolgten auch Auftritte in den Städten Hamburg, Frankfurt, Stuttgart und Budapest.²⁴⁰

Neben ihren solistischen Darbietungen betätigte sich Fanny Davies auch mit großer Leidenschaft als Kammermusikerin. Im Jahre 1892 beteiligte sie sich bei der englischen Erstaufführung von Brahms' *Trio für Klarinette, Klavier und Cello Op. 114* im Rahmen der

zur Seite stand. Ihr großteils von der deutschen Spätromantik geprägtes musikalisches Oeuvre, bestehend aus Orchester- u. Kammermusikwerken, Opern, Chorwerken und Liedern war auf der internationalen Bühne zeitweise erfolgreich, wurde aber im Laufe der Zeit immer mehr ignoriert und geriet bald nach ihrem Tod in Vergessenheit. Wie andere weibliche Komponistinnen ihrer Zeit musste sie zahlreiche Widerstände überwinden, um in der Musikwelt Gehör zu finden und eine fachgerechte Beurteilung ihrer Kompositionen zu erlangen. Diese Erfahrungen hielt sie mitunter in ihrer Autobiographie *Impressions that remained* (London 1923) fest. Ab 1911 kämpfte Ethel Smyth für die englische Suffragettenbewegung und kam für zwei Monate ins Gefängnis. Sie konnte besonders mit ihren Opern Erfolge erzielen und Dirigenten wie Arthur Nikisch, Herman Levi, Thomas Beecham und Bruno Walter zu Unterstützern ihrer Werke zählen. Zu ihren erfolgreichsten aufgeführten Kompositionen gehörten die Opern *The Wreckers* („das Strandrecht“) und *Der Wald*, sowie ihre *Messe in D-Dur*. Besondere Popularität erlangte zudem ihr *March of Women*, das dritte Lied ihrer *Songs of Sunrise* (für Frauenchor a cappella), das zur Hymne der englischen Frauenbewegung wurde.

²³⁶ Dorothy Mayer: Fanny Davies. S. 777

²³⁷ Bernhard Vogel: Correspondenzen. In: *Neue Zeitung für Musik*, Januar 1888, S. 22

²³⁸ Miss Fanny Davies: A Biographical Sketch. S. 368; A. Eaglefield-Hull: Fanny Davies. In: *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, hrsg. v. A. Eaglefield-Hull, London 1924, S. 111

²³⁹ ebd., S. 368

²⁴⁰ ebd.; Jahreszahlen bezüglich der Aufführungen in diesen Städten sind nicht nachweisbar.

Popular Concerts mit dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld und dem Cellisten Alfredo Piatti.²⁴¹ 1889 stellte sie in der Londoner Princes' Hall gemeinsam mit dem Geiger Ludwig Straus Brahms' *D-Moll-Sonate Op. 108* dem englischen Publikum vor.²⁴² Im Jahre 1894 debütierte Fanny Davies in Wien erfolgreich mit einer Darbietung von Beethovens *Klaviertrio Op. 70, Nr. 1* sowie mit der von Brahms' revidierten Fassung seines *Klaviertrios in H-Dur, Op. 8* – die mitwirkenden Musiker waren der Geiger Arnold Rosé und der Cellist Hugo Becker.²⁴³

Weitere bedeutsame und häufige KonzertpartnerInnen von Davies waren der englische Tenor Gervase Elwes – mit dem sie 1907 ein Tournee durch Deutschland unternahm²⁴⁴, sowie die namhaften Sänger George Henschel, Raimund von Zur Mühlen und David Bispham; weiters die Geigerin Lady Hallé²⁴⁵, sowie die Cellisten Julius Klengel und Pablo Casals.²⁴⁶ Auf Einladung des letzteren führte Fanny Davies 1923 in Barcelona mit dem von ihm gegründeten Orchester Beethovens *G-Dur-Konzert Op. 58* sowie Brahms' *zweites Klavierkonzert in B-Dur Op. 83* auf.²⁴⁷

Berühmte europäische Kammermusik-Ensembles, mit welchen Fanny Davies regelmäßig zusammenarbeitete, waren das *Roséquartett*²⁴⁸ sowie das *Böhmische Streichquartett*²⁴⁹, mit

²⁴¹ Jeffrey Pulver: Fanny Davies and her Contemporaries. In: *The Monthly Musical Record*. October 1934, S. 174

²⁴² Musical Times, Vol 30, June 1, 1889, S. 345

²⁴³ George Bozarth: Fanny Davies and Brahms' late chamber music. S. 190

²⁴⁴ H. C. Colles: Fanny Davies. In: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Fifth Edition, hrsg. v. Eric Blom, Vol. II, London, New York 1954, S. 610

²⁴⁵ Die aus Brünn stammende Violinistin (1838-1911), hieß mit wirklichem Namen Wilma Neruda. Schon nach ihrem Debüt 1846 in Wien unternahm sie mit ihrer Familie internationale Konzertreisen. 1867 bis 1870 unterrichtete sie am Stockholmer Konservatorium Klavier. Ab 1869 konzertierte sie regelmäßig in London, wo sie ab 1877 auch in den Konzerten von Charles Hallé auftrat – die beiden heirateten im Jahre 1885. Wilma Neruda zeichnete sich als Violinistin durch eine makellose Technik und ausdrucksvolle Interpretationen aus; sie erreichte sowohl mit ihren solistischen Auftritten als auch durch ihre Tätigkeit als Kammermusikerin internationale Anerkennung. (John Clapham: Wilma Neruda. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, hrsg. v. Stanley Sadie, Vol. 17., 2001, S. 768)

²⁴⁶ Fanny Davies und Pablo Casals lernten sich durch Edgar Speyer, einen Bankier, Musikliebhaber und Konzertorganisator, kennen. Die beiden musizierten häufig gemeinsam im Rahmen der von Speyer veranstalteten Hauskonzerte. (Dorothy Mayer: Fanny Davies. S. 778)

²⁴⁷ ebd.

²⁴⁸ Das „Roséquartett“ wurde 1882 von dem rumänischen Violinisten Arnold Rosé gegründet, der 1881 bis 1938 Konzertmeister der Wiener Philharmoniker und bis 1924 Professor an der Wiener Musikakademie war. Das „Roséquartett“ zählte zu den bekanntesten seiner Zeit. Neben dem klassischen Repertoire lag der Schwerpunkt vor allem auf zeitgenössischen Kompositionen, sowohl der Spätromantik (J. Brahms, H. Pfitzner, F. Schmidt) als auch der frühen Moderne (E. W. Korngold, A. Schönberg und A. Webern). Zu den meist beachteten Uraufführungen gehörten Brahms zweites Streichquartett Op. 111 (1890), Schönbergs Streichsextett „Verklärte Nacht“ (1902), sein erstes und zweites Streichquartett (1907 und 1908), die „Kammersinfonie op. 9 (1907) sowie die „fünf Sätze für Streichquartett“ op. 5 (1910) von Webern. (Ingo Schultz: Arnold Josef Rosé. In: *MGG*, Personenteil, Band 14, 2. Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel et al. 2006, Sp. 392f)

²⁴⁹ Das böhmische Streichquartett wurde 1891 von Schülern des Cellisten Hanuš Wihan gegründet und bestand – in wechselnder Besetzung – bis 1933. Mitglieder waren unter anderem Karel Hoffmann, Josef Suk, Oskar Nedbal und Otto Berger. Es zählte zu den renommiertesten Formationen dieser Art in Europa und war auch insofern wegweisend, als dass es sich – wie das Roséquartett – vor allem zeitgenössischer Kompositionen (Pfitzner, Schönberg, Reger, etc.) annahm. Ein weiterer Schwerpunkt lag in den Werken von Beethoven, Smetana und Dvořák. (Michael Kennedy: *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 4th edition, Oxford, New York 1996,

welchem sie ab den 1920er-Jahren oft in England und in Prag konzertierte.²⁵⁰

Fanny Davies stand auch in Kontakt mit dem Komponisten Edward Elgar, der auf ihre Anfrage hin das *Concert Allegro* schrieb und ihr widmete.²⁵¹ Sie brachte diese Komposition – bei welcher es sich trotz ihres Titels um ein Soloklavierstück handelt – im Rahmen eines Konzerts mit dem Schwerpunkt auf englische Komponisten in der St. James Hall am 2. Dezember 1901 zur Uraufführung.²⁵² Bei demselben Konzert spielte Davies auch Werke von Henry Purcell, James Nares, William Sterndale Bennett, Coleridge Taylor und Norman O' Neill.²⁵³

Davies bemühte sich stets auch um die Aufführung von Kompositionen aus älterer Zeit, darunter englische Virginalmusik von William Byrd.²⁵⁴ Zudem gab sie als erste Pianistin ein Konzert in der Westminster Abbey im Jahre 1921. Es folgten auch Auftritte in anderen englischen Kathedralen, beispielsweise in Winchester und York.²⁵⁵

Darüber hinaus brachte sie aber auch viele Werke von zeitgenössischen englischen, tschechischen und spanischen Komponisten zur Aufführung.²⁵⁶ Daneben gehörte sie zu den ersten PianistInnen, welche die Werke von Claude Debussy und Alexander Skriabin in England öffentlich präsentierten.²⁵⁷

Zwischen 1925 und 1926 fungierte Fanny Davies als Präsidentin der *Society of Women Musicians*, die von Davies' Freundin Marion Scott gemeinsam mit Gertrude Eaton im Jahre 1911 gegründet wurde, um Auftrittsmöglichkeiten für professionelle weibliche Musikerinnen zu schaffen.²⁵⁸ Mit der Übernahme dieses Amtes folgte Fanny Davies Musikerinnen wie Cécile Chaminade, Katharine Eggar, Marie Brema und Kathleen Schlesinger. Die Gesellschaft organisierte neben Konzerten auch musikalische Vorträge und verfügte über eine

S. 177f)

²⁵⁰ Dorothy Mayer: a. a. O., S. 778

²⁵¹ Diana McVeagh: Elgar's *Concert Allegro*. In: *The Musical Times*, Vol. 110, February 1969, S. 135-138. Die Autorin dieses Artikels geht ausführlich auf die Entstehungsgeschichte dieses Werkes ein und gibt dabei in Ausschnitten den Briefwechsel zwischen Fanny Davies und Edward Elgar wieder. Sie geht auch der Frage nach, warum Edward Elgar diese Komposition, der er den Untertitel „Concert without orchestra“ gab, zu Lebzeiten nicht veröffentlichte. McVeagh schließt aufgrund mehrerer Indizien auf die Intention Elgars, das *Concert Allegro* zu einem Konzert mit Orchesterfassung zu erweitern. Vor allem Elgars mit Bleistift vorgenommene Anmerkungen im Autograph untermauern diese These. (McVeagh, S. 135ff). Warum Elgar den Plan einer Umarbeitung dieses Konzertes zu einer Fassung mit Orchester nie verwirklichte, bleibt ungeklärt.

²⁵² ebd., S. 135

²⁵³ ebd.

²⁵⁴ H. C. Colles: Fanny Davies. In: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 1954, S. 610

²⁵⁵ ebd.

²⁵⁶ ebd.

²⁵⁷ A. Eaglefield-Hull: Fanny Davies. In: *A dictionary of Modern Music and Musicians*. S. 111

²⁵⁸ Dorothy de Val: Fanny Davies: 'A messenger for Schumann and Brahms'? In: *The Piano in Nineteenth-Century British Culture*, hrsg. v. T. Ellsworth u. S. Wollenberg. Aldershot 2007. S. 236

eigene Bibliothek. Anlässlich ihrer Amtsübernahme gab Fanny Davies ein Konzert, dessen abwechslungsreiches Programm eine Art Rückschau auf ihre eigene pianistische Karriere bildete: Neben Beethovens Sonate Op. 110 spielte sie Kompositionen von Schumann, Mendelssohn und Brahms; daneben gab sie Debussys Toccata und verschiedene Stücke des tschechischen Komponisten Joseph Suk wieder.²⁵⁹

In den Jahren von 1928 bis 1930 machte Fanny Davies in London mehrere Schallplattenaufnahmen, darunter Schumanns *A-Moll-Konzert op. 54* (mit dem Royal Philharmonic Orchestra und dem Dirigenten Ernest Ansermet), die *Kinderszenen op. 15* und *Davidsbündlertänze op. 6*.²⁶⁰ Diese Aufnahmen wurden im Rahmen der CD-Edition „Pupils of Clara Schumann“ im Jahre 1986 neu herausgegeben.²⁶¹ Außerdem hat sie auch einige Welte-Mignon-Rollen bespielt, unter anderem mit Kompositionen von R. Schumann, J. Brahms, J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Mendelssohn, Domenico Zipoli und Giovanni Sgambati.²⁶²

Fanny Davies war neben ihrer Aktivität als Konzertpianistin die meiste Zeit auch als Klavierpädagogin tätig. Mitunter dürfte dabei die Notwendigkeit einer finanziellen Absicherung eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben.²⁶³ Wie schon erwähnt, übernahm sie zeitweise SchülerInnen von ihrer ehemaligen Studienkollegin Mathilde Verne, wenn diese auf Konzertreisen war.²⁶⁴ Außerdem bereitete sie Adelina de Lara ein Jahr lang auf das Studium bei Clara Schumann vor.²⁶⁵ Weiters ist als Fanny Davies' Schülerin die englische Komponistin, Pianistin und Musikwissenschaftlerin Kathleen Dale bekannt²⁶⁶, die in späteren Jahren vor allem durch ihre 1970 erschienene Brahms-Biographie Popularität erlangte.²⁶⁷ Fanny Davies unterrichtete auch Mary Grierson, die sich neben ihrer pianistischen Tätigkeit ebenfalls als Musikschriftstellerin betätigte und eine Biographie über den englischen Musiker Donald Francis Tovey verfasste.²⁶⁸ Zudem lässt sich als Schüler von Fanny Davies

²⁵⁹ ebd., S. 236f

²⁶⁰ Patrick Saul, Chris Ellis: Fanny Davies: The recordings. In: *Recorded Sound*, Nr. 69, 1978, S. 779f

²⁶¹ *Pupils of Clara Schumann*, Pavilion Records Ltd., 1986, East Sussex, England. Diese Cd-Edition beinhaltet zudem Aufnahmen von Adelina de Lara, Ilona Eibenschütz sowie von Johannes Brahms (Ungarischer Tanz Nr.1, ursprünglich aufgezeichnet durch einen Edison-Zylinder im Jahre 1889).

²⁶² Gerald Stonehill: Fanny Davies. Piano Rolls. In: *Recorded Sound*, Nr. 69, 1978, S. 780

²⁶³ Dorothy de Val: Fanny Davies: 'A messenger for Schumann and Brahms'? S. 224

²⁶⁴ Mathilde Verne: *Chords of Remembrance*. S. 78

²⁶⁵ Adelina de Lara: *Finale*. S. 32

²⁶⁶ Kathleen Dale: Memories of Marion Scott. In: *Music and Letters*, Vol. 35, 1954, S. 236

²⁶⁷ Kathleen Dale: *Brahms*. A biography with a survey of books, editions & recordings. London 1970

²⁶⁸ Dorothy de Val: Fanny Davies: 'A messenger for Schumann and Brahms'? S. 224

der Musiker und Konzertorganisator Sir Robert Mayer nachweisen.²⁶⁹ Außerdem erwähnt Diana McVeagh in ihrem Aufsatz einen Schüler namens Edward Rice.²⁷⁰

In ihren letzten Lebensjahren soll Fanny Davies von Krankheit und Armut betroffen und auf die Hilfe von FreundInnen und SchülerInnen angewiesen gewesen sein.²⁷¹ Im Jahre 1930 konzertierte sie noch einmal in Wien mit Karl Stiegler, dem damaligen Solohornisten der Wiener Philharmoniker – auf dem Programm stand Brahms' *Horntrio Op. 40 in Es-Dur*.²⁷² Vermutlich war dies einer ihrer letzten öffentlichen Auftritte außerhalb Englands. Im selben Jahr fand ihr letztes öffentliches Konzert statt, das sie vor ihrem Tod gab: sie spielte Brahms' Klavierkonzert in D-Moll unter der Leitung ihres Freundes Donald Francis Tovey.²⁷³ Fanny Davies verstarb schließlich im Alter von 73 Jahren am 1. September 1934 in London.

d) Rezeption

Wie im vorigen Abschnitt dargelegt wurde, begann für Fanny Davies' nach ihren zwei Studienjahren in Frankfurt bei Clara Schumann eine aussichtsreiche pianistische Karriere, die auch in den folgenden Jahren und Jahrzehnten kaum durch Rückschläge oder Misserfolge gebremst wurde. Nicht zuletzt aufgrund ihrer engen Verbindungen zum Schumann-Kreis brillierte sie vor allem mit ihren Interpretationen von Johannes Brahms und Robert Schumann als Solistin und Kammermusikerin in der Öffentlichkeit. Auch mit ihren Darbietungen der Klavierwerke von Beethoven und Bach machte sie sich bald einen Namen.²⁷⁴ Außerdem setzte sie sich stets für die Aufführung und Wiederaufführung sowohl zeitgenössischer als auch „vergessener“ KomponistInnen ein.

Von der Musikkritik wurden vor allem die technische Vollkommenheit ihres Spiels, die klare Darstellung der inneren Linien und einzelnen Phrasen, die Feinheit und Weichheit ihres

²⁶⁹ Stanley Sadie: Sir Robert Mayer at 100. In: *The Musical Times*, Vol. 120, June 1979, S. 457-475. Sir Robert Mayer wurde 1879 in Mannheim geboren, zeigte schon früh eine musikalische Begabung und studierte ab dem 5. Lebensjahr am Mannheimer Konservatorium Klavier. Mayer intendierte ursprünglich eine Laufbahn als professioneller Musiker, schlug aber aufgrund des Widerstands seines Vaters schließlich eine Karriere als Geschäftsmann ein. Ab 1896 lebte er in London, wo er trotz beruflicher Verpflichtungen seine musikalischen Studien (unter anderem bei Fanny Davies) weiterführte. Später begann er in den USA und in England zahlreiche Konzerte für Kinder und Jugendliche zu organisieren. 1929 nahm er Abschied von der Geschäftswelt, um sich ausschließlich dieser organisatorischen Tätigkeit hinzugeben. Er arbeitete dabei unter anderem mit Adrian Boult und Thomas Beecham zusammen.

²⁷⁰ Diana McVeagh: *Elgar's Concert Allegro*. S. 138

²⁷¹ *The Musical Times*: Vol. 75, October 1934, S. 900

²⁷² George S. Bozarth: Fanny Davies and Brahms's late chamber music. In: *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, hrsg. v. Michael Musgrave u. Bernard D. Sherman, Cambridge 2003. S. 183

²⁷³ Dorothy de Val: Fanny Davies: 'A messenger for Schumann and Brahms'? S. 237

²⁷⁴ Jeffrey Pulver: Fanny Davies and her Contemporaries. S. 17

Anschlags, die Treue zum Notentext und ihre dennoch stets vorhandene stilistische Individualität gelobt. Auch auf den deutlich hörbaren Einfluss ihrer Lehrerin Clara Schumann wurde oft hingewiesen – wie etwa in einer Rezension der *Musical Times* nach Fanny Davies' erstem Auftritt bei einem „Popular Concert“ am 16. November in der St. James Hall²⁷⁵:

„[...] The young pianist has certainly had the best possible teachers in Mr. Charles Hallé, Herr Reinecke and Madame Schumann, and the influence of the last-named great artist is strongly perceptible in her playing. There was very much to commend in her rendering of Bach's Chromatic Fantasia, though it was by no means a sensational performance. The passage writing and the fugue subject were brought out with beautiful clearness, and the original text was adhered to with praiseworthy devotion, considering that the work is now usually played in a modernised form. As an encore Miss Davies gave No.7 of Mendelssohn's Characteristic Pieces with charming technique. She was enthusiastically received and her future seems secure.“²⁷⁶

Allerdings blieb Fanny Davies im Laufe ihrer Karriere auch von negativen Kritiken nicht gänzlich verschont. So schien vor allem der englische Schriftsteller Bernard Shaw, der sich zeitlebens auch als Musikkritiker betätigte, am Beginn von Fanny Davies' musikalischer Laufbahn wenig von ihren pianistischen Darbietungen angetan. So beanstandete er nach einem „Monday Popular Concert“ im April 1892, bei welchem sie gemeinsam mit Joseph Joachim einige von Brahms' *Ungarischen Tänzen* aufführte, ihr Spiel sei „full of those curious tricks and manners [...] which so often suggest wicket-keeping rather than pianoforte-playing.“²⁷⁷ Auch ihrer Interpretation von Beethovens Choralfantasie konnte er offensichtlich wenig abgewinnen, wie folgende Kritik vom Mai 1892 bezeugt: „To those who cannot understand how anybody could touch a note of that melody without emotion, her willing, affable, slap-dash treatment of it was a wonder.“²⁷⁸ Ein Jahr später stand er ihrem Spiel offensichtlich wohlgesinnter gegenüber und charakterisierte ihre Darbietung des F-Moll-Konzerts von Chopin im Crystal Palace am 8. April 1893 als „the most succesful feat of interpretation and execution I have ever heard her achieve.“²⁷⁹

Dessen ungeachtet galt Fanny Davies zu ihrer Zeit als musikalische Autorität und Pianistin internationalen Ranges und hatte den Ruf als die bedeutsamste Repräsentantin der musikalischen Tradition ihrer Lehrerin Clara Schumann. Dies bestätigt auch folgender Ausschnitt eines Nachrufs der *Musical Times*:

²⁷⁵ H. C. Colles: Fanny Davies. In: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 1954, S. 610

²⁷⁶ zitiert nach: Miss Fanny Davies. A Biographical Sketch. In: *The Musical Times*, June I, 1905, S. 368

²⁷⁷ George Bernard Shaw, *The World*, 20. April, 1892, S. 606

²⁷⁸ George Bernard Shaw, *The World*, 4. Mai, 1892, S. 611

²⁷⁹ George Bernard Shaw, *The World*, 19. April, 1893, S. 861

„Fanny Davies always held the commanding position on the international platform as Clara Schumann’s representative. The contemporary pianists of her own measure – Paderewski, d’ Albert, Pugno, Carreno – were of other schools. In the eye of the greater public they outshone her in the end, for the fashion of the time was turning towards glitter and rhetoric. But Fanny Davies was always ranked among the greatest by the public of musicians. The textural beauty and mental poise of her playing gave a deep satisfaction to the understanding mind, and that satisfaction grew stronger as time and change left her more and more solitary.“²⁸⁰

Aus diesen Zeilen lässt sich allerdings auch herauslesen, dass Fanny Davies gerade in ihren späteren Jahren als Pianistin von anderen KollegInnen *überstrahlt wurde*, da sich die Mode der Zeit in Richtung *Glanz und Rhetorik* wandte. Tatsächlich war eine solche Entwicklung wohl kaum mit Fanny Davies’ musikalischer Grundhaltung vereinbar. Getreu dem Vorbild ihrer Lehrerin stellte sie stets ihre eigene Persönlichkeit zugunsten einer fundierten musikalischen Darbietung zurück und ließ sich bei ihren Auftritten nie dazu verleiten, lediglich durch „technische Kunststücke“ zu brillieren. Demgemäß wird in einem im *Observer* erschienenen Nachruf daran erinnert: „When she played in public we seemed to be entirely ‘in’ the music, and never to think of ‘standing back’ for the moment to admire the pianist. It did not occur to her to have a ‘reading’ of her own: the meaning of the music was there, to be deduced from the balance and disposition of the phrases by anyone who had the faith and the single-mindedness to read that was written.“²⁸¹ Ebenso charakterisiert Jeffrey Pulver in seinem Nachruf auf Fanny Davies ihr Spiel mit folgenden Worten:

“There was no room for meretricious display; the artist had to stand fully-equipped as a high priest in the service of all that was genuine, elevated and ennobling in the art of music. Her tremendous technical powers were completely under control and employed with such artistry that they were very often overlooked; and she was always musician enough never to allow her equally great personality to interpose itself between her composer and her audience.“²⁸²

Dennoch geriet Fanny Davies – trotz der vielfachen Anerkennung, die ihr zu Lebzeiten widerfuhr – nach ihrem Tod bald in Vergessenheit. Wird sie im Jahre 1893 im Lexikon *„Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart“* noch zu den „bedeutendsten Klavierspielerinnen der Neuzeit“²⁸³ gezählt, so fällt ihre posthume Rezeption im Verhältnis dazu auffallend gering aus. Eine bedeutsame Ausnahme bildet dabei der 2007 in einem

²⁸⁰ *The Musical Times*, Vol. 75, October 1934, S. 899

²⁸¹ *The Observer*, 9. September, 1934, zitiert nach ebd.

²⁸² Jeffrey Pulver. Fanny Davies and her Contemporaries. S. 174f

²⁸³ Hrsg. A. Ehrlich: *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart*. Leipzig 1893, S. 76f

Sammelband erschienene Artikel von Dorothy de Val²⁸⁴, der auch auf biographische Aspekte eingeht und besonders Davies' Zusammenarbeit mit MusikerInnen aus dem Schumann- und Brahms-Kreis näher beleuchtet und darüber hinaus ihre Situation als eine der ersten weiblichen Konzertpianistinnen in England reflektiert. Ebenfalls hat sich der Brahms-Forscher George S. Bozarth im Rahmen seiner Studie über die Brahms'sche Aufführungspraxis auf Basis von Fanny Davies' in der *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* erschienenen Artikels „Some personal recollections of Brahms as pianist and interpreter“ (1929)²⁸⁵ mit ihrer Interpretationsauffassung zu Brahms' C-Moll- Trio Op. 10 eingehender auseinandergesetzt und dabei auch aufschlussreiche Informationen über ihre Aktivität als Kammermusikerin geliefert.²⁸⁶ Außerdem finden sich zu Fanny Davies in einigen Lexika kurze Einträge, mitunter in mehreren Ausgaben des *Grove*.²⁸⁷ Ansonsten findet die Pianistin in der ‚offiziellen‘ Musikgeschichtsschreibung kaum mehr Erwähnung. Dies ist vor allem angesichts ihres erstaunlich vielseitigen Tätigkeits- und Wirkungsfeldes als Musikerin und Künstlerin verwunderlich. Als die bedeutendste und erfolgreichste Repräsentantin der pianistischen Tradition ihrer Lehrerin Clara Schumann

²⁸⁴ Dorothy de Val: Fanny Davies: 'A messenger for Schumann and Brahms'? In: *The Piano in Nineteenth-Century British Culture*. Hrsg. v. T. Ellsworth and S. Wollenberg. Ashgate, 2007, S. 217-237

²⁸⁵ Fanny Davies: Some personal recollections of Brahms as pianist and interpreter. In: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, London 1929, Vol. 1. S. 182-184. Dieser Artikel fußt vor allem auf Davies' Eindrücke eines Privatkonzertes in Baden-Baden im Jahre 1887, in dem Brahms mit Hausmann und Joachim sein gerade neu komponiertes Klaviertrio in C-Moll spielte. Da er seine eigene Partitur vergessen hatte, ließ er sich die von Fanny Davies aus. Diese notierte nach dem Ende des Konzertes sogleich Brahms' Interpretationsangaben und ihre eigenen Impressionen. Diese Partitur mit Fanny Davies' eingetragenen Notizen befindet sich heute im Royal College of Music in London.

²⁸⁶ George S. Bozarth: Fanny Davies and Brahms's late chamber music. In: *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, hrsg. v. Michael Musgrave u. Bernard D. Sherman, Cambridge, 2003, S. 171-199. Wie Bozarth erwähnt, befinden sich im Royal College of Music noch zahlreiche andere Partituren zu Brahms' Kammermusik aus dem Besitz Fanny Davies'. Die meisten davon enthalten aber keine persönlichen Notizen von ihr, mit Ausnahme der Partituren zum H-Dur-Trio Op.8 sowie zum Klarinetten trio Op. 114. Die von Fanny Davies' vorgenommenen Aufzeichnungen zu diesen Werken werden ebenfalls in Bozarth's Aufsatz behandelt.

²⁸⁷ chronologische Auflistung der aufgefundenen Lexika-Artikel zu Fanny Davies:

Hrsg. H. Saxe-Wyndham, G. L'Epine: *Who's Who in Music*. London 1913, S. 59f

A. Eaglefield-Hull: Fanny Davies. In: *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, hrsg. v. A. Eaglefield-Hull London, Toronto, New York 1924, S. 110f

Hugo Riemann: Fanny Davies. In: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, Band 1, bearb. v. Alfred Einstein, Berlin 1929, S. 374

H.C. Colles: Fanny Davies. In: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th edition, hrsg. v. Eric Blom, Vol. II, London 1954, S. 610

Frank Dawes: Fanny Davies. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, London, 1980, Vol. 5, S. 273f

Frank Dawes, George S. Bozarth: Fanny Davies. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, hrsg. v. Stanley Sadie, London, New York 2001, Vol. 7, S. 60f

N. Slominky, L. Kuhn, D. McIntire: Fanny Davies. In: *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. Vol. 2, 8th edition, hrsg. v. L. Kuhn, D. McIntire et al. New York 2001, S. 806

Zudem findet Fanny Davies eine kurze Erwähnung in Harold C. Schonbergs Publikation: *Die großen Pianisten. Eine Geschichte des Klaviers und der berühmtesten Interpreten von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bern, München, Wien 1965, Kapitel „Die Damen“, S. 330f;

Ebenfalls findet sich in der englischen *Wikipedia* ein Artikel zu Fanny Davies: http://en.wikipedia.org/wiki/Fanny_Davies [17.5. 2009]

konzertierte sie zeitlebens mit weltbekannten MusikerInnen aus dem Kreis um Brahms und Schumann, zudem spielte sie eine wichtige Rolle bei der Einführung des Brahms'schen Opus in England. Neben ihrem ‚klassischen‘ Repertoire vernachlässigte sie auch nicht Werke früherer Epochen und bemühte sich stets um die Aufführung von (noch unbekannten) zeitgenössischen KomponistInnen. Auch noch in späteren Jahren knüpfte sie Kontakte mit viel versprechenden MusikerInnen, darunter auch dem Cellisten Pablo Casals – einem Künstler, dessen Popularität und Strahlkraft bis in die heutige Zeit fortbesteht und dessen Name selbstverständlich Eingang in die Musikgeschichtsschreibung gefunden hat.

Der so außerordentlich begabten und vielseitigen Künstlerin Fanny Davies wurde und wird eine solche Würdigung bis heute vorenthalten. Für diesen Missstand sind folgende Faktoren besonders ausschlaggebend: Zum einen erreichte Fanny Davies' pianistische Karriere ihren Höhepunkt zu einer Zeit, wo Frauen auf dem Konzertpodium eine Ausnahmeerscheinung darstellten. Zwar avancierte das Klavier im 19. Jahrhundert zum Fraueninstrument par excellence, allerdings stand es vor allem den Frauen des Großbürgertums zu, sich diesem Instrument intensiver zu widmen – galt das Klavier doch als Statussymbol und durfte in keinem guten Haushalt fehlen. Jedoch war es zu dieser Zeit noch nicht erwünscht, dass Frauen umfassende musikalische Kenntnisse und tiefer gehende künstlerische Einsichten erlangten. Vielmehr ging es – mit den Worten von Eva Rieger ausgedrückt – darum, „einen oberflächlichen Geschmack zu kultivieren, der einen zweckfreien Müßiggang vorgaukeln sollte“ [...] und „wirkliche Kunsterfahrung“ dabei stets aussparte.²⁸⁸

So verbat es sich den meisten Frauen des 19. Jahrhunderts – abgesehen von ihrem vielfachen Einsatz im klavierpädagogischen Sektor – ihre musikalische Begabung zum Beruf zu machen. Exemplarisch dafür ist etwa die Biographie von Fanny Mendelssohn – eine hochbegabte Pianistin und Komponistin, die ihre vielseitige Musikalität stets nur in einem kleinen privaten Kreis, im Rahmen der so genannten „Sonntagsmusiken“, ausleben konnte. Der aus weniger reichen Verhältnissen stammenden Clara Schumann war es hingegen „ermöglicht“, als eine der ersten Frauen ihrer Zeit eine Laufbahn als professionelle Konzertpianistin einzuschlagen und mit ihrer Musik eine breite Öffentlichkeit zu erreichen.²⁸⁹

Dennoch waren solche professionellen Pianistinnen auch nach der Generation von Clara Schumann rar. Gerade als sich Ende des 19. Jahrhunderts das Klavier nicht zuletzt aufgrund seiner bautechnischen Fortschritte vom ‚klangarmen Saloninstrument‘ zu einem klang- und kraftvollen Solo- und Konzertinstrument entwickelte, stand es nach wie vor hauptsächlich den männlichen Zeitgenossen zu, das Konzertpodium für sich zu beanspruchen.

²⁸⁸ Eva Rieger: *Frau, Musik & Männerherrschaft*. Kassel 1988, S. 62

²⁸⁹ Monica Steegmann (Hg.), Eva Rieger (Hg.): *Frauen mit Flügel*. Frankfurt, Leipzig 1996. Vorwort, S. 12

Pianistinnen, die ebenfalls einen Platz auf der Konzertbühne erobern konnten, bildeten eine Ausnahmeerscheinung und wurden nur allzu oft von ihren männlichen Zeitgenossen und Musikerkollegen als Störfaktor betrachtet. Der inzwischen nahezu bekannteste Ausspruch stammt in diesem Zusammenhang vom Pianisten Anton Rubinstein, der „die Überhandnahme der Frauen in der Musikkunst, sowohl im instrumentalen Ausüben, wie auch in der Komposition [...] für ein Zeichen des Verfalles unserer Kunst“ hielt und der dem weiblichen Geschlecht die zum musikalischen Schaffen notwendigen Eigenschaften, „die Vertiefung, die Konzentration, die Denkkraft, die Weite der Gefühlshorizonte, die Freiheit des Striches usw.“ prinzipiell absprach.²⁹⁰ Dieser im Jahre 1890 getätigte Ausspruch ist exemplarisch für die damalige allgemeine öffentliche (männliche) Haltung zu musizierenden Frauen. Auch sämtliche Rezensionen über Musikerinnen und Künstlerinnen aus dieser Zeit sind von chauvinistischen Denkmustern geprägt – so wurde in unzähligen Konzertkritiken zu weiblichen Pianistinnen mehr auf ihr Aussehen, ihre Kleidung, ihre Körperhaltung und Bewegungen eingegangen, während es bei den männlichen Kollegen stets um das Spiel und die Interpretation selbst ging.²⁹¹

Angesichts dieser Rahmenbedingungen war es für die damals – in einer männlich dominierten und kontrollierten – Öffentlichkeit präsenten Konzertpianistinnen erheblich schwieriger, zu einer *fachgerechten* Anerkennung zu kommen, auch wenn sie, wie Fanny Davies, ihre musikalische Tätigkeit mit höchster Professionalität ausübten.

Zum anderen ist die Tatsache, dass der Pianistin Fanny Davies vor allem in den späteren Jahren ihrer Karriere immer weniger öffentliche Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde, im Zusammenhang mit gesellschaftlichen und ökonomischen Wandlungsprozessen zu sehen, die vor allem nach Einsetzen der Jahrhundertwende einen erheblichen Einfluss auf die Darbietung und Rezeption von Musik hatten und bis heute die Gesetzmäßigkeiten des Musiklebens bestimmen. Wie von Monica Steegmann auf den Punkt gebracht, ist „Musik heute zu einem lukrativen Wirtschaftszweig geworden, und wo Konkurrenzdruck und Karriereeifer dominieren, ist der Weg über Effekte und Technik als nachvollziehbare Leistung der aussichtsreichste, der einträglichste.“²⁹² Eine solche Entwicklungstendenz, die im Laufe von Fanny Davies' Karriere mehr und mehr das Konzertwesen zu beherrschen begann, stand mit Sicherheit nicht im Einklang mit dem Interpretationsideal und der künstlerischen Haltung

²⁹⁰ zitiert nach ebd., S. 9

²⁹¹ Freia Hoffmann: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main, Leipzig 1991, S. 110f

²⁹² Monica Steegmann (Hg.), Eva Rieger (Hg.): *Frauen mit Flügel*. Vorwort, S. 19

der Clara Schumann-SchülerInnen. So kritisiert auch Mathilde Verne in ihren Memoiren die Entwicklung zum seelenlosen, nach technischer Perfektion strebenden Spiel. Für sie nehmen dabei besonders die neu gegründeten Rundfunkanstalten eine negative Rolle ein. So würde sich der gesamte Interpretationsstil ändern, denn eine gute Aufnahme verlange lediglich klares und sauberes Spiel und der persönliche Ausdruck verliere dabei seine ursprüngliche Bedeutung.²⁹³ Ein ähnlich anklagender Tonfall klingt auch durch, wenn Fanny Davies in ihrem Aufsatz über Interpretationsfragen von Robert Schumanns Werken schreibt: „We all know that the trend of to-day is rush and hurry, short cuts, machinery, commercialism, hectic speed, a great deal of superficiality, much conceit and self-advertisement, all of which is most antipathetic to Schumanns's ideals.“²⁹⁴

Die Tatsache, dass Fanny Davies nach ihrem Tod so bald in Vergessenheit geraten konnte und eine musikgeschichtliche Rezeption kaum stattfand, ist darüber hinaus auch im Kontext mit einem prinzipiellen Paradigmenproblem der Musikwissenschaft zu sehen, welches Eva Rieger mit folgenden Worten aufzeigt:

Noch immer neigen Musikwissenschaftler(innen) dazu, das Werk in den Vordergrund zu stellen und weniger die Interpretation als schöpferischen Akt. Das benachteiligt von vornherein Frauen, da diese stärker im ausübenden Bereich tätig sind, und schreibt ein lediglich nachschaffendes Niveau fest.“²⁹⁵

Somit wäre also eine Neubewertung der Musikwissenschaft von Tätigkeiten im *ausübenden Bereich*, wo interpretatorische, pädagogische oder musikorganisatorische Tätigkeiten dazugehören, wünschenswert und notwendig. Sie würde auch mit sich bringen, dass den vielen heute vergessenen KünstlerInnen und einflussreichen Persönlichkeiten des Musiklebens der letzten Jahrhunderte – zu denen auch Fanny Davies zu zählen ist – die notwendige Aufwertung und Würdigung ihres Einflusses und Wirkens zuteil wird.

²⁹³ ebd., S. 192

²⁹⁴ Fanny Davies: On Schumann – and reading between the lines. *Music & Letters*, Vol. 6, 1925, S. 216

²⁹⁵ Eva Rieger: Musik und Gender Studies: Sechs Fragen. In: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*. Forum Musik Wissenschaft Band 5, hrsg. v. Stefan Fragner, Jan Hemming und Beate Kutschke, Regensburg 1998, S. 62

3.1.2. Bezugnahme auf die Clara-Schumann-Tradition in Fanny Davies' schriftlichen Abhandlungen

Fanny Davies hat nicht nur im Rahmen ihrer pianistischen Tätigkeit in vielerlei Hinsicht an die musikalische Tradition ihrer Lehrerin Clara Schumann angeknüpft, sondern auch in schriftlicher Form dazu Stellung genommen. Als die *Musical Times* anlässlich des Robert-Schumann-Jubiläumsjahres 1910 einen umfassenden Beitrag zu dem Komponisten plante, wurde auch Fanny Davies gebeten, sich als Mitautorin zu beteiligen. Sie verfasste eine kurze Einführung in seine Klaviermusik.²⁹⁶ Einen wesentlich ausführlicheren Artikel zu demselben Thema mit dem Titel *On Schumann – and reading between the lines*²⁹⁷ schrieb sie im Jahre 1925 für die Zeitschrift *Music & Letters*. Sie geht darin auch auf Clara Schumanns Interpretationsanweisungen in Bezug auf einige Klavierkompositionen Robert Schumanns ein. 1927 schrieb Fanny Davies für dieselbe Zeitschrift einen Aufsatz mit dem Titel *The Pianoforte Concertos*²⁹⁸, in welchem Charakteristika und Interpretationsaspekte der Beethoven'schen Klavierkonzerte, insbesondere der in G-Dur-, Es-Dur- und C-Dur und C-Moll, erörtert werden.

Im Jahre 1929 verfasste Davies einen Beitrag für die *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* mit dem Titel *Some Personal Recollections of Brahms as pianist and interpreter*²⁹⁹ und behandelt dabei Interpretationsfragen bezüglich des späten kammermusikalischen Oeuvres von Johannes Brahms.

Im Folgenden werden speziell die beiden Artikel *On Schumann – and reading between the lines* und *The Pianoforte Concertos* eingehender behandelt, welche nicht zuletzt aufgrund der vielfachen Bezugnahmen auf Clara Schumanns Auffassungen und Interpretationsanweisungen zu sämtlichen Werken ihres Mannes bzw. zu den Klavierkonzerten Beethovens von besonderem Interesse für diese Arbeit sind.

²⁹⁶ Fanny Davies: About Schumann's pianoforte music. In: *The Musical Times*, Vol. 51, No. 810, 1910, S. 493f. Da sich dieser Artikel inhaltlich weitgehend mit dem für *Music & Letters* im Jahr 1925 verfassten Aufsatz *On Schumann – and reading between the lines* deckt, wird er in dieser Arbeit nicht separat behandelt.

²⁹⁷ Fanny Davies: On Schumann – and reading between the lines. *Music & Letters*, Vol. 6, 1925, S. 214-223

²⁹⁸ Fanny Davies: The Pianoforte Concertos. *Music & Letters*, Vol. 8, 1927, S. 224ff

²⁹⁹ Fanny Davies: Some personal recollections of Brahms as pianist and interpreter. In: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, London 1929, Vol. 1. S. 182-184. Dieser Aufsatz wurde neu publiziert in George S. Bozarth's: Fanny Davies and Brahms's late chamber music. In: *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, hrsg. v. Michael Musgrave u. Bernard D. Sherman, Cambridge 2003, S. 172-176

a) *On Schumann – and reading between the lines:*

Gleich am Beginn dieses Artikels betont Fanny Davies Clara Schumanns Rolle als Vermittlerin der künstlerischen Ideale ihres Mannes – was sich vor allem in zwei ihrer Tätigkeitssphären manifestiert hätte: in ihrer Arbeit als Interpretin seiner Werke auf der Bühne sowie in der Vermittlung seiner Ideale an jüngere MusikerInnen und StudentInnen.³⁰⁰ Zu vergessen sei auch nicht Clara Schumanns Tätigkeit als Herausgeberin der Werke ihres Mannes.³⁰¹

Davies erinnert sich besonders an die folgenden Sätze ihrer Lehrerin bezüglich der Interpretation von Robert Schumanns Klavierkompositionen: „Play what is written; play it *as* it is written”; “It all stands there...”; “My man is nothing if he is not rhythmic”; “But though full of sentiment, he [Robert Schumann] is *never sentimental*”.³⁰²

Des Weiteren nennt Fanny Davies die in ihren Augen wichtigsten Charakteristika von Robert Schumanns Klavierwerken. Dazu gehören „the long drawn, deep breathing melody in one long line with one idea all through; which the Germans call ‘das Getragene’”.³⁰³ Dieses Kennzeichen versinnbildlicht sich nach Fanny Davies in der von Schumanns geschaffenen Figur des Eusebius.³⁰⁴

Weitere bedeutsame Merkmale in Schumanns Werk sind für Davies die mannigfaltigen Rhythmen – so gäbe es Rhythmen, die offenkundiger hervortreten als andere, dennoch seien alle von gleicher Wichtigkeit. Ebenfalls bezeichnend für seine Kompositionen sei die außergewöhnliche Fülle und Feinheit der inneren Stimmen, welche oft erst nach genauerem Hinsehen zu erkennen sind. Zudem sind die mannigfaltigen Imitationen und Kanons bemerkenswert, welche offenbar von Robert Schumann selbst oft erst nach Beendigung seiner Werke entdeckt worden seien.³⁰⁵ Diese sind nach Davies als Widerspiegelungen von Schumanns Emotionen und nicht als Produkte bloßer Handwerkskunst zu betrachten.³⁰⁶

Außerdem empfiehlt Fanny Davies für die tiefer gehende Auseinandersetzung mit Schumanns Oeuvre das Lesen seiner schriftlich-literarischen Erzeugnisse, speziell der *Jugendbriefe*.³⁰⁷

³⁰⁰ Fanny Davies: *On Schumann – and reading between the lines*. S. 214

³⁰¹ ebd.

³⁰² ebd., S. 215

³⁰³ ebd.

³⁰⁴ siehe Kap. 2.2.2.

³⁰⁵ Fanny Davies: *On Schumann – and reading between the lines*, S. 215f

³⁰⁶ ebd., S. 216

³⁰⁷ Robert Schumann: *Jugendbriefe*, hrsg. v. F. Gustav Jansen, Leipzig 1886

und der *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker*.³⁰⁸

Eine weitere Besonderheit stellen die Werkbetitelungen Schumanns dar, die nach Davies als „suggestions of moods“³⁰⁹ zu betrachten sind und nicht mit „photographic, realistic, or anecdotal descriptions of happenings in the material world“ verwechselt werden dürfen.³¹⁰ Als Beispiel dafür führt Fanny Davies das Stück *Vogel als Prophet* (*Waldszenen*, Op. 82, Nr. 7, vgl. EX. 1) an:

“The flitting of the bird amongst the branches is obvious, but the *omen* [Hervorh. S. O.] is what we must read between the lines. As the Meisterin [Clara Schumann] put it: ‘He do not hop from tree to tree! He is a sad little bird who tells of a sad story to come; you must tell the story’.

In such a mystical and subtle genius as Schumann’s, to emphasise the obvious background is to kill the spirituality and turn the *Vogel as Phrophet* at once into an anecdote.”³¹¹



Fanny Davies weist auch auf häufig auftretende fehlerhafte Interpretationen der ersten Takte dieses Stückes hin: So würden die drei 32tel-Noten der ersten Phrase fälschlicherweise oft als Triole gespielt:

³⁰⁸ Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig 1854

³⁰⁹ Fanny Davies: a. a. O., S. 216

³¹⁰ ebd.

³¹¹ ebd.



Auch passiere es nicht selten, dass am Ende der ersten Phrase zu lange andauernde Pausen gemacht werden (vgl. EX. 3):



Weiters geht Davies auf Schumanns *Fis-Dur-Romanze* (Op. 28) ein. Diese stelle ein bezeichnendes Beispiel für die musikalische Umsetzung des Eusebiuscharakters dar. Der Charme der Fis-Dur-Romanze liege in seiner Einfachheit und Schlichtheit und diese Eigenschaften sollten auch für die Interpretation dieses Stückes bestimmend sein.

Clara Schumanns Anweisung für den ersten Abschnitt lautete „Innerlich ruhig“³¹², auch im zweiten Abschnitt dürfe das vorwärts drängende Gefühl nie zu offensichtlich werden und kein Accelerando gemacht werden – „which would not only upset the balance but would suddenly represent Eusebius in the spirit of Florestan!“³¹³

Anschließend führt Davies die Komposition *Aufschwung* (*Fantasiestücke*, Op. 12, Nr. 2, vgl. EX. 4) an. Sie schlägt statt der häufigen englischen Übersetzung „Soaring“ den Titel „Aspiration“ vor, was im Deutschen mit „Bestreben“ oder „Sehnsucht“ wiedergegeben werden kann.³¹⁴

³¹² ebd., S. 218

³¹³ ebd.

³¹⁴ ebd.



Dieses Stück sei eines von vielen Beispielen der Werke Robert Schumanns, die ihre Aussage gänzlich verlieren würden, wenn sie zu schnell gespielt werden – so konstatiert Fanny Davies:

„*Aufschwung* means ‘Aspiration’. How do we know that the aspirant is still fettered to his plane, that he is not sufficiently free to soar through he is striving after it? The very nature of the melody denotes it; so does its treatment – the great deep bass foundation – C, and the important chain of C’s, which prepare the descent.”³¹⁵ [vgl. EX. 5]



Fanny Davies kritisiert auch die häufig fehlerhaften Ausgaben von Schumanns Werken, die mitunter falsche Angaben zur Phrasierung enthalten würden. Als Beispiel dazu führt sie das Fantasiestück *Grillen* (Op. 24, Nr. 4.) an: so werde der berühmte Abschnitt im $\frac{3}{4}$ - Takt (Takt

³¹⁵ ebd., S. 218f

26) in vielen Ausgaben folgendermaßen wiedergegeben:



Hier wird der jeweils zweite Schlag des Taktes an den dritten gebunden. Dies sei nach Fanny Davies nicht im Sinne Robert Schumanns, denn dieser verband den letzten Schlag des Taktes je an den ersten des nächsten Taktes – wie in folgendem Notenbeispiel ersichtlich:



Eine solche Phrasierung schafft für Fanny Davies einen ganz anderen Charakter, der vielmehr zur exaltierten, überschwänglichen Art des Florestan passe und somit die Gesamtstimmung des Stückes unterstreiche.³¹⁶

Generell empfiehlt Davies für die Beschäftigung mit Schumanns Werk, sich an Clara Schumanns „Volksausgabe“³¹⁷ zu orientieren in welcher Robert Schumanns persönliche Angaben und Auffassungen am meisten berücksichtigt seien und dadurch eine möglichst originale Lesart seiner Kompositionen gegeben sei.³¹⁸

Fanny Davies zieht schließlich folgendes Resümee bezüglich der Herangehensweise an

³¹⁶ ebd., S. 220

³¹⁷ Gemeint ist damit die von Clara Schumann im Jahre 1886 veröffentlichte *Instruktive Ausgabe*, die nach ihrem Tod auch unter dem Namen *Volksausgabe* erschien. (de Vries, S. 283). Vor allem Clara Schumanns hinzugefügte Anmerkungen in der *Instruktiven Ausgabe* bezüglich Metronomzahlen, Fingersätzen und Pedal werden von der heutigen Musikwissenschaft kontrovers betrachtet. Diese würden mehr Clara Schumanns eigenen Vorstellungen als denen ihres Mannes entsprechen. Claudia de Vries weist aber auch auf das Faktum hin, dass zahlreiche Instruktionen nicht von Clara Schumann selbst, sondern von späteren Bearbeitern dieser Ausgabe, darunter Carl Reinecke und Wilhelm Kempff, vorgenommen wurden. (de Vries, S. 283) Genaue Nachforschungen bezüglich der „Urheberschaft“ dieser Hinzufügungen stehen noch aus.

³¹⁸ Fanny Davies: On Schumann – and reading between the lines. S. 220

Robert Schumanns Werke:

„So, in dealing with Schumann, we must put ourselves in the attitude we should adopt towards any great man of genius. Read his works reverently, not only the notes, but according to the written indications set down by him and try to read between the lines. First find out what the line is, then see what that line passes through: both as to phrases and emotional value. Find the balancing point – and then will come the original reading.”³¹⁹

Am Ende ihres Aufsatzes geht Fanny Davies auf Schumanns Klavierkonzert (*A-Moll, Op. 54*) ein und gibt einige Impressionen von Claras Darbietung anlässlich eines Jubiläumskonzertes im Leipziger Gewandhaus wieder:

“With the very first chords she plunged her listeners into the mood dominating the whole of the first movement, and one realised the great foundational line of thought: passionate aspiration. [...]. The solo was perfectly free, full of nuance, but without *wrong* ritenutos and sentimentality. In short, Schumann’s ‘Allegro Affettuoso’ is not an affected allegro.

At the animato (not much faster, but always ‘taking wing’), great importance was given to accenting, though not over accenting, the triplets which go to form the rolling accompaniment itself. Each arpeggio rolled out to the very end, it was spacious, brilliant, but never flurried – its wings were never clipped.

Then in the great middle section, where the three rhythms each play their part simultaneously – (the melody rhythm and the two underlying rhythms of the accompaniment and the marching basses) – the values of each and all were made perfectly clear to the listener [...]. The cadenza – from quite a simple beginning, piano, and as coming from a distance, but not overdone, unfolded as naturally as the petals of a blown rose. The coda, not too fast, by reason of its emotional value.”³²⁰

Das Intermezzo des Klavierkonzertes soll Clara Schumann nach Fanny Davies’ Erinnerung „with a certain simple and eager sincerity, and not too slowly“³²¹ gespielt haben – bis das Orchester innerhalb von zwei Akkorden die ganze Stimmung des Intermezzos in eine von Spannung und Atemlosigkeit verwandelte und schließlich, immer mehr in pianissimo, auf den überschwänglichen Ausbruch des Florestan vorbereitete – das Finale.

Clara Schumann soll zudem die vollendete Fähigkeit gehabt haben, jede momentane Stimmung des Stückes zu beherrschen und die nötige Technik, die es ihre ermöglichte, jede Schattierung dem/r Zuhörer/in adäquat zu vermitteln.³²²

Claras Interpretation der Coda beschreibt Fanny Davies als „quietly and with the necessary elegance of melody-technique, thereby creating the contrast which alone can bring out the

³¹⁹ ebd., S. 221

³²⁰ ebd., S. 221f

³²¹ ebd., S. 222

³²² ebd.

value of the last exuberant climax for which [Robert] Schumann has reserved most of his pianoforte percussion.”³²³

Abschließend spricht Davies auch ein Lob an das Leipziger Gewandhausorchester, welches Clara Schumann bei ihrem Jubiläumskonzert begleitete, aus: „During the whole performance, both at the rehearsal and the concert, one could not but notice the love in the playing of the orchestra; for there were still many older men amongst them, who as youth, had played under Schumann’s own direction when Robert and Clara lived in Leipzig. In other words, the practised tradition was there, and the ‘trifles that make perfection’ - to use Michael Angelo’s words – came therefore as a matter of course.”³²⁴

b) *The Pianoforte Concertos:*

Am Beginn ihrer Abhandlung über die Beethoven’schen Klavierkonzerte stellt Fanny Davies sogleich klar, bei welchen dieser Kompositionen ihre persönlichen Präferenzen liegen: „One does not try or wish to give the palm to either the one or the other – the G major of such wondrous lyrical beauty – the E flat in its glorious majesty. Both are supreme, both give us glimpses of another world, both are of the greatest Beethoven.”³²⁵

So sei nichts „berührend Schöneres“ geschrieben worden als der zweite Satz des *G-Dur-Konzertes* (Op. 58, Nr. 4). Nach einem Satz von so tiefer Traurigkeit kann nichts anderes als ein „Finale von Intensität und purer Freude“ nachfolgen. Robert Schumann soll die Stimmung dieses Mittelsatzes mit „Orpheus in der Unterwelt“ verglichen haben.³²⁶

Fanny Davies betont auch den Kontrast zwischen der Konzeption des letzten Satzes des *Es-Dur-Konzertes* (Op. 73, Nr. 5) und dem des G-Dur-Konzertes: „While the last movement of the E flat and that of the G had to be precisely what it is – the finale of the E flat in its daring heroic flights, is hooked on (and by what a hook !) to a purely and entirely lyrical movement with none of the tragedy of the second movement of the G.”³²⁷

Generell sei der pianistische Stil dieser beiden Klavierkonzerte so unterschiedlich wie auch ihr emotionaler Gehalt: „In the G, we have none of the huge chords, octaves and wide sweeping arpeggios of the E flat. Instead, in the G major we have those sensitive, plastic and

³²³ ebd.

³²⁴ ebd., S. 223

³²⁵ Fanny Davies: *The Pianoforte Concertos*. S. 224

³²⁶ ebd.

³²⁷ ebd.

wonderfully rhythmic passages, pearls I might say, demanding a richness of touch and control of the finest nuances.”³²⁸

Solche pianistisch unterschiedlich konzipierten Werke erfordern naturgemäß unterschiedliche technische Ausführungen und Tonerzeugungen. Während im Es-Dur-Konzert Lautstärkegrade bis *fff* oder *ffff* vorkommen, so denkt Fanny Davies, dass man im G-Dur Konzert nicht über ein *ff* hinauskommen sollte, denn dies würde nicht mehr dem lyrischen Charakter dieses Konzertes entsprechen.

Schon die Eröffnungstakte des G-Dur-Konzertes bezeichnet Fanny Davies als „die schwierigsten aller Beginne“ und sie erinnert sich an einen Bericht von Clara Schumann:

Madame Schumann told me that Mendelssohn played that most difficult of all beginnings – the opening bars of the G major – as no one else. That his tone in the opening chord, so round and yet so *piano* and full of melody, with a never-dry staccato but just detached notes, the rounding off of the two D chords joined by the little pearly melodic run, and the exquisite shape of the whole scheme, was something that she could not forget.”³²⁹

Weiters geht Fanny Davies auf das *C-Dur-Konzert* (Op. 15, Nr. 1) ein. Dieses zeichne sich besonders durch seine schwungvollen Rhythmen und lang gezogenen Melodielinien, die in ungebrochenem Pianissimo gespielt werden müssen, aus.³³⁰

„In the first movement, the working-out (after the tutti has modulated into Eb [Es]) starts off straight away with one of these moments, the broad long lines of slowly unfolding arpeggios on one single arpeggio'd chord in the bass – and the 'Übergang', another characteristic, inasmuch as Beethoven here uses the smallest means to gain a great end.[...]. And just as I would say that hardly more than a *forte* comes into its last movement, does not the great Beethoven disclose himself in its pronounced, merry rhythmical scheme? In fact can we not see some sort of resemblance between the joyous rhythms of the C major finale and that of the coming great G major, without the two being really in the least alike?”³³¹

Beethovens *C-Moll-Konzert* (Op. 37, Nr. 3) bezeichnet Fanny Davies als Verbindung zwischen dem frühen und späten Beethoven. Der Stil sei typisch für Beethovens frühe Konzerte: Orchester und Klavier führen meist mehr einen Dialog miteinander, als dass sie zusammenspielen.

Die letzten Takte des ersten Satzes führen direkt nach E-Dur (2. Satz) und plötzlich erklingt

³²⁸ ebd.

³²⁹ ebd., S. 225

³³⁰ ebd.

³³¹ ebd., S. 226

der späte Beethoven und die Klavierpassagen ‚vermischen‘ sich nun mit dem Orchester – Fanny Davies bemerkt dazu: „the interpretation therefore has to be that of chamber music – toning in. This applies also the orchestra.“³³²

Im letzten Satz dieses Konzertes stehe wiederum mehr im früheren Stile Beethovens – zu dessen Interpretation schreibt Fanny Davies:

“[...] the opening solo is a great example of keeping perfect time without allowing the interpretation to become in the least degree stiff. Never let us identify early classic style with pedantic perriwigism. On the contrary as Clara Schumann impressod upon me, ‘Jede Note muss mit Liebe gespielt werden’ [...]. That finale also contains a moment characteristic of the greatest Beethoven – I mean the change from A flat to E major, brought about by merely one octave. Here again the Master uses the smallest means to attain the greatest ends; that, and the following pianissimo bars being only a small example of some of the greatest moments in musical literature.”³³³

Außerdem sollten alle Passagen bei Beethoven „als Melodie“ behandelt werden – und das Tempo, egal ob schnell oder langsam, müsse dabei so gewählt werden, dass es die musikalische Intention ausdrückt.³³⁴

Generell dürfe das Tempo eines Beethovenkonzertes aber nie das eines Virtuosenkonzertes sein, wo lediglich brillante Läufe im Vordergrund stehen und die poetischen und musikalischen Inhalte zweitrangig sind.³³⁵

Resümee

Schon der Titel des erst besprochenen Artikels *On Schumann – and reading between the lines* deutet auf Fanny Davies wichtigste Maxime bezüglich der Interpretation von Robert Schumanns Klavierwerken hin: „Zwischen den Zeilen zu lesen“ – das bedeutet, sich auf den musikalischen Reichtum einzulassen, der Schumanns Oeuvre innewohnt: auf die langen Melodielinien, die komplexen Rhythmen, die – subtil eingearbeiteten – inneren Stimmen, ebenso auf die mannigfaltigen Kanons und Imitationen. Genauso bedeutsam für das Verständnis von Schumanns Werk ist für Fanny Davies die Beschäftigung mit seinen literarischen Schriften – besonders, um mit den beiden von ihm geschaffenen gegensätzlichen Charakteren des sanften und träumerischen Florestan und des leidenschaftlichen,

³³² ebd.

³³³ ebd.

³³⁴ ebd.

³³⁵ ebd.

extrovertierten Eusebius vertraut zu werden. Schumann betrachtete diese nicht nur als Abbilder seiner eigenen Persönlichkeit(en), sondern sie dienten ihm auch als inspirierendes Sujet für viele Klavierkompositionen.

Auch Schumanns Werkbetitelungen liefern für Fanny Davies einen wertvollen Schlüssel für die Interpretation und seien stets als Stimmungszustände zu betrachten und nicht im wörtlichen oder materiellen Sinne zu verstehen.

Fanny Davies warnt auch vor den zahlreichen, ihrer Meinung nach fehlerhaften Ausgaben von Schumanns Klavierwerk – besonders was die Angaben zur Phrasierung betrifft – und empfiehlt unbedingt die unter Clara Schumanns Aufsicht herausgegebene Instruktive Ausgabe. Fanny Davies vergisst auch nicht darauf, die unanfechtbare Autorität ihrer Lehrerin Clara Schumann zu betonen, welche stets als oberste Instanz zu betrachten ist, wenn um die Vermittlung der Kunst ihres Mannes geht – sei es als Pianistin oder als Pädagogin: „At a time when others scarcely dared to bring forward Schumann’s music in public, Clara Schumann was practically the one link between the genius and the world. She not only acted as his pioneer, but during all her life, like a chosen Priestess, she faithfully guarded the soul of his music.“³³⁶

Auch in ihrem kürzeren Artikel *The Pianoforte Concertos* offenbart sich Fanny Davies’ starke Orientierung an den Idealen ihrer Lehrerin. So warnt Davies nicht nur vor übertriebenem Fortissimo, besonders bei Beethovens G-Dur-Konzert oder im C-Dur-Konzert, sondern auch vor zu schnellen Tempi: so müssten auch die schnellen Läufe in Beethovens Konzerten stets als Melodie betrachtet und umgesetzt werden und nicht im Sinne einer leeren Virtuosität. Vielmehr gehe es darum, jeden Ton, selbst in Pianissimo oder Staccato-Passagen, mit höchstem Klangreichtum und Klangfülle erklingen zu lassen, sodass auch die feinsten Nuancen hörbar werden. Wie Clara Schumann stets verlauten ließ, müsse *jede Note mit Liebe gespielt werden*, auch Beethovens Konzerte bzw. Sätze im frühen klassischen Stil dürfen nicht im geringsten Grade hölzern und steif klingen und – mit Davies’ Worten ausgedrückt – „with pedantic perriwigism“³³⁷ interpretiert werden.

³³⁶ Fanny Davies: On Schumann – and reading between the lines. S. 214

³³⁷ Fanny Davies: The Pianoforte Concertos. S. 226

3.2. Die Pianistin Adelina de Lara

3.2.1. Biographie und musikalischer Werdegang

a) Kindheits- und Jugendjahre

Adelina de Lara wurde am 23. Jänner 1872 als Lottie Adelina Tilbury³³⁸ in Carlisle, Hauptstadt der damaligen Grafschaft Cumberland und nahe der schottischen Grenze gelegen, geboren.

Adelinas Mutter war eine vorzügliche Sängerin, schlug aber nie eine professionelle Karriere ein. Der Vater, hauptberuflich Maler und Kupferstecher, beherrschte mehrere Instrumente und soll nach Adelina de Laras Erinnerung eine schöne Baritonstimme gehabt haben und mit seiner Frau zuhause häufig im Duett gesungen haben.³³⁹ Er war es auch, der schon in Adelinas frühen Kindheitsjahren beschloss, dass aus seiner Tochter eine professionelle Pianistin werden sollte und sie zu regelmäßigem, stundenlangem Üben anhielt. Adelina de Lara erinnert sich: „But wherever we went, however poor we were, there was always a piano, for by then my father had decided I was to play professionally, and nothing was allowed to stand in the way of my practising. I was kept at it for hours on end, and when I was permitted to stop, I had to turn to learning astronomy and Italian, drawing and reading.“³⁴⁰ Abgesehen davon besuchte Adelina de Lara keine Schule und erhielt auch sonst keine vergleichbare systematische Ausbildung.

Vermutlich erhoffte sich Adelinas Vater durch eine ‚Wunderkindkarriere‘ seiner Tochter auch eine Aufstockung des Familienunterhaltes. Denn zeitweise stand es mit den Finanzen so schlecht, dass sich die Familie kein Essen mehr leisten konnte und auf die Unterstützung von Verwandten angewiesen war.

Des Vaters Wunsch ging bald in Erfüllung: Im Alter von sechseinhalb Jahren gab Adelina ihr erstes Konzert vor einem kleinen Publikum und kurze Zeit später gewann sie einen Musikwettbewerb in Liverpool mit der Darbietung von Sigismund Thalbergs Komposition „Home Sweet Home“ (mit Variationen) Op. 72.³⁴¹

³³⁸ In einigen Publikationen wird auch der Nachname ‚Preston‘ angegeben. Dabei handelt es sich um den Künstlernamen von Adelinas Vater. (Adelina de Lara. Finale, S. 12). Der Nachname ‚de Lara‘ stammt von Adelinas Mutter, die Vorfahren in Spanien hatte. Adelina nahm diesen Nachnamen als junges Mädchen an, da ihr nahe gelegt wurde, dass ein englischer Name für ihre künstlerische Karriere von Nachteil sein würde. (Adelina de Lara, Finale. S. 15)

³³⁹ ebd., S. 12

³⁴⁰ ebd.

³⁴¹ ebd., S. 14

Ab diesem Zeitpunkt wurde alles unternommen, um die musikalische Karriere von Adelina in Gang zu setzen – so ließen es die Eltern auch zu, dass das kleine Mädchen in einem Wachsfigurenkabinett in Liverpool als Pianistin engagiert wurde und dort täglich von 15:00 bis 17.30 und 20 bis 22 Uhr spielte. Ihr Verdienst von vier und einige Zeit später fünf Pfund pro Woche wurde zu einem unverzichtbaren Beitrag zur Aufbesserung der finanziellen Notlage ihrer Familie.³⁴² Kurz darauf wurde für Adelina eine Tournee durch ganz Großbritannien organisiert und die junge Pianistin löste mit ihren Darbietungen beim Publikum Bewunderung und Erstaunen aus. Bald erschienen auch die ersten Rezensionen, in welchen die musikalische und technische Ausgereiftheit von Adelines Spiel sowie ihr phänomenales Gedächtnis – sie spielte schon seit frühem Kindesalter stets auswendig – gelobt wurde.³⁴³

Es war im Jahr 1883, als die elfjährige Adelina mehre große Schicksalsschläge erfahren musste: Ihr Vater wurde von einer schweren Lungenentzündung heimgesucht und starb kurze Zeit darauf im Alter von nur 43 Jahren. Der Schock in der Familie war groß, vor allem Adelines Mutter konnte den Tod ihres Mannes nicht verkraften. Sie starb genau eine Woche nach ihrem Mann an Herzversagen.³⁴⁴

Währenddessen musste Adelina de Lara ihr tägliches Spiel im Wachsfigurenkabinett fortsetzen, um das nötige Geld zu verdienen. So konnte sie auch nicht ahnen, dass sich bald die nächste Tragödie anbahnte: Eines Tages war ihre älteste Schwester, die nach dem plötzlichen Tod der Eltern die gesamte Verantwortung über die jüngeren Geschwister innehatte, spurlos verschwunden. Adelina musste sich kurz darauf mit der schrecklichen Begebenheit konfrontiert sehen, dass ihre Schwester sich unter der Last der Verantwortung das Leben genommen hatte.³⁴⁵

Wie Adelina de Lara in ihrer Autobiographie darlegt, konnte sie die Tragweite dieser Tragödie erst viel später tatsächlich erfassen. Dem damals elfjährigen Mädchen blieb nichts anderes übrig, als weitere Engagements anzunehmen, musste sie schließlich für den Lebensunterhalt ihrer Geschwister sorgen. In den folgenden zwei Jahren spielte sie zweimal täglich in der Kunstgalerie von Newcastle, zudem konzertierte sie regelmäßig in der Bildergalerie in York und im Brighton-Aquarium.³⁴⁶

³⁴² ebd., S. 15f

³⁴³ ebd., S. 17

³⁴⁴ ebd., S. 23

³⁴⁵ ebd., S. 24f

³⁴⁶ ebd., S. 25

Adelina de Lara wurde sich nach und nach bewusst, dass sie aufgrund ihrer beruflichen Verpflichtungen keine wirklichen Fortschritte am Klavier mehr machte. Sie wünschte sich inständig professionellen Unterricht, wozu aber die finanziellen Mittel fehlten. Dabei erwies sich die Bekanntschaft mit den zwei Ehepaaren und musikalischen GönnerInnen „Mr. and Mrs. Priestley“ und „Mr. and Mrs. Johnstone“ als hilfreich.³⁴⁷ Die Priestleys organisierten einen Musikabend, wo die gerade aus Deutschland zurückgekehrte Pianistin Fanny Davies eingeladen war. Deren Spiel hinterließ bei Adelina de Lara, die ohnehin sehr unter ihren mangelnden musikalischen Fortschritten litt, einen unermesslichen Eindruck – wie aus ihrer persönlichen Schilderung dieses Abends deutlich hervorgeht:

I sat enthralled listening first to the quartet – Brahms’ *G Minor* – and then to Fanny Davies as she played Schumann’s *Symphonic Studies*. I could not believe the piano; it was a revelation.

To this day her magnificent playing, so brilliant, yet so refined, the perfect phrasing and technique remains in my memory. I was humbled as I had never been before. For days afterwards I lived in a state of despair at my own shortcomings. I longed desperately to play as she did [...].³⁴⁸

Die zweite Begegnung mit Fanny Davies ließ nicht lange auf sich warten. Adelina de Lara war kurze Zeit später bei den Johnstones in Birmingham eingeladen, wo sie gebeten wurde, den Gästen etwas darzubieten. Sie wählte Schumanns D-Dur-Novelette – ohne zu wissen, dass sich unter den ZuhörerInnen auch Fanny Davies befand. Wie Adelina de Lara mit eigenen Worten beschreibt, spielte sie „with the frustration of disappointed youth [...], and perhaps some of my longing crept into it– all I know is that when I finished a girl rushed up to me, all eyes, glowing with intelligence and interest. I was swept into her embrace and heard six glorious words, the full meaning of which for the moment I could not comprehend. ‘You must go to Madame Schumann!’ she cried. That girl was Fanny Davies.”³⁴⁹

Diese Begegnung stellte einen entscheidenden Wendepunkt in Adelina de Laras Leben dar. Fanny Davies stellte sich zur Verfügung, die heranwachsende Pianistin für ein Jahr privat für ihr Studium bei Clara Schumann vorzubereiten. Somit bekam Adelina das erste Mal in ihrem Leben – abgesehen von der frühen Unterweisung ihres Vaters – systematischen Klavierunterricht. „I did not even know how to finger the C scale when I had my first lesson but Fanny Davies found me quick and eager to take advantage of her teaching. No more

³⁴⁷ ebd., S. 29

³⁴⁸ ebd., S. 30

³⁴⁹ ebd.

‘faking’ of scales and smearing of passages. It was glorious to play slow techniques knowing that at last I was playing in the right way”³⁵⁰, erinnert sich Adelina de Lara an diese für ihr pianistisches Fortkommen so fruchtbare Zeit.

Nach einem Jahr intensiven Studierens war es schließlich soweit: Clara Schumann unternahm eine Konzertreise nach London und Fanny Davies arrangierte für ihre Schülerin Adelina de Lara ein Vorspiel. Die Aufregung der jungen Pianistin war groß, hing schließlich ihre gesamte pianistische Zukunft davon ab:

I practised with a fever of anxiety I had never felt before. Now it was so near, I knew that more than anything in the world I wanted to become her pupil. [...]. Yet, as I came into the presence of Clara Schumann, all my fears left me. I saw her, a queenly figure, dressed in black, with black lace draped over her silvery hair. Her eyes were large, dreamy and sad [...]. Then she smiled at me, a smile I have never forgotten. [...]. My first effort was a piece by Bach, my second was a *Gigue in D Minor* by Haesler. Never I have been listened to with such utter stillness; [...]. When I finished I too sat quiet. Even now I can remember the stillness of the room. Nobody spoke. Then, looking up, I saw Clara Schumann was smiling at me again, and suddenly I felt terribly happy!”³⁵¹

Also stand dem lang ersehnten Wunsch von Adelina de Lara, sich zur professionellen Konzertpianistin ausbilden zu lassen, nichts mehr im Wege. So nahm sie gemeinsam mit ihrer jüngeren Schwester Penelope im September 1886 die Reise nach Frankfurt auf – geplant war anfänglich ein Aufenthalt für ein Jahr, Adelines Studienzeit sollte sich schließlich auf den Zeitraum von fünf Jahren ausdehnen. Für die Kosten der Ausbildung kam hauptsächlich die Familie Johnstone auf, die schon zuvor neben den Priestleys als wichtigste Mäzeninnen für Adelina de Lara fungierten.³⁵² Auch der populäre englische Staatsmann Joseph Chamberlain stellte sich als finanzieller Förderer für Adelina de Laras Studien in Frankfurt zur Verfügung.³⁵³

³⁵⁰ ebd., S. 33

³⁵¹ ebd., S. 36f

³⁵² ebd., S. 37

³⁵³ Adelina de Lara: Clara Schumann’s Teaching. In *Music and Letters* Vol. 26, 1945, S. 144

b) Musikalische Studien in Frankfurt

Im September 1886 reiste Adelina de Lara gemeinsam mit ihrer jüngeren Schwester nach Frankfurt am Main, um das Studium bei Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium aufzunehmen. Dort studierte sie auch Kontrapunkt und Harmonielehre bei Ivan Knorr.

Sie musste, im Gegensatz zu den meisten ihrer KollegInnen, nur wenige Wochen lang ‚Vorbereitungsunterricht‘ bei Marie Schumann nehmen, bis sie schließlich in Clara Schumanns Klasse eintreten durfte. Den Unterrichtsablauf bei derselben beschreibt Adelina de Lara folgendermaßen:

Clara Schumann gave me an hour's lesson twice a week. We began with Bach or Scarlatti, or some such contemporary composer. Then came something longer, either a concerto or a sonata or a major work by Schumann or Brahms, and she finished with lighter pieces by Chopin, Mendelssohn and Liszt. I soon got to understand Clara Schumann's way of teaching. She never lost her temper, or raged at any of us. When pleased, she remained perfectly still, but if not pleased, she fidgeted, which was most trying! She marked our music very little and would always apologise when doing so. [...]. She taught us mostly by playing herself. [...]. Clara Schumann would not tolerate affectation or any mannerism. She would have no false sentiment, only real expression, the genuine feeling which comes from the heart.”³⁵⁴

Der Unterricht fand jeweils in einer Gruppe von drei SchülerInnen statt³⁵⁵, Adelina de Lara war gemeinsam in einer Gruppe mit Ilona Eibenschütz und Leonard Borwick.³⁵⁶ Am Konservatorium fanden alle zwei Wochen so genannte „Übungsabende“ statt, wo die SchülerInnen die Möglichkeit hatten, ihre einstudierten Werke vorzutragen. Am Ende des Semesters hatte die StudentInnen als „Prüfung“ öffentliche Orchesterkonzerte zu absolvieren.³⁵⁷

Abgesehen von ihrer pianistischen Unterweisung musste Adelina Deutsch und Latein lernen, letzteres war für das Kontrapunktstudium notwendig. Außerdem wurde sie in deutscher Literatur von einem „Doktor Veith“, Professor an der Universität Heidelberg unterrichtet.³⁵⁸ Zudem erhielt sie von einer Balletttänzerin der Frankfurter Oper Unterweisung in „deportment and dancing“³⁵⁹ als Vorübung für ein graziöses Auftreten auf der Konzertbühne. Auch besuchte Adelina de Lara auf das Arrangement von Clara Schumann hin bis zu dreimal

³⁵⁴ Adelina de Lara: a. a. O., S. 43

³⁵⁵ siehe Abschnitt 2.2.2.

³⁵⁶ ebd., S. 42

³⁵⁷ ebd., S. 44

³⁵⁸ ebd., S. 46

³⁵⁹ ebd.

in der Woche Aufführungen in der Frankfurter Oper.³⁶⁰

Clara Schumanns SchülerInnen durften zumeist bei den von ihr veranstalteten Abendgesellschaften dabei sein, bei welchen stets gemeinsam musiziert wurde. So lernte Adelina de Lara bald den musikalischen Kreis um Clara Schumann kennen und traf unter anderem auf Alfredo Piatti, Hans Sitt, Julius Stockhausen, Joseph Joachim und Johannes Brahms.³⁶¹ Dieser war gelegentlich auch bei ihrem Klavierunterricht mit Clara Schumann anwesend und gab dabei Ratschläge zum Spiel seiner Kompositionen. Dazu erinnert sich Adelina de Lara:

Life became gayer, less formal and it was impossible to keep to strict discipline once he [J. Brahms] was in the house. I remember the first time I saw him [...]. It was one of my lessons with Clara Schumann. I had just finished playing part of Brahms' *Scherzo in E Flat Minor, Op. 4*, when the door opened and in walked a short stout man. He wore a beard and his hair was long, swept back from a magnificent brow. His dress had a certain carelessness about it, which failed to hide a look of distinction. [...]. But to my surprise she [Clara Schumann] was smiling at the intruder, a smile I had rarely seen before. [...].

After our first encounter he would stand behind me, his hand pressing on my shoulder, to slow or hasten some little phrase. I studied his concertos and most of his important compositions including the concerted works while I was in Frankfurt. He would often come in while I was practising and I remember that he was furious if one's bass was weak. His music had to be played with a full deep tone and this most decidedly in the left hand; he, like Madame Schumann, disliked sentimentality; we must be *geistig*, which I can only translate as 'spiritual', but never *sentimentalisch*, which I personally call 'sickly'.³⁶²

In positiver Erinnerung blieb Adelina de Lara auch Brahms' eigenes Klavierspiel, das selbst in den leisesten Passagen voll Intensität und Klangfülle gewesen sein soll.³⁶³ Auch Clara Schumanns Pianissimo-Spiel soll diese Qualität gehabt haben. Demgemäß erinnert sich Adelina de Lara an den häufig getätigten Ausspruch ihrer Lehrerin: „*The pure pianissimo tone must reach the last row in the highest gallery of the biggest concert hall.*“³⁶⁴

Adelina de Lara blieb insgesamt fünf Jahre in Frankfurt. Zu ihrer öffentlichen Abschlussprüfung am Hoch'schen Konservatorium im Januar 1891 spielte sie Anton Rubinsteins *Konzert in D-Moll*.³⁶⁵

Im Frühjahr 1891 kehrte sie nach England zurück. Der Abschied von Frankfurt und Clara

³⁶⁰ ebd.

³⁶¹ ebd., S. 53

³⁶² ebd., S. 48ff

³⁶³ ebd., S. 49

³⁶⁴ ebd., S. 51

³⁶⁵ ebd., S. 71

Schumann dürfte ihr nicht leicht gefallen sein – die Schilderung folgender Szene, die zugleich auch ein Zeugnis für das herzliche Verhältnis zwischen Lehrerin und Schülerin darstellt, spricht für sich:

„All too soon came my last lesson with her. It was only time I ever had one quite alone. I played Beethoven's *Appassionata*, as I was to begin my forthcoming London recital with it. I played it shockingly that morning; my hands were frozen and I was utterly miserable. The thought that I was leaving Frankfurt and Clara Schumann was too much for me. Frau Doktor sat at my side, while I was going through this most distressing performance, but she never fidgeted, she was completely still, and I gulped every now and then – I finished and stood up and we both burst out crying. She put her arms round me and we sobbed and sobbed. Finally, I left her and sobbed all the way home. I never saw her again...“³⁶⁶

Clara Schumann hatte ihre Schülerin vor ihrer Abreise an Arthur Chappell, den Leiter der „Monday Pops“ für einen Auftritt Ende März empfohlen.³⁶⁷ Sie vermerkte am 3. März 1891 in ihr Tagebuch: „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.“³⁶⁸

c) Adelina de Laras Laufbahn als Konzertpianistin

Dank der Empfehlung Clara Schumanns dauerte es nicht lange, bis Arthur Chappell die eben nach England zurückgekehrte Adelina de Lara für ein „Saturday Popular Concert“ am 21. März 1891 in der St. James Hall engagierte.³⁶⁹

Dieses für ihre pianistische Zukunft so wichtige Debüt war für die damals 20-jährige Pianistin mit großer Aufregung und Nervosität verbunden. In ihrer Autobiographie beschreibt Adelina de Lara sehr eindringlich die letzten Minuten vor diesem Konzert – sowohl die plötzliche Panik, die sie überfiel, als sie auf die Bühne gerufen und vom Publikum – „the most critical audience in the world“³⁷⁰ – mit Spannung erwartete wurde, als auch der zur Rettung kommende Joseph Joachim, welcher an diesem Abend ebenfalls konzertierte:

³⁶⁶ ebd., S. 72

³⁶⁷ ebd.

³⁶⁸ Berthold Litzmann: Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Bd. 3: *Clara Schumann und ihre Freunde*. Leipzig 1908, S. 533

³⁶⁹ Adelina de Lara: a. a. O., S. 75f

³⁷⁰ ebd., S. 79

Joachim, Ries, Strauss and Gibson opened with a string quartette. Piatti followed, then the vocalist, after which Ilona played a Fugue of Bach-Liszt. After that Joachim went back for his solos and then I realised with absolute panic that I came next. I heard the burst of applause, the sudden silence as he prepared to give his encore [...]. There was that dreadful pause while somebody opened the lid of the piano, and then a voice from a million miles away, saying, 'Miss de Lara, it is you now'.

I rose, wondering if my legs would carry me to the steps, let alone on the platform. Perhaps I looked as terrified as I felt, for the next moment a wonderful thing happened. Joachim came to me holding out his hand.

'I'll take you on', he smiled. I grasped his hand as though I were drowning. Amazement at his action made me forget my nerves; [...] then as the audience saw us mount the steps together they gave us an immense reception."³⁷¹

Adelina de Lara konnte schließlich das Publikum mit ihrer Darbietung von Chopins's *Nocturne in Cis-Moll* und dem *Scherzo in H-Moll* überzeugen und wurde sogar zweimal zu einer Zugabe aufgerufen – somit wurde ihr Debüt in der St. James Hall ein großer Erfolg. Auch die Kritiken waren voll des Lobes für den Erstauftritt der jungen Pianistin.³⁷²

Es dauerte nicht lange, bis Adelina de Lara für einen Auftritt im „Crystal Palace“ engagiert wurde. Am Programm stand Rubinsteins *Klavierkonzert in D-Moll* unter der Leitung von August Manns.³⁷³ Auch diese Darbietung brachte ihr viel Beifall ein – trotz der unglücklichen Tatsache, dass sie auf einem Broadwood-Flügel mit vier beschädigten Tasten zu spielen hatte und so gezwungen war, spontan einige Noten abzuändern, um das Konzert zu einem glimpflichen Ende führen zu können. Das kuriose Faktum, dass in den darauf folgenden Konzertkritiken stets von *einer* anstatt von vier kaputten Tasten die Rede war, lässt schlussfolgern, dass Adelina de Lara dieses Hindernis problemlos gemeistert hat.³⁷⁴

Im Crystal Palace trat sie auch in den folgenden Jahren öfters auf und spielte Beethoven-Konzerte sowie Kompositionen von Robert Schumann, Camille Saint-Saëns und Anton Rubinstein.³⁷⁵ 1892 sprang sie auf die Bitte des Dirigenten August Manns für den plötzlich erkrankten Pianisten Otto Hegner ein und bot ohne eine vorhergehende Probe mit dem Orchester Schumanns A-Moll-Konzert dar. Dass Adelina den spontanen Auftritt dennoch souverän meisterte, beweist unter anderem die folgende Rezension der „Times“:

Sudden illness prevented Otto Hegner from appearing but the audience were no losers by that, for Miss Adelina de Lara, who took his place at exceedingly short notice, played Schumann's Concerto in a manner which, it is not too much to say, entitles her

³⁷¹ ebd.

³⁷² ebd., S. 82f

³⁷³ ebd., S. 83

³⁷⁴ ebd., S. 84f

³⁷⁵ ebd., S. 85

to a place among the world's greatest living pianists. Putting aside the facts that the work was played without rehearsal and on a piano strange to the player, the performance was one of quite exceptional excellence, nor was anything to be desired in the intellectual grasp, poetry of conception, or technical dexterity.³⁷⁶

Dasselbe Konzert von Robert Schumann bot Adelina de Lara kurze Zeit später im Rahmen der „Hallé Concerts“ in Manchester dar, Dirigent war der prominente Charles Hallé.³⁷⁷

Adelina de Laras viel versprechende Karriere in England kam im Jahre 1896 zu einem vorübergehenden Ende: Grund war die Heirat mit dem Schauspieler Tom Kingston, den Adelina bei einer der vielen von ihren MäzenInnen veranstalteten Partys kennen gelernt hatte. Wie sie selbst in ihrer Autobiographie gesteht, handelte es sich um keine ‚Liebesheirat‘, vielmehr reizte sie damals das Versprechen Kingstons, sie nach der Hochzeit mit nach Amerika zu nehmen, wo ihn berufliche Engagements erwarteten.³⁷⁸

Verständlicherweise war Adelina de Laras Freundes- und Bekanntenkreis von diesem überstürzten Schritt wenig angetan, befürchteten sie schließlich das jähe Ende der bisher so viel versprechenden Karriere:

It was a bitter blow to my patrons and friends. I dare not think what the feelings of Clara Schumann must have been when she heard. Yet I had heard her tell Borwick, ‘You will never make an artist until you have loved and suffered.’ I was certainly to learn in a hard school. It was a long time later that the Countess Vanden Heuvel told me that Sir August Manns had declared he would never forgive me for the step I had taken in the middle of a career so auspiciously begun.³⁷⁹

Adelina de Lara blieb dennoch bei ihrer Entscheidung und das frisch verheiratete Paar brach im August 1896 nach Amerika auf. Sie ließen sich in New York nieder, wo Tommy Kingston ein Engagement als Schauspieler hatte. Doch auch Adelina de Lara vernachlässigte nicht ihre beruflichen Ambitionen: Sie nahm Kontakt mit William Steinway, Gründer und Chef der Steinway-Klavierfabrik, auf, der ihr sogleich einen seiner Konzertflügel zur Verfügung stellte. Im Spätherbst und frühen Winter 1896 unternahm sie eine Tournee durch Massachusetts. Eine Zeit lang wohnte das Paar in Boston, wo Adelina de Lara ebenfalls einige Auftritte bestritt. Das amerikanische Publikum begegnete der Pianistin, die Clara Schumann, Brahms und Joachim persönlich gekannt kennen gelernt hatte, durchwegs mit großem Interesse.³⁸⁰

³⁷⁶ *The Times*, 1892, zitiert n. ebd., S. 86

³⁷⁷ ebd., S. 99

³⁷⁸ ebd., S. 108

³⁷⁹ ebd., S. 109

³⁸⁰ ebd., S. 111f

Der Amerikaaufenthalt kam zu einem vorzeitigen Ende, als Adelina de Lara ihr erstes Kind erwartete. Die angehenden Eltern wünschten, dass ihr Baby in England geboren werden sollte. So traten sie Anfang 1897 die Rückreise nach England an, die insofern zu einem gefährlichen Abenteuer wurde, als dass während der Schiffsreise ein schwerer, tagelang andauernden Sturm ausbrach und es schließlich ein großes Glück war, dass das Ehepaar Mitte März lebend in London ankam.³⁸¹

Bald nach der Geburt ihres ersten Sohnes nahm Adelina de Lara wieder Engagements in England an und konzertierte unter anderem in den Städten Leeds, Birmingham und Liverpool.³⁸²

Schon im Mai 1898 brachte Adelina ihr zweites Kind zur Welt. Kurze Zeit später nahm sie ihre Konzerttätigkeit wieder auf. Allerdings musste sie sich bald mit einer erneuten Veränderung ihrer Lebenssituation abfinden: So wurde sie von der jähen Ankündigung ihres Ehemanns überrascht, aufgrund beruflicher Verpflichtungen für eine Zeit lang nach Australien gehen zu müssen. Seine Weigerung, sie mitzunehmen, löste bei ihr eine schwere Krise aus. Unmittelbar nach der Abreise ihres Ehemanns wurde sie ernsthaft krank und konnte, von hohem Fieber geplagt, wochenlang das Bett nicht verlassen. Gemäß Adelina de Laras eigener Schilderung war der inständige Wunsch, ihrem Mann nach Australien nachzureisen, damals das einzige, was sie am Leben erhielt und schließlich nach einiger Zeit wieder gesunden ließ.³⁸³

Somit wurde der eben wieder zu Kräften Gekommenen gewährt, im Oktober 1899 die Reise nach Australien aufzunehmen. Sie lebte mit ihrem Mann abwechselnd in Melbourne und Sydney. Auch in diesen beiden Städten gab Adelina Konzerte und vermochte es, mit ihrem Spiel Publikum und Presse für sich zu gewinnen.³⁸⁴

Ein neues berufliches Engagement von Kingston verpflichtete das Paar zu einer weiteren großen Reise: – das Ziel war Südafrika, wo zu dieser Zeit der Burenkrieg wütete. Einige Zeit später zogen sie nach Ägypten weiter – Tom Kingston spielte unter anderem an der Oper von Kairo – und ließen sich dort für eine Weile nieder.³⁸⁵

Am 3. Mai 1902 kehrte Adelina de Lara mit ihrem Ehemann nach England zurück. Sie nahm ihre Konzerttätigkeit wieder auf und begann, sich intensiv dem Komponieren zu widmen. Den ersten durchschlagenden Erfolg hatte sie mit ihrem Liederzyklus *Rose of the World*, welchen

³⁸¹ ebd., S. 113f

³⁸² ebd., S. 116

³⁸³ ebd., S. 122

³⁸⁴ ebd., S. 128f

³⁸⁵ ebd., S. 135f

sie kurz nach seiner Veröffentlichung in der „Bechstein Hall“³⁸⁶ gemeinsam mit dem britischen Tenor John Coates aufführte. Bei demselben Konzert spielte sie auch Brahms' Klavierquartett und bot zudem Schumanns Symphonische Etüden dar.³⁸⁷

Kurze Zeit später bekam sie eine Anfrage von Enrico Caruso, der den Wunsch äußerte, den Liederzyklus mit ihr gemeinsam aufzuführen – allerdings unter der Bedingung, dass der Text in das Italienische übersetzt werden müsse.³⁸⁸ Dadurch erreichte dieser Liederzyklus den höchsten Bekanntheitsgrad unter Adelina de Laras Kompositionen und wurde seither noch viele Male in England zur Aufführung gebracht.

Als Tom Kingston seiner Ehefrau erneut mit dem Vorhaben einer Australienreise überraschte, war es diesmal endgültig klar, dass Adelina in England bleiben würde. Sie war inzwischen Vizepräsidentin der „Professional Musicians' Début Society“ und hatte zahlreiche Konzertengagements, unter anderem in Aberdeen, Newcastle, Manchester und Liverpool.³⁸⁹

Diese rege Konzerttätigkeit sollte durch eine für Adelina sehr unerfreuliche Erfahrung zu einer Unterbrechung gelangen: Ihr Cousin, der Dirigent Landon Ronald, engagierte sie für einen Auftritt in Birmingham im Rahmen eines „Smoking Concerts“. Am Programm stand Schumanns A-Moll-Konzert, ein Werk, das Adelina in ihrer Laufbahn häufig dargeboten hatte. Die Probe verlief reibungslos. Allerdings dürfte Adelina de Lara von folgender Anekdote Sir Ronalds, die er vor ihrem Auftritt wiedergab, sehr irritiert gewesen sein: „I know, I do not suppose you will believe it, but the last three times I have conducted the Schumann Concerto, *the pianist's memory has failed during the performance!*“³⁹⁰ Was beim anschließenden Konzert passierte, soll mit Adelina de Laras eigenen Worten geschildert werden:

“Comforted, I sat down, Landon raised his baton, the first movement began. All went well, although i still was not happy with the Broadwood touch. After a Stainway it seemed heavy. The smoke began to worry me. I played the second movement, then the third. I was making fine progress, Landon was conducting superbly. And then, at the repetition of the brilliant third subject – it happened! I played a phrase with both hands an octave lower than it is written. Only one bar – but I lost my head. It put me right out – panic seized me. ‘Oh, my God!’ Landon’s voice reached me. He was emotional and

³⁸⁶ Die „Bechstein Hall“ wurde 1901 in London direkt neben der Bechstein-Klavierfabrik gebaut und wurde 1917 in „Wigmore Hall“ umbenannt. (Cyril Ehrlich: Bechstein. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 3., 2001, S. 39)

³⁸⁷ ebd., S. 141

³⁸⁸ ebd., S. 142f

³⁸⁹ ebd., S. 154

³⁹⁰ ebd., S.157

excitable like me. I saw him wave his baton; the orchestra stopped. It was too much – I rushed from the platform, blindly found the artists’ room and burst into tears. It had really happened – to me!”³⁹¹

Für Adelina de Lara stellte dieses Erlebnis einen großen Schock dar – sie bestritt zwar weiterhin mühelos Soloauftritte, jedoch sollte es 27 Jahre dauern, bis sie wieder ein Klavierkonzert in der Öffentlichkeit spielen konnte.

Kurz nach diesem unglücklichen Ereignis hatte Adelina de Lara wiederum eine längere Phase von Krankheit durchzustehen: Eine doppelseitige Lungenentzündung und Rippenfellentzündung fesselten sie wochenlang ans Bett. Zahlreiche FreundInnen und Verwandte, die das Schlimmste befürchteten, waren angereist. Zur großen Erleichterung aller trat nach einiger Zeit wieder eine Besserung in Adelinas Gesundheitszustand ein und somit war das Schlimmste überstanden.

Im Anschluss daran entschloss sich die immer noch gesundheitlich Angeschlagene nicht nur zu einer vorübergehenden Unterbrechung ihrer Konzerttätigkeit, sondern fasste den Entschluss, vorübergehend ihren Wohnsitz zu wechseln und bezog ein Haus in Nordfrankreich. Dort widmete sie sich vor allem dem Komponieren³⁹².

Unter anderem war die Nachricht von der Heimkehr ihres Mannes aus Australien der Anlass, wieder nach England zurückzureisen. Allerdings musste Adelina kurze Zeit später, am 2. August 1911, die Nachricht von seinem Tod erfahren. Er war schon gesundheitlich angeschlagen von Australien zurückgekommen und starb im Alter von nur 41 Jahren an einer Lungenentzündung.³⁹³

Adelina de Lara, die für öffentliche Auftritte immer noch zu geschwächt war, beschäftigte sich nach wie vor mit dem Schreiben eigener Kompositionen. Es entstand der Liederzyklus *Songs of Two Lives*.³⁹⁴ Außerdem begann sie eine intensive Unterrichtstätigkeit, wofür auch finanzielle Nöte ausschlaggebend waren. Erst allmählich nahm sie wieder Konzertengagements an. Zu einer bedeutenden Auftrittspartnerin wurde die Sängerin Alexia Bassian. Mit ihr bot Adelina de Lara unter anderem Lieder von Dvorak, Rubinstein, Schubert und Arensky dar.³⁹⁵ Der Pianist Algernon Lindo führte zudem Adelina de Lara’s Klaviersuite

³⁹¹ ebd., S. 158

³⁹² ebd., S. 163

³⁹³ ebd., S. 166

³⁹⁴ ebd., S. 167

³⁹⁵ ebd., S. 168f

In the Forest auf.³⁹⁶

Mit Beginn des 1. Weltkriegs organisierte Adelina de Lara in London zahlreiche Benefizkonzerte, in denen großteils Stücke patriotischen Charakters, mitunter von ihr selbst komponiert, dargeboten wurden.

Gemeinsam mit Alexia Bassian spielte sie beim ersten Konzert, das von der *Society of Women Musicians* veranstaltet wurde – am Programm stand ihr Liederzyklus *Songs of Two Lives*.³⁹⁷

Im Jahre 1916 nahm die immer mehr von Geldsorgen geplagte Adelina de Lara ein Engagement als Stummfilmpianistin im „Marble Arch Cinema“ an. Einige Zeit später wechselte sie ans „Coronet Theatre“ in Notting Hill.³⁹⁸

Gegen Ende des 1. Weltkriegs übernahm sie auf Anfrage von Mathilde Verne eine Lehrstelle für Klavier an deren „College of Music“ in Kensington.³⁹⁹ Dort unterrichtete sie auch Harmonielehre.

Kurze Zeit später machte sie ihre erste Aufnahme für die BBC. Gemeinsam mit dem Violinisten Harry Blech⁴⁰⁰ spielte sie Beethovens *Kreutzer* (Op. 47, Nr. 9) ein. Ihre Arbeit für die BBC führte sie bis in die 1950er-Jahre hinein fort und sie selbst schreibt dazu:

“Nothing has given me such satisfaction and pleasure as my recitals for the BBC, which does so much to help artists, both young and established, besides giving pleasure to millions. People often imagine the lack of an audience and applause must worry me. This is not so. There is no audience in one’s own music-room and one just plays for the love of music. The greater the silence the better one can concentrate. Although I have played all my life before an audience, I am nervous and dislike being *looked at*. A piano recital is a great mental and physical strain, which is added to by having hundreds of pairs of eyes focused upon one. Give me the peace and seclusion of the BBC!”⁴⁰¹

Auch ihre pädagogische Tätigkeit setzte Adelina de Lara fort und nahm auf ein Angebot des Direktors der „Guildford School of Music“ Claud Powell eine Stelle als Professorin

³⁹⁶ ebd., S. 169

³⁹⁷ ebd., S. 173

³⁹⁸ ebd., S. 174f

³⁹⁹ ebd., S. 179f

⁴⁰⁰ Der britische Violinist und Dirigent Harry Blech (1910-1999) spielte zwischen 1929-30 im Hallé-Orchester und von 1930-36 im BBC-Symphonieorchester. Zudem gründete er 1933 das „Blech-Streichquartett“, wo er bis zu dessen Auflösung 1950 als erster Geiger fungierte. Ab den 1940-Jahren wandte er sich vor allem dem Dirigieren zu, gründete die „London Wind Players“ im Jahre 1942, sowie die „London Mozart Players“ 1949. Letzteres war als erstes englisches Kammerorchester auf die Musik der Wiener Klassik spezialisiert und wurde richtungsweisend durch seine Interpretationen der Werke Haydns und Mozarts. (Stanley Sadie: Harry Blech. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 3., 2001, S. 695)

⁴⁰¹ ebd., S. 181

an.⁴⁰² Claud Powell, der zugleich Dirigent des Guildford-Symphieorchesters war, konnte Adelina auch dazu überreden, nach 27 Jahren wieder ein Klavierkonzert in der Öffentlichkeit zu spielen. Sie bot unter seiner Leitung Bachs *Klavierkonzert in D-Moll (BWV 1052)* dar – der Erfolg dieser Aufführung bestärkte sie, auch in Zukunft wieder Auftritte mit Orchester zu bestreiten.⁴⁰³

Adelina de Lara, die seit ihrer Rückkehr von Frankreich ihren Wohnsitz innerhalb von England häufig gewechselt hatte, ließ sich schließlich in Woking, in der Grafschaft Surrey im Südosten Englands, nieder. Dort lernte sie nicht nur die damals populäre Schauspielerin Betty Balfour kennen, sondern freundete sich bald mit der Komponistin Ethel Smyth an. Dieselbe sorgte sogleich für Adelinas Bekanntwerden in ihrer neuen Heimatstadt und schrieb anlässlich eines Konzertes, das Adelina de Lara in Woking gab, in der „Surrey Press“ folgende Zeilen:

[...] there is a bigness, a simplicity, a mastery, an utterly musical reading that only a combination of two things can bring about – a superb schooling and what in religion is called a “vocation”. The blessed respect for her art that reveals itself at every turn, and which impresses me even more than the pianistic qualities she possesses in such large measure; the fine rich touch, the knack of welding into one the various regions of the piano, the beauty, the ease, the smoothness, the command of style. I confess I don’t like to think of such ripe mastery being spent on teaching children, but that is a question for her to decide.“⁴⁰⁴

Durch den Artikel war Adelinas Popularität in ihrem neuen Umfeld gesichert. Sie setzte ihre Unterrichtstätigkeit fort, nachdem Claud Powell ihr eine Gruppe von SchülerInnen vermittelt. Außerdem nahm sie die junge australische Pianistin Eileen Joyce⁴⁰⁵ in ihre Obhut, die gerade ihre Ausbildung in Leipzig abgeschlossen hatte und nun ihre Studien bei Adelina de Lara fortsetzte.⁴⁰⁶

In den folgenden Jahren investierte Adelina de Lara weiterhin viel Zeit in ihre Unterrichts- und Konzerttätigkeit sowie in ihre Arbeit für die BBC. Sie konzertierte häufig mit Claud

⁴⁰² ebd., S. 182

⁴⁰³ ebd., S. 183

⁴⁰⁴ zitiert nach ebd., S. 187

⁴⁰⁵ Die 1908 in Tasmanien geborene Eileen Joyce wurde als junges Mädchen von Percy Grainger und Wilhelm Backhaus entdeckt und studierte am Leipziger Konservatorium bei Max Pauer und Robert Teichmüller. Anschließend setzte sie ihre Studien in London bei Adelina de Lara und Tobias Matthay fort und besuchte Meisterklassen bei Artur Schnabel. Bei ihrem Londoner Debüt im Jahre 1830 spielte sie unter der Leitung von Sir Henry Wood Prokofievs drittes Klavierkonzert, welches bei diesem Anlass zum ersten Mal in England erklang. Eileen Joyce war für ihre klaren, präzisen Interpretationen ebenso bekannt wie für extravagantes, kraftvolles und energisches Spiel. Sie konzertierte bis 1960 und starb 1991 in Surrey. (Cyrus Meher-Homji: Eileen Joyce. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 13., 2001, S. 271)

⁴⁰⁶ ebd., S. 188

Powell in Woking, Guildford, St. Albans, Windsor und anderen Städten.⁴⁰⁷ Zudem schrieb sie ihr erstes Konzert für Klavier und Orchester und führte es unter der Leitung von Claud Powell auf – die „Times“ und der „Daily Telegraph“ lobten es in höchsten Tönen und der Verlag „Stainer and Bell“ erklärte sich zu einer Publikation des Konzertes bereit.⁴⁰⁸ Kurze Zeit später wurde zudem ihre Suite für Streicher „*In The Forest*“ veröffentlicht, außerdem die „*Schumann-Suite*“, ein Arrangement von zehn kleinen Klavierstücken von Robert Schumann. Auch wurde wenige Zeit später Adelina de Laras zweites Klavierkonzert unter dem Namen „*Symphonic Dance Fantasy*“ publiziert.⁴⁰⁹

Adelina de Lara war 67 Jahre alt, als der zweite Weltkrieg ausbrach. Sie organisierte wiederum zahlreiche Benefizkonzerte, in welchen sie zumeist auch selbst auftrat.

Anlässlich des Todes ihrer Freundin Ethel Smyth führte sie in Woking mit Marjorie Hayward deren Violinsonate (A-Moll, Op.7) auf.⁴¹⁰

Zu ihrem 74. Geburtstag, am 23. Jänner 1946 gab Adelina gemeinsam mit der Pianistin Myra Hess⁴¹¹ ein Konzert in der National Gallery. Am Programm standen Schumanns *Andante und Variationen für 2 Klaviere, 2 Cellos und einem Horn*. Zudem bot Adelina de Lara Robert Schumanns *Fantasie Op. 17* dar. Der gemeinsame Auftritt der beiden bedeutenden Pianistinnen wurde vom Publikum enthusiastisch gefeiert.

Im Februar und März desselben Jahres gab Adelina de Lara drei Schumann-Abende in der Wigmore-Hall.⁴¹² Auch für die BBC machte sie weiterhin Aufnahmen, wobei sie ebenfalls vornehmlich Werke Robert Schumanns einspielte. Sie selbst schreibt über diese Aufnahmen: „I never can realize it is myself – it sounds to me more like a man, for I have a very firm touch and know I play with much energy, thanks to my ‘school’.“⁴¹³

Im Alter von 82 Jahren beschloss Adelina de Lara, sich endgültig von der Konzertbühne

⁴⁰⁷ ebd., S. 192

⁴⁰⁸ ebd., S. 193

⁴⁰⁹ ebd., S. 194

⁴¹⁰ ebd., S. 198

⁴¹¹ Die britische Pianistin Myra Hess (1890-1965) war Schülerin von Julian Pascal und Orlando Morgan an der *Guildhall School of Music*, setzte ihre Studien bei Tobias Matthay fort und gab ihr Debüt 1907 in der Londoner Queen's Hall mit Beethovens viertem Klavierkonzert unter Thomas Beecham. Von da an konzertierte sie in ganz Europa und ab 1922 auch in den USA. Während des zweiten Weltkriegs, als die Konzertsäle in London geschlossen waren, organisierte sie die legendären „National Gallery Concerts“, die jeweils zur Mittagszeit stattfanden. Berühmte KonzertpartnerInnen von Myra Hess waren unter anderem Nellie Melba, Fritz Kreisler, Lotte Lehmann und Joseph Szigeti. Auch spielte sie häufig im Duett mit ihrer Cousine Irene Scharrer. Besondere Anerkennung erfuhr sie für ihre Interpretationen der Werke Mozarts, Beethovens und Schumanns. (Bruce Morisson: Myra Hess. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 11, 2001, S. 462). Myra Hess verfasste für Adelina de Laras 1955 erschienene Autobiographie „Finale“ das Vorwort.

⁴¹² ebd., S. 206

⁴¹³ ebd., S. 209

zurückzuziehen. So fand am 15. Juni 1954 ihr Abschiedskonzert in der Wigmore Hall statt. Am Programm standen ausschließlich Werke Robert Schumanns, darunter die *Sonate in Fis-Moll Op. 11* sowie der *Carnaval Op. 9*. Sie erinnert sich mit folgenden Worten an diesen letzten Auftritt ihrer pianistischen Laufbahn:

“Tears were very near as I played this long and lovely work, with its glorious calm, peaceful and inspiring harmonies, with its passion, and sometimes anger. The last movement, *Butterflies*, and the very last phrase when they flit down the keyboard, is softer and softer till the last notes, D-G pianissimo – the *end*. And so the finale brought me to the end of a long playing career, and to the last of my farewells. But although it is farewell to my playing, I still have much to live for. [...]. There is so much to do – and life is very full.”⁴¹⁴

Adelina de Lara starb 1961 im Alter von 89 Jahren in Woking.

d) Rezeption

Ähnlich wie bei ihrer Lehrerin und Förderin Fanny Davies nahm Adelina de Laras pianistische Karriere nach Beendigung der Ausbildung bei Clara Schumann und seit ihrem Debüt in der Londoner St. James Hall einen äußerst erfolgreichen Verlauf. Dank der Empfehlungen Clara Schumanns ließen weitere Engagements nicht auf sich warten und die gerade 20-jährige Adelina de Lara trat von Anfang an bei bedeutsamen Konzertveranstaltungen wie den „Crystal Palace Concerts“, den „Monday and Saturday Popular Concerts“ oder den „Hallé Concerts“ auf.

Wie sich aus de Laras Autobiographie sowie aus sämtlichen Rezensionen herauslesen lässt, führte sie bevorzugt die Werke jener Komponisten auf, welche sie bei Clara Schumann in Frankfurt intensiv studiert hatte – so standen neben den Kompositionen Robert Schumanns besonders häufig Werke von Beethoven, Mendelssohn, Brahms und Chopin am Programm.

Adelina de Laras Spiel wurde aufgrund folgender Eigenschaften wie „musical instinct, artistic intelligence and a finished technique“ gelobt.⁴¹⁵ Besondere Anerkennung seitens der Musikkritik erfuhren ihre Interpretationen der Werke Schumanns und Chopins, hingegen stand man ihrem Beethoven-Spiel wesentlich skeptischer gegenüber. So schreibt etwa die *Musical Times* im Jahre 1892:

⁴¹⁴ ebd., S. 217f

⁴¹⁵ zitiert nach Adelina de Lara: *Finale*. S. 82

[...] Miss Adelina de Lara gave a Recital at the Princes' Hall, which was largely attended: The young lady did not commence well, Beethoven's Sonata in F minor (Op. 57), familiarly known as the 'Appassionata,' being beyond her present powers. Her playing was neat and unpretentious, but unquestionably weak, and her method of playing chords as arpeggios became after a time extremely irritating. Miss de Lara was far more commendable in some of Chopin's quieter pieces, including the Etude in F (Op. 25, No. 3) and the Nocturne in E. In these she displayed a beautifully musical touch and delicate feeling. She also played Brahms's Humoresque, and minor pieces by Paderewski, Mendelssohn, Arthur Sommervell, and Jensen in highly finished style.⁴¹⁶

In einer anderen Rezension, die einige Monate später erschien, lässt sich nachlesen: "Miss Adelina de Lara gave a creditable rather than impressive reading of the solo in Beethoven's 'Emperor' Concerto, and chose for her minor solos Paderewski's 'Legende' and Brahms's Scherzo in E flat minor, both of which were rendered carefully and fluently."⁴¹⁷

Das Faktum, dass Adelina de Lara keine Scheu davor hatte, neben dem klassischen Repertoire auch populäre Kompositionen und Werke außerhalb des ‚Kanons‘ darzubieten, wurde von der Musikpresse ebenfalls nicht immer gutgeheißen. So heißt es etwa in einer Rezension der „Musical Times“ von 1896: „It is a pity that a pianist of Miss de Lara's standing should have chosen for her soli such drawingroom trifles as a transcription of Jensen's song 'Murmuring Breezes' and pieces by Stojowski, which now-a-days are within the capabilities of every school girl."⁴¹⁸ Und der schon mehrmals zitierte Bernard Shaw schreibt nach einer Darbietung Adelina de Laras des Konzerts in D-Moll von Anton Rubinstein: „Her class as a pianist cannot, however, be determined until she lets us hear her play the concertos of greater masters than Rubinstein."⁴¹⁹

Auch wenn die Heirat mit dem Schauspieler Tom Kingston im Jahre 1896 für Adelina de Lara keineswegs ein Anlass war, ihre Konzertlaufbahn aufzugeben, stellte sie dennoch eine Zäsur in ihrer musikalischen Laufbahn dar. So fällt nicht nur auf, dass ab diesem Jahrgang kaum mehr Rezensionen in England über sie erschienen, sondern auch Adelina de Laras eigene Schilderungen deuten darauf hin, dass die Ehe mit dem Schauspieler Tom Kingston immer wieder schwere Krisen bei ihr auslöste, die meist in länger währende Krankheitsphasen mündeten. Zwar hielt ihr Ehemann, der selbst künstlerisch tätig war, sie nicht davon ab, ihrer Profession als Pianistin auszuüben– trotzdem schien er, stets seine eigene Karriere in den

⁴¹⁶ *The Musical Times*, Vol. 33, May I, 1892, S. 278

⁴¹⁷ *The Musical Times*, Vol. 34, January I, 1893, S. 23

⁴¹⁸ *The Musical Times*, Vol. 37, February I, 1896, S. 103

⁴¹⁹ George Bernard Shaw in *The World*, 21 October 1891, S. 437

Mittelpunkt stellend, seiner Frau auch wenig zuverlässige Unterstützung geboten zu haben. Nahm er Adelina bei seinen ersten berufsbedingten Auslandsreisen noch mit, ließ er sie in späteren Ehejahren bedenkenlos mit zwei Kindern allein in England zurück. Adelina de Lara verkraftete diese langen Abwesenheitsphasen ihres Mannes nur schwer, worunter nicht nur ihre Gesundheit, sondern infolgedessen auch ihre Karriere auf der Konzertbühne litt.

Ein weiterer Faktor, mit dem Adelina de Lara während ihrer beruflichen Laufbahn von Anfang an zu kämpfen hatte, war ihr Lampenfieber. Das im vorigen Abschnitt erwähnte Schumann-Konzert, bei dem ihr Gedächtnis ‚aussetzte‘, verursachte einen so großen Schock, dass Adelina de Lara 27 Jahre lang keine Auftritte mehr mit Orchester bestritt. Auch als sie wieder mit Klavierkonzerten in der Öffentlichkeit auftrat, spielte sie meist mit Noten. Bei den Einspielungen für die BBC genoss sie besonders die Tatsache, sich keinen neugierigen Publikumsaugen aussetzen zu müssen und sich ausschließlich auf die Musik konzentrieren zu können.

Die Erfolge, welche Adelina de Lara mit ihren Kompositionen verbuchen konnte, waren wohl gerade deshalb so wichtig, weil sie sich somit nicht durchgehend auf die Konzerttätigkeit konzentrieren und dem damit verbundenen Druck aussetzen musste. Zwar konnte sie als Komponistin nicht den Ruhm erreichen, den sie als Pianistin erfuhr – dennoch wurden ihre Werke zum Teil veröffentlicht und von namhaften MusikerInnen, darunter Enrico Caruso, aufgeführt. Dies ist insofern beachtlich, als dass komponierende Frauen es gerade zu Lebzeiten Adelina de Laras schwer hatten, ihre Werke in einem öffentlichen Rahmen zu präsentieren. Dass sich de Lara vor allem auf die Liedkomposition spezialisiert hatte – also auf ein für das weibliche Geschlecht ‚legitimes‘ Genre – dürfte diesbezüglich gewisse ‚Erleichterungen‘ mit sich gebracht haben. Gleichwohl wurden auch ihre Kammermusikwerke, darunter die beiden Klavierkonzerte und die Suite *In the Forest* (für Streichorchester) erfolgreich öffentlich aufgeführt. Letzteres Werk wurde auf Initiative von Adelina de Laras Urenkel Jayle und Jimmy Bone am 1. August 2005 in der „Gloucester Cathedral“ wieder zur Aufführung gebracht.⁴²⁰

Dennoch ist Adelina de Lara, die am längsten lebende Schülerin von Clara Schumann, mittlerweile mehr oder minder in Vergessenheit geraten und auch ihre Einspielungen sind nur noch schwer erhältlich.⁴²¹ Ihr Name taucht in den gängigen Musiklexika⁴²² kaum mehr auf.

⁴²⁰ <http://www.adelinadelara.co.uk/intheforest.htm> [17. 5. 2009]

⁴²¹ Tonträger mit Aufnahmen Adelina de Laras:

Pupils of Clara Schumann, Pavilion Records Ltd., East Sussex, England 1986

Auch von ihrer Kollegin und Lehrerin Fanny Davies wird sie in der Anzahl der Lexika-Artikel, insbesondere aus älteren Jahrgängen, überboten.

Dabei war es Adelina de Lara zeitlebens ein Anliegen, das pianistische Erbe ihrer Lehrerin Clara Schumann hochzuhalten und an nachfolgende Generationen weiterzugeben. So spielte sie am Ende ihrer Karriere fast nur noch ‚reine‘ Schumann-Abende⁴²², gab zahlreiche Vorträge über Clara Schumanns Klavierspiel- und Pädagogik und schrieb 1955, also sechs Jahre vor ihrem Tod, ihre Autobiographie mit zahlreichen wertvollen Erinnerungen aus ihrer Studienzeit. Auch als Klavierpädagogin war sie bis ins hohe Alter aktiv und gab jungen PianistInnen ihr Wissen über Clara Schumanns Klaviertradition weiter. Trotz dieser vielseitigen Aktivitäten ist Adelina de Laras Name nach ihrem Tod bald dem Vergessen anheim gefallen.

Wie schon im vorigen Abschnitt am Beispiel der Pianistin Fanny Davies erörtert wurde, sind die Ursachen dafür vielschichtig: Sie stehen mit der seit Anfang des 20. Jahrhunderts wachsenden Ökonomisierung des Musikbetriebes, dem ansteigenden Konkurrenzdruck und dem damit einhergehenden pianistischen Trend zu technischem Perfektionismus sowie dem nachlassenden Interesse für Aufführungstraditionen des 19. Jahrhunderts ebenso in Verbindung wie mit dem Faktum, dass weibliche Berufsmusikerinnen im 19. und angehenden 20. Jahrhundert weder die gleichen Ausgangsbedingungen für ihre Karriere vorfinden konnten wie ihre männlichen Kollegen, noch mit einer gleichwertigen und im selben Ausmaß vorgenommenen Rezeption ihrer künstlerischen Tätigkeit rechnen durften.

Wie ebenfalls bereits im vorigen Abschnitt angeführt, wurden die soziokulturellen Bedingungen, welche die Entstehung, Aufführung und Rezeption von musikalischen Werken maßgeblich beeinfluss(t)en, von der traditionellen Musikwissenschaft zumeist nur peripher behandelt. Dies trug zur Vernachlässigung bedeutsamer Musikerinnen, die als Komponistinnen und/oder Instrumentalistinnen aktiv waren, maßgeblich bei. Um diesem Missstand entgegenzuwirken, ist eine stärkere Berücksichtigung dieser Bereiche in der musikhistorischen Forschung– wie es in den letzten Jahren vor allem in den durch die

Adelina de Lara (1872-1961): *Anthology*. Archive Documents, London 1996

⁴²² chronologische Auflistung der aufgefundenen Lexika-Artikel zu Adelina de Lara:

H. Saxe Wyndham (Hg.), G. L'Epine (Hg.): *Who's Who in Music*. London 1913, S. 62f

Eric Blom: Adelina de Lara: In: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, 1954, S. 648

Frank Dawes: Adelina de Lara: In: *The New Grove*. Vol. 5, 1980, S. 333

Donald Ellman: Adelina de Lara. In: *The New Grove*. Vol. 7, 2001, S. 150

Zudem findet Adelina de Lara eine kurze Erwähnung in Harold C. Schonbergs: *Die großen Pianisten*. S. 331

Auch in der englischen Wikipedia findet sich ein Artikel zu Adelina de Lara: http://en.wikipedia.org/wiki/Adelina_de_Lara [17. 5. 2009]

Gender Studies angeregten Diskursen geschehen ist – unumgänglich.

3.2.2. Darstellung der Pianistik und Klavierpädagogik Clara Schumanns in Adelina de Laras autobiographischen Zeugnissen

Adelina de Lara nimmt vor allem in ihrer Autobiographie „Finale“ aus dem Jahre 1955 auf Clara Schumann als Pianistin und Klavierpädagogin Bezug. Ebenso verfasste sie zu diesem Thema im Jahre 1945 einen Artikel für die Zeitschrift *Music and Letters*⁴²³. Zudem existieren auch autobiographische Tondokumente, in welchen Adelina de Lara auf ihre Studienzeit in Frankfurt eingeht.⁴²⁴

Wie schon anhand sämtlicher SchülerInnenberichte aufgezeigt wurde⁴²⁵, so liegen auch nach Adelina de Lara die Schwerpunkte in Clara Schumanns Klavierunterricht in den Aspekten Tonqualität, Phrasierung und Rhythmus. „All the times Clara Schumann insisted on depth of tone, correct and perfect phrasing and rhythm, which I call orchestral, for real strict rhythm is only achieved by an orchestra directed by a great conductor, and by these standards Clara Schumann’s rhythm was orchestral.“⁴²⁶ Das Interpretationsideal, das Clara Schumann als Pianistin vertrat, vermittelte sie auch mit höchster Sorgfalt an ihre SchülerInnen weiter: Sie forderte stets Treue zum Notentext und lehnte Affektiertheit und Manierismus in der Interpretation ebenso ab wie das bloße Hervorheben von Virtuosität und technischer Brillanz. Adelina de Lara erinnert sich: “She taught us to play with truth, sincerity and love, to choose music we could love and reverence, not only music which merely displayed our technique in fast passages and allowed us to sentimentalize in slow ones. We were exhorted to be truthful to the composer’s meaning, to emphasize every beauty in the composition and to see pictures as we played – ‘a real artist *must* have vision’, Clara Schumann would say.”⁴²⁷

Wie zuvor erwähnt, legte Clara Schumann zudem – insbesondere bei den Werken ihres Mannes – Wert darauf, das Klavier als Orchester zu behandeln und jede Phrase wie ein

⁴²³ Adelina de Lara: Clara Schumann’s Teaching. In *Music and Letters* Vol. 26, 1945, S. 143-147

⁴²⁴ Auszüge von autobiographischen Tondokumenten sind auf der Cd *Adelina de Lara. (1872-1961). Anthology* (London 1996) veröffentlicht.

⁴²⁵ siehe Kap. 2.2

⁴²⁶ Adelina de Lara: *Finale*. S. 44

⁴²⁷ ebd., S. 53

eigenes Instrument wiederzugeben.⁴²⁸

Clara Schumanns Vermittlung all dieser Aspekte zeigt Adelina de Lara auch anhand einiger Beispiele aus dem Oeuvre Robert Schumanns auf:

“In the familiar *Études Symphoniques* Clara Schumann was not prepared to sacrifice richness of tone to mere clarity. The theme is sometimes played with undue stress upon the melody, but she gave it a full range of colour throughout the harmony by pressing all the keys deeply. The sixth variation is often magnificently played nowadays, but the phrasing of the dual rhythm is neglected for the sake of speed and brilliant technique. Her phrasing was so perfect that the cross-rhythm could be heard quite distinctly and it seemed as though each hand belonged to an independent player. The same is true of the eleventh variation, which gave wonderful scope to her exquisite art of part-playing.”⁴²⁹

Als weiteres Exempel führt Adelina de Lara die erste Nummer der *Kreisleriana* an: Auch hier legte ihre Lehrerin großes Augenmerk auf die orchestrale Qualität der Musik: “Clara Schumann [...] told us to listen to the violas and cellos in the second subject, to dream over it and remain very calm while bringing out all the notes fully in each hand.”⁴³⁰

Gleichzeitig gäbe es in Robert Schumanns Werk auch Stellen, die von manchen InterpretInnen zu langsam gespielt werden – zum Beispiel das Stück *Pierrot* im *Carnaval Op.9*. Zwar ist diese Nummer mit der Anweisung *moderato* versehen, doch nach Clara Schumanns Auffassung sollte sie „bright and mischievous“ gespielt werden.⁴³¹ Die Interpretation des *Paganini-Intermezzos* im *Carnaval* solle sich an die klanglichen und technischen Eigenheiten des Violinspiels anlehnen und besonderes Augenmerk müsse auf die Phrasierung gelegt werden.⁴³² Zu dem Stück *Carnaval*, das dem Zyklus zugleich seinen Namen gibt, soll Clara Schumann ihrer Schülerin Adelina de Lara empfohlen haben: „Here, [...], ‘you may go mad; you see people jostling one another, getting more and more excited; you may speed up and rush on to a grand climax and finale. But even so, never forget all the wonderful phrasing and give way now and again to convey Schumann’s full meaning.’”⁴³³

Auch beim Unterrichten des *A-Moll-Klavierkonzertes* ihres Mannes war Clara Schumann äußerst darauf bedacht, dass die musikalischen Details nicht auf Kosten eines zu schnellen

⁴²⁸ ebd., S. 54

⁴²⁹ ebd.

⁴³⁰ ebd., S. 55

⁴³¹ ebd.

⁴³² ebd., S. 56

⁴³³ ebd.

Tempos in den Hintergrund treten. Adelina de Lara erinnert sich:

“She insisted that in the opening theme each finger of both hands should produce tone of absolutely equal value and that the liquid second subject should never be hurried, but played strictly in time with careful attention to the *diminuendo* in the left hand. The cadenza is too often misunderstood. Thought, not technique, must be the basis of its interpretation, according to the true Schumann tradition; it should be played very calmly, pensively and peacefully, with humility and love helping in a task that is far from easy, for to express beauty through simplicity is harder than any conceivable technical problem.”⁴³⁴

Der zweite Satz des Konzerts durfte nach Clara Schumann auf keinen Fall “sentimental” interpretiert werden.⁴³⁵ Vielmehr sei er als lebhafte Diskussion zwischen Klavier und Orchester umzusetzen, die aber dennoch „very gentle and kindly“ bleiben soll.⁴³⁶ Beim dritten Thema des Finales mit seinem “crossrhythm” müsse nach Adelina de Lara folgender Aspekt beachtet werden: „It is sometimes played as though the time had changed to a 3-4 motion twice as slow as the prescribed speed, but the player should continue to think of it as going on at the original quick 3-4 pace – a very subtle and elusive difference, but there *is* a difference.”⁴³⁷

Auch beim Studium des *Klavierquintetts (Es-Dur, Op. 44)* riet Clara Schumann vor zu schnellen Tempi ab, gerade der 3. Satz „loses all his poetry“ bei einer zu raschen Interpretation.

Im langsamen zweiten Satz des Quintetts müssten die Phrasen „tief atmen“⁴³⁸. Ebenso war der Hinweis *con anima* im Finale für Clara Schumann nicht als Anweisung zu schnellem Tempo, sondern im Sinne einer lebendigen und ausdrucksvollen Interpretation zu verstehen.⁴³⁹ Zudem sollten ähnliche, aufeinander folgende Phrasen nie völlig gleich gespielt werden, sondern jede Wiederholung sollte feine Unterschiede in sich bergen – eine Regel, die Clara Schumann ihren SchülerInnen auch bei anderen Werken nahe legte.⁴⁴⁰

Ähnliche Anforderungen stellte Clara Schumann bei der Interpretation des *Klavierquartetts (Es-Dur, Op. 47)*. Adelina de Lara erinnert sich „that she [Clara Schumann] asked for

⁴³⁴ ebd.

⁴³⁵ ebd.

⁴³⁶ ebd., S. 56f

⁴³⁷ Adelina de Lara: Clara Schumann’s Teaching. S. 147

⁴³⁸ Adelina de Lara: a. a. O. S. 57

⁴³⁹ ebd.

⁴⁴⁰ ebd.

steadiness and calm in the melodic *legato* phrases at the beginning and, by way of contrast, bigness and fulness in the chords”⁴⁴¹

Wie Adelina de Lara zudem ausführt, behandelte Clara Schumann in ihrem Unterricht nicht nur das Klavierwerk ihres Mannes auf ausführliche Weise, sondern auch die Interpretation seiner Lieder: „Thus we learnt the correct interpretation of his [Robert Schumann’s] songs. [...]. The songs are particularly relevant to her teaching, since a singing tone and delivery of phrase is all-important.”⁴⁴²

Wie anhand anderer SchülerInnenberichten aufgezeigt wurde, stand Clara Schumann auch nach Adelina de Laras Darstellung einem übermäßigen Einsatz des Pedals ablehnend gegenüber.⁴⁴³ Vor allem sollte es nicht mit dem gesamten Gewicht des Fußes und nie zur Gänze heruntergedrückt, sondern immer nur leicht mit der Fußspitze berührt werden. Von der Verwendung des linken Pedals riet Clara Schumann grundsätzlich ab, denn ein schönes *Pianissimo* müsse ihrer Ansicht nach auch ohne ‚äußere Hilfsmittel‘ erzeugt werden können.⁴⁴⁴

Bezüglich der Fingersätze vertrat Clara Schumann stets das Motto „a finger to each note“, z.B. C-Fis = 1-4 etc.⁴⁴⁵. Allzu häufige Positionswechsel der Finger und Hände lehnte sie prinzipiell ab. Außerdem durfte nie ein bestimmter Fingersatz nur deshalb eingesetzt werden, um das Spiel einer Phrase oder einer schnellen Passage zu ‚erleichtern‘; demgemäß verbat Clara Schumann ihren SchülerInnen beispielsweise für eine Passage der linken Hand die rechte Hand zu Hilfe zu nehmen.⁴⁴⁶ Außerdem sollten nach Clara Schumanns Anweisung Oktaven stets aus dem Unterarm heraus gespielt werden und Staccato-Passagen aus dem Handgelenk.⁴⁴⁷

⁴⁴¹ Adelina de Lara: Clara Schumann’s Teaching. S. 147

⁴⁴² ebd.

⁴⁴³ Adelina de Lara: Clara Schumann and her teaching.: *Adelina de Lara. (1872-1961). Anthology. Archive Documents.* (Tonträger) London 1996

⁴⁴⁴ ebd.

⁴⁴⁵ ebd.

⁴⁴⁶ ebd.

⁴⁴⁷ ebd.

Resümee:

Wie bereits im Rahmen der Auseinandersetzung mit Clara Schumanns Klavierpädagogik aus SchülerInnenperspektive (siehe Abschnitt 2.2.2.) festgestellt wurde, so lässt sich auch aus Adelina de Laras Darstellung ableiten, dass Clara Schumann im Unterricht sehr genau und differenziert an der musikalischen Umsetzung des Notentextes arbeitete und an ihre SchülerInnen höchste Ansprüche in Bezug auf die Aspekte Phrasierung, Rhythmus, Artikulation, Dynamik und Klangqualität in der Interpretation stellte. Die dafür erforderliche Basis einer soliden Fingertechnik setzte Clara Schumann bei ihren SchülerInnen stets voraus. Aus Adelina de Laras Schilderungen geht zudem hervor, dass Clara Schumann trotz ihres Augenmerks auf eine genaue Umsetzung des Notentextes stets auch Phantasie und Vorstellungskraft bei ihren SchülerInnen zu fördern versuchte und sich selbst während des Unterrichtens gerne Bilder und Assoziationen bediente.

Häufig weist Adelina de Lara auf die Abneigung ihrer Lehrerin gegenüber zu schnellen Tempi hin – vor allem bei den Kompositionen Robert Schumanns, die aufgrund ihrer subtilen musikalischen Feinheiten und komplexen rhythmischen Strukturen wie ein Orchesterwerk behandelt und umgesetzt werden müssten. Ebenso sollte die klangliche Transparenz nicht durch übertriebenen Pedaleinsatz beeinträchtigt werden.

Adelina de Lara selbst zieht in Hinblick auf die musikalischen Ideale, die sie in Clara Schumanns Unterricht vermittelt bekam, folgendes Resümee: „It is by following these precepts of a great artist and a great teacher, that we learnt [...] to play not only Schumann’s music, but the music of other masters too, with truth, sincerity and love.“⁴⁴⁸

⁴⁴⁸ Adelina de Lara: Clara Schumann’s Teaching. S. 147

4. Schlusswort

Klaviermusik aus dem 19. Jahrhundert erfreut sich bis zum heutigen Zeitpunkt unter MusikerInnen wie ZuhörerInnenschaft ungebrochener Beliebtheit und Akzeptanz. Die Werke von Chopin, Liszt, Schumann, Brahms etc. fehlen auf keinem Konzertprogramm und gehören selbstverständlich ins Repertoire jedes(r) Pianisten(in).

Hingegen ist der allgemeine Wissensstand über pianistische Aufführungstraditionen des 19. Jahrhunderts und wichtige ExponentInnen auf der Konzertbühne nach wie vor eher dürftig. Dies trifft insbesondere auf Clara Schumann zu, eine der bedeutsamsten und einflussreichsten Pianistinnen und MusikerInnenpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts.⁴⁴⁹

Wie im ersten Teil der Arbeit aufgezeigt wurde, war Clara Schumann durch die musikalischen Auffassungen und künstlerischen Ideale, welche sie als Pianistin auf der Konzertbühne verkörperte, eine Ausnahmeerscheinung in der zeitgenössischen Musikwelt. Während zahlreiche VirtuosoInnen von ihrem Vater Friedrich Wieck abschätzig „Fingercharlatanen“⁴⁵⁰ und „Claviercaricaturen“⁴⁵¹ genannt – ihre fingertechnischen Fähigkeiten anhand von brillanten und unterhaltsamen Salonstücken, Arrangements und Variationen von Komponisten wie Herz, Henselt und Thalberg zur Schau stellten, setzte Clara Schumann als eine der ersten Pianistinnen ihrer Zeit Werke von Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Chopin sowie von ihrem Mann Robert Schumann konsequent auf ihr Programm. Ihre Interpretationen wurden mit Attributen wie Objektivität, Werktreue und Intellektualität besetzt. Ihre hoch entwickelte Fingertechnik betrachtete Clara Schumann nie als Selbstzweck, sondern als notwendige Voraussetzung für eine künstlerisch anspruchsvolle Umsetzung des Notentextes. Wie Eduard Hanslick 1856 feststellte, achtete Clara Schumann „das echt künstlerische Unterordnen der eigenen Subjectivität unter die Absicht des Tondichters [...] als unverbrüchliches Gesetz.“⁴⁵² Zudem spielte sie schon als junges Mädchen stets auswendig, was in der Konzertpraxis ihrer Zeit noch unüblich war. Abgesehen von ihrem Kollegen Franz Liszt war Clara Schumann auch die erste Pianistin, die den Konzerttypus des Solokonzertes einsetzte. Ebenso zukunftsweisend war ihr Programmschema,

⁴⁴⁹ vgl. Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*. S. 12ff

⁴⁵⁰ Tomi Mäkelä (Hg.), Christoph Kammertöns (Hg.): *Friedrich Wiecks Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften*. S. 183

⁴⁵¹ ebd., S. 185

⁴⁵² Eduard Hanslick: *Sämtliche Schriften*. Band I, 3. Aufsätze und Rezensionen 1855-1856. S. 200

das meist mit einem Werk von Bach oder Scarlatti einsetzte, gefolgt von einer klassischen Sonate und anschließend durch mehrere kurze Stücke von Schumann, Chopin, Mendelssohn ergänzt wurde.⁴⁵³ Von ihrem Vater und Klavierlehrer Friedrich Wieck übernahm sie klangästhetische Ideale, die sich eng an die Gesangkunst anlehnten. Bedeutende dazugehörige Aspekte sind das Legato-Spiel, klare Phrasierungen sowie die Erzeugung von fließenden melodischen Linien und eines weichen, runden und *singenden* Tones. Diese Ideale, die ihre Ursprünge im späten 18. Jahrhundert haben und schon von J.S. Bach und seinem Schülerkreis propagiert wurden, versuchte Clara Schumann auch in ihrer eigenen pädagogischen Praxis weiterzuvermitteln.

So war es, abgesehen von Clara Schumanns beträchtlichem Einfluss auf die allgemeine pianistische Praxis und auf das Konzertwesen des 19. Jahrhunderts, vor allem ihr SchülerInnenkreis, der speziell an ihre pianistischen Auffassungen und Ideale anknüpfte und für deren Verbreitung sorgte.

Dies gilt insbesondere für die in dieser Arbeit vorgestellten Pianistinnen Fanny Davies und Adelina de Lara.

Fanny Davies, die nur zwei Jahre bei Clara Schumann in Frankfurt studierte, sah sich selbst vornehmlich von der pianistischen Tradition ihrer Lehrerin geprägt. Sie setzte Robert Schumanns Werke beharrlich auf ihr Programm und leistete damit – wie auch die Clara Schumann-SchülerInnen Leonard Borwick, Mathilde Verne, Ilona Eibenschütz und Adelina de Lara – einen bedeutsamen Beitrag, seine Kompositionen nach Clara Schumanns Tod vor dem Vergessen zu bewahren.⁴⁵⁴ In ihren Artikeln geht Fanny Davies wiederholt auf Clara Schumanns Interpretationsanweisungen zu den Werken ihres Mannes ein und gibt somit spannende Einblicke in Clara Schumanns eigene Zugangsweise zum Schaffen Robert Schumanns. Sie hielt außerdem zeitlebens freundschaftlichen und beruflichen Kontakt mit zahlreichen MusikerInnen aus dem Schumann-Kreis, besonders mit Joseph Joachim, Alfredo Piatti, Richard Mühlfeld und Johannes Brahms. Auch für die Bekanntmachung der Kompositionen des letzteren spielte Fanny Davies in ihrem Heimatland eine bedeutsame Rolle. Im Rahmen der *Popular Concerts* bestritt sie mehrere Uraufführungen von Brahms' Kammermusikwerken, darunter die *zwei Sonaten für Klarinette und Klavier (Op. 120)*, das *Trio für Klarinette, Klavier und Cello Op. 114* sowie die *D-Moll-Sonate für Violine und Klavier (Op. 108)*. Ebenfalls führte Fanny Davies erstmals in England Brahms *Klavierstücke Op. 116* und *Op. 117* auf.

⁴⁵³ Nancy B. Reich: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. S. 352

⁴⁵⁴ Dorothy de Val: Fanny Davies: ‚A messenger for Schumann and Brahms‘? S. 217

Zudem trat sie in zahlreichen Städten Europas als Solopianistin und Kammermusikerin auf und arbeitete mit renommierten Ensembles wie dem *Roséquartett* und dem *Böhmischen Streichquartett* zusammen. In späteren Jahren ihrer Karriere wurde der Cellist Pablo Casals zu einem bedeutsamen Konzertpartner.

Auch wenn ihr Schwerpunkt vor allem in den Kompositionen von Bach, Beethoven, Brahms und Schumann lag, war ihr Repertoire äußerst vielfältig. Sie setzte Werke von zeitgenössischen KomponistInnen wie Edward Elgar, Ethel Smyth oder Joseph Suk ebenso aufs Programm wie Kompositionen von Henry Purcell und William Byrd. Ebenso brachte sie als eine der ersten englischen PianistInnen die Werke von Debussy und Skriabin in ihrem Heimatland zur Aufführung.

Anhand der Betrachtung von Fanny Davies' über 50 Jahre andauernden Karriere ergibt sich das Bild einer facettenreichen und vielseitigen Musikerinnenpersönlichkeit. Auch wenn sie sich zeitlebens mit der pianistischen Tradition ihrer Lehrerin Clara Schumann identifizierte und deren Ideale in ihrer eigenen pianistischen Praxis in vielerlei Hinsicht fortführte, wäre es verfehlt, ihre künstlerische Aktivität nur unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Fanny Davies öffnete sich im Rahmen ihrer musikalischen Tätigkeit stets Neuem und Unbekanntem und scheute sich nicht davor, Werke von weniger populären KomponistInnen aufs Programm zu setzen. Darüber hinaus knüpfte sie auch noch in späteren Jahren ihrer Karriere neue Kontakte mit jüngeren, zum Teil noch wenig bekannten MusikerInnen und bestritt mit diesen gemeinsame Auftritte. So stellt auch Dorothy de Val in ihrer Abhandlung über die Pianistin fest: „To see Fanny Davies only as a ‘messenger’ for both of the Schumanns and Brahms, is to overlook an extraordinary personality who constantly sought out new avenues, foreign lands, new people and new music, both past and present.“⁴⁵⁵

Die Pianistin Adelina de Lara studierte nach einjähriger Vorbereitungszeit bei Fanny Davies fünf Jahre bei Clara Schumann in Frankfurt. Daneben absolvierte sie ein Kompositionsstudium bei Ivan Knorr. Auch Adelina de Lara machte während ihres Aufenthalts in Frankfurt die Bekanntschaft mit MusikerInnen aus Clara Schumanns Freundeskreis wie Alfredo Piatti, Hans Sitt, Julius Stockhausen, Joseph Joachim und Johannes Brahms. Nach ihrer Rückkehr nach England begann eine viel versprechende pianistische Laufbahn, die trotz zahlreicher Erfolge immer wieder aufgrund persönlicher Krisen ins Stocken geriet. Ihre Karriere begann zwar ebenso viel versprechend wie die von Fanny Davies, verlief aber dennoch weniger ‚geradlinig‘ und Adelina de Lara konnte somit

⁴⁵⁵ ebd., S. 218

nicht den Ruhm und Bekanntheitsgrad ihrer älteren Kollegin und ehemaligen Förderin erreichen. Dennoch konzertierte sie auch erfolgreich in Amerika, Australien und Afrika, wo beruflich bedingte Reisen ihres Mannes sie hinführten. Wenn sie nicht auf dem Konzertpodium auftrat, widmete sie sich vor allem dem Komponieren. Einige Werke konnte sie auch zur öffentlichen Aufführung bringen, darunter die Liederzyklen *Rose of the World* und *Songs of Two Lives*, ebenso ihre beiden Klavierkonzerte und die Klaviersuite *In The Forest*. Zugleich war sie als Klavierpädagogin tätig und organisierte während der beiden Weltkriege zahlreiche Benefizkonzerte. Im Gegensatz zu Fanny Davies konzentrierte sie sich als Pianistin vor allem auf die Werke jener Komponisten, die sie bei Clara Schumann in Frankfurt studiert hatte – insbesondere Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Chopin und Schumann. Die Kompositionen des letzteren bildeten auch den Schwerpunkt ihrer Einspielungen für die BBC. In ihrer Autobiographie „Finale“ schildert Adelina de Lara eingehend ihren Weg vom pianistischen ‚Wunderkind‘ zur professionellen Konzertpianistin – ein Weg, der vor allem durch die Begegnung mit Fanny Davies und Clara Schumann wesentlich geebnet und geprägt wurde. So verwundert es auch wenig, dass Adelina de Lara ihr Leben lang mit größtem Engagement die Tradition ihrer Lehrerin hochhielt und diese in ihrer pianistischen Praxis ebenso fortführte wie in ihren Tätigkeitssphären als Pädagogin und Musikschriftstellerin. Auch liefert sie in ihren autobiographischen Dokumenten wertvolle Informationen über Clara Schumanns Klavierspiel, über ihre Unterrichtsweise und Interpretationsauffassungen.

Doch wäre es auch bei Adelina de Lara zu kurz gegriffen, sie lediglich als ‚Aushängeschild‘ von Clara Schumanns pianistischer Tradition zu begreifen und dabei ihre musikalische und künstlerische Individualität zu übersehen. Gerade was ihre kompositorische Tätigkeit bzw. ihre Werke betrifft, ist bislang wenig bekannt und Forschungen in diese Richtung stehen noch aus.

Der Werdegang von Fanny Davies und Adelina de Lara ist darüber hinaus exemplarisch für die Karriere zweier Pianistinnen, die nach ihrem Studium – im Gegensatz zu den meisten anderen Frauen ihrer Zeit und ihres Metiers – eine Karriere auf der öffentlichen Konzertbühne einschlugen. Speziell Frauen aus wohlhabenden und höher gestellten Familien hatten im 19. Jahrhundert trotz entsprechender Ausbildung kaum die Möglichkeit zu einer Laufbahn als Berufsmusikerinnen. Sie standen besonders unter dem Zwang der strikten gesellschaftlichen Rollenzuweisungen, die das Tätigkeitsfeld der Frau auf die private Sphäre des Hauses festsetzten. Demgemäß stellt Nancy B. Reich fest, dass die meisten Berufsmusikerinnen im

19. Jahrhundert aus der so genannten „artist-musician class“ stammten – die sie wie folgt definiert: „a category which includes actors, artists, artisans, dancers, writers, and practitioners of allied professions. They had in common an artistic output and a low economic level. Above all, they depended on their work for a livelihood.“⁴⁵⁶ Aufgrund der niedrigen Einkommensverhältnisse wurde in diesen Familien die Teilnahme von Frauen am Erwerbsleben als Selbstverständlichkeit betrachtet.⁴⁵⁷ Besonders Adelina de Lara sowie ihre Lehrerin Clara Schumann entsprechen dieser Kategorie. Über Fanny Davies' Herkunft ist wenig bekannt, außer dass ihr Vater Vorsteher einer Erziehungsanstalt war und Fanny Davies ab dem Alter von zehn Monaten bei ihrer Tante in Birmingham aufwuchs, die Direktorin einer größeren Mädchenschule war.⁴⁵⁸ Zumindest schien sich bei Fanny Davies der Umstand, dass sie bei einer Frau aufwuchs, die selbst im Berufsleben stand und zudem früh auf die musikalische Begabung ihrer Nichte aufmerksam wurde und diese auch förderte, günstig auszuwirken.

Dorothy de Val weist in ihrer Abhandlung über Fanny Davies auch auf die Bedeutung von „female networks“⁴⁵⁹ für Berufsmusikerinnen hin. Sie verweist dabei vor allem auf das gegen Ende des 19. Jahrhundert verbreitete Phänomen, dass Frauen sich – mitunter aus finanziellen Gründen – häufig ihr Wohnquartier zu zweit teilten und auch bei gesellschaftlichen Anlässen gemeinsam auftraten. Fanny Davies soll zusammen mit einer Harriette Grist gewohnt haben, über die wenig bekannt ist, außer dass sie eine konstante Begleiterin von Davies war und die beiden auch häufig Partys bei sich zu Hause veranstalteten.⁴⁶⁰ Solche weiblichen ‚Zusammenschlüsse‘ waren nach de Val verbreiteter als bisher angenommen und boten vor allem unverheirateten und gering verdienenden Frauen eine Lebensform, die auch aus ökonomischen Gesichtspunkten Sinn machte.⁴⁶¹

Generell spielten Frauenfreundschaften- und Netzwerke sowohl in Fanny Davies' als auch in Adelina de Laras musikalischer Laufbahn eine bedeutsame Rolle. Fanny Davies war Lehrerin und Förderin von Adelina de Lara, vermittelte sie an Clara Schumann weiter und ebnete ihr somit den Weg für eine zukunftssträchtige pianistische Karriere. Im Rahmen ihrer einjährigen Präsidentschaft der *Society of Women Musicians* knüpfte Fanny Davies zahlreiche Kontakte zu Musikerinnen und freundete sich insbesondere mit der Mitbegründerin der Gesellschaft

⁴⁵⁶ Nancy B. Reich: Women as Musicians: A Question of Class. In: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Hrsg. v. Ruth A. Solie. Berkeley, Los Angeles, London 1993, S. 125

⁴⁵⁷ ebd., S. 126

⁴⁵⁸ Dorothy de Val: a. a. O. S. 219

⁴⁵⁹ ebd., S. 234ff

⁴⁶⁰ ebd., S. 233

⁴⁶¹ ebd.

Marion Scott an.⁴⁶² Auch lernte sie dort die jüngere Kollegin Kathleen Dale kennen, die zu ihrer Schülerin wurde und anschließend eine erfolgreiche Karriere als Pianistin und Schriftstellerin einschlug. Adelina de Lara stand ebenso mit der *Society of Women Musicians* in Kontakt: Sie wurde anlässlich zu deren Gründung eingeladen, beim Eröffnungskonzert mitzuwirken, um eine ihrer selbst komponierten Liederzyklen am Klavier zu begleiten. Unter den Zuhörerinnen befand sich unter anderem die Komponistin Ethel Smyth, die in späteren Jahren eine enge Freundin von Adelina de Lara werden sollte.⁴⁶³ Wie Fanny Davies war auch Adelina de Lara neben ihrer pianistischen Laufbahn durchgehend als Klavierpädagogin aktiv und kümmerte sich dabei um die Förderung junger Musikerinnen. Zu einer ihrer bekanntesten Schülerinnen zählte die australische Pianistin Eileen Joyce, die Adelina de Lara für eine Zeit lang bei sich aufnahm, um sie bei der Fortsetzung ihrer pianistischen Studien zu betreuen.⁴⁶⁴

Genauere Untersuchungen zum SchülerInnenkreis von Fanny Davies und Adelina de Lara stehen noch aus. Sie würden nicht nur interessante Einblicke in deren eigene Klavierpädagogik gewähren, sondern wären auch im Hinblick auf die Frage nach der Fortsetzung der pianistischen Tradition Clara Schumanns im 20. Jahrhundert aufschlussreich.

⁴⁶² ebd., S. 237

⁴⁶³ Adelina de Lara. *Finale*. S. 173f

⁴⁶⁴ ebd., S. 188f

5. Bibliographie

- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 2 Bände (1753/1762). Neu hrsg. v. Wolfgang Horn, Kassel, Basel, London et. al. 1994
- Cahn, Peter: *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878-1978)*, Frankfurt am Main 1979
- Clapham, John: Wilma Neruda. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 17, Second Edition, hrsg. v. Stanley Sadie, 2001, S. 768
- Colles, H. C.: Fanny Davies. In: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2, Fifth Edition, hrsg. v. Eric Blom, London, New York 1954, S. 610
- Eaglefield-Hull, A.: Fanny Davies. In: *A Dictionary of Modern Music and Musicians*. Hrsg. v. A. Eaglefield-Hull, London, Toronto 1924, S. 111
- Ehrlich, A.: *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart*. Leipzig 1893
- Ehrlich, Cyrill: Bechstein. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3, Second Edition, hrsg. v. Stanley Sadie, 2001, S. 39
- Ellsworth Therese (Hg.), Wollenberg Susan (Hg.): *The Piano in Nineteenth-Century British Culture*. Aldershot (Hampshire) 2007
- Fang, Siu-Wan Chair: *Clara Schumann as Teacher*. Diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1978
- Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Ausgabe, Personenteil in siebzehn Bänden, Kassel, Basel, London et al. 2006
- Forkel, Johann Nikolaus: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig 1802
- Fragner Stefan (Hg.), Hemming Jan und Kutschke Beate (Hg.): *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*. Forum Musik Wissenschaft Band 5, Regensburg 1998
- Hanslick, Eduard: *Sämtliche Schriften*. Band I, 3. Aufsätze und Rezensionen 1855-1856, hrsg. v. Dietmar Strauß, Wien, Köln, Weimar 1995
- Ders.: *Sämtliche Schriften*. Band I, 4. Aufsätze und Rezensionen 1857-1858, hrsg. v. Dietmar Strauß, Wien, Köln, Weimar 2002
- Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main, Leipzig 1991
- Husk W. H, Jones P. W. et. al.: Chappell. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 5, Second Edition, hrsg. v. Stanley Sadie, 2001, S. 492f

- Kennedy, Michael: *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 4th edition, Oxford, New York, 1996
- Klassen, Janina: *Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosin als Komponistin*. Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 37, hrsg. v. Friedhelm Krummacher, Heinrich W. Schwab, Kassel 1990
- Köckritz, Cathleen: *Friedrich Wieck. Studien zur Biographie und zur Klavierpädagogik*. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 44, Hildesheim 2007
- de Lara, Adelina: *Finale*. London 1955
- Laurence, Dan H. (Hg.): *Shaw's Music. The Complete Musical Criticism of Bernard Shaw*. Second revised edition. London 1981
- Le Beau, Louise Adolpha: *Lebenserinnerungen einer Komponistin*. Baden-Baden 1910
- Liszt, Franz: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hrsg. v. Lina Ramann, Leipzig 1882
- Litzmann, Berthold: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*. Bd. 3: *Clara Schumann und ihre Freunde*. Leipzig 1908
- Mäkelä Tomi (Hg.), Kammertöns Christoph (Hg.): *Friedrich Wiecks Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften*. Hamburg 1998
- Meher-Homji, Cyrus: Eileen Joyce. In: *The New Grove*, Vol. 13, Second Edition, hrsg. v. Stanley Sadie, 2001, S. 271
- Milchmeyer, Johann Peter: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*. Dresden 1797
- Musgrave, Michael (Hg.): *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*. Cambridge 2003
- Morrison, Bruce: Myra Hess. In: *The New Grove*, Vol. 11, Second Edition, hrsg. v. Stanley Sadie, 2001, S. 462
- Pieper, Josef: *Über den Begriff der Tradition*. Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften, Heft 72, Köln, Opladen 1958
- Reich, Nancy B.: *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. Hamburg 1991
- Rieger, Eva: *Frau, Musik & Männerherrschaft*. Kassel 1988
- Richter, Christoph (Hg.): *Handbuch der Musikpädagogik*. Bd. 3, Kassel 1994
- Sadie, Stanley: Harry Blech. In: *The New Grove*, Vol. 3, Second Edition, hrsg. v. Stanley Sadie, 2001, S. 695

- Schonberg, Harold C.: *Die großen Pianisten. Eine Geschichte des Klavierspiels und der berühmtesten Interpreten von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bern, München 1965
- Schultz, Ingo: Arnold Josef Rosé. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, Band 14, 2. Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel et al. 2006, Sp. 392f
- Schumann, Eugenie: *Claras Kinder*. Mit einem Nachwort von Eva Weissweiler und den Gedichten von Felix Schumann. Köln 1995
- Smyth, Ethel: *Impressions that remained*. London 1923
- Solie, Ruth A. (Hg.): *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, Los Angeles, London 1993
- Steegmann Monica (Hg.), Rieger Eva (Hg.): *Frauen mit Flügel*. Frankfurt, Leipzig 1996
- Türk, Daniel Gottlob: *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig u. Halle 1789; neu hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel 1997
- Verne, Mathilde: *Chords of Remembrance*. London 1936
- De Vries, Claudia: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität*. Schumann Forschungen, Band 5. Hg.: Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, Akio Mayeda, Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1996

Zeitschriften:

- Bassermann, Florence: Clara Schumann als Lehrerin. In: *Neue Musikzeitung*, Heft 23, Jg. 40, Oktober 1919, S. 280
- "Crystal Palace Concerts". In: *The Musical Times*, Vol. 34, January 1893, S. 23
- Dale, Kathleen: Memories of Marion Scott. In: *Music and Letters*, Vol. 35, 1954, S. 236-240
- Davies, Fanny: On Schumann – And Reading Between The Lines. In: *Music and Letters*, Vol. 6, 1925, S. 215-223
- Davies, Fanny: The Pianoforte Concertos. In: *Music and Letters*, Vol. 8, 1927, S. 224ff

- Fromm, Mary: Some Reminiscences of my Music Studies with Clara Schumann. In: *The Musical Times*, Vol. 73, July 1932, S. 615f
- de Lara, Adelina: Clara Schumann's Teaching. In: *Music and Letters*, Vol. 26, 1945, S. 143-147
- Mayer, Dorothy: Fanny Davies. In: *Recorded Sound*, Nr. 69, 1978, S. 776-779
- McVeagh, Diana: Elgar's Concert Allegro. In: *The Musical Times*, Vol. 110, February 1969, S. 135-138
- "Miss Fanny Davies's Concert". In: *The Musical Times*, Vol. 30, June 1889, S. 345
- "Miss Fanny Davies. A Biographical Sketch". In: *The Musical Times*, Vol. 46, June 1905, S. 365-370
- "Fanny Davies". 1861-1934. In: *The Musical Times*, Vol. 75, October 1934, S. 899f
- "Monday and Saturday Popular Concerts". In: *The Musical Times*, Vol. 26, December 1885, S. 719
- "Music in Birmingham". In: *The Musical Times*, Vol. 37, February 1896, S. 103
- "Pianoforte Recitals". In: *The Musical Times*, Vol. 33, May 1892, S. 278
- Pulver, Jeffrey: Fanny Davies and her Contemporaries. In: *The Monthly Musical Record*, October 1934, S. 174ff
- Sadie, Stanley: Sir Robert Mayer at 100. In: *The Musical Times*, Vol. 120, June 1979, S. 457-475
- Saul Patrick, Ellis Chris: Fanny Davies. The Recordings. In: *Recorded Sound*, Nr. 69, 1978, S. 779f
- Vogel, Bernhard: Correspondenzen. In: *Neue Zeitung für Musik*, Januar 1888, S. 21f
- Wurm, Mary: Meine zweijährige Studienzeit bei Clara Schumann. In: *Neue Musikzeitung*, Heft 23, Jg. 40, Oktober 1919, S. 280-284

Tonträger:

- Adelina de Lara. (1872-1961). *Anthology*. London 1996

Internet:

<http://www.adelinadelara.co.uk/intheforest.htm> [17. 5. 2009]

Abbildungen:

- Abb. 1: *The Musical Times*. Vol. 46, June 1905, S. 364
- Abb. 2: Ehrlich, A.: *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart*. Leipzig 1893, S. 77
- Abb. 3: *The Musical Times*. Vol. 46, June 1905, S.365
- Abb. 4: Adelina de Lara: *Finale*. London, 1955, S. 96f
- Abb. 5: ebd. S. II
- Abb. 6: ebd. S. 96ff
- Abb. 7: ebd. S. 192f
- Abb. 8: ebd. S. 112f

6. ANHANG



Abbildung 1: Fanny Davies im Alter von 3 Jahren

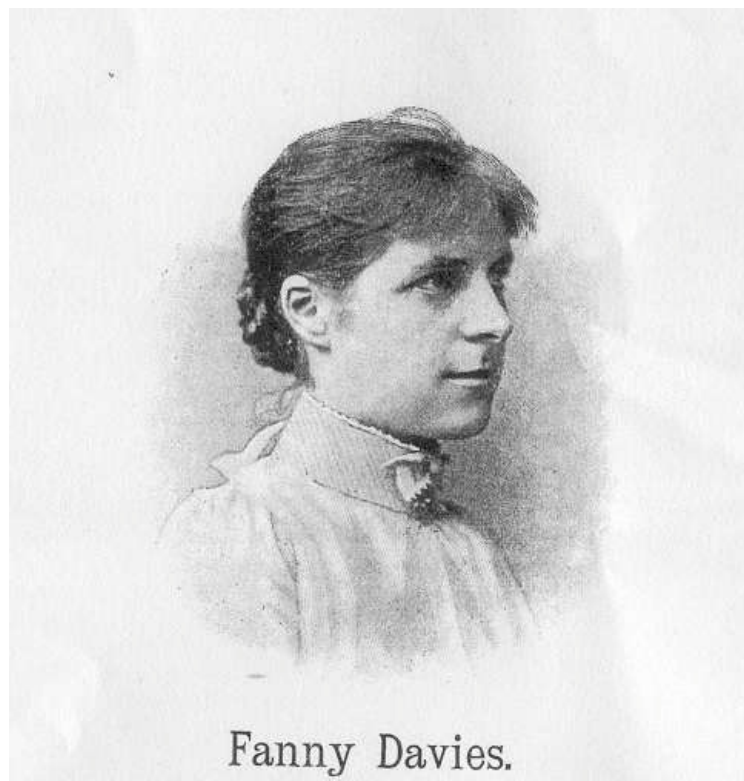


Abbildung 2: Bild aus *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart* (A. Ehrlich, Leipzig 1893)



Abbildung 3: Fanny Davies mit Unterschrift, Foto aus dem Jahr 1905



Abbildung 4: Adelina de Lara im Alter von 24 Jahren, gezeichnet von Emily Harding



Abbildung 5: A. de Lara, Bild aus ihrer Autobiographie „Finale“

her style of playing the restrained but finished method of her illustrious German teacher is, happily, distinctly traceable, and the success which attended the young artist's London *debut* led to her subsequent speedy appearance at the Crystal Palace Concerts, at one of the Concerts of the Bach Choir, and at many of the leading Concerts in our principal provincial towns. During the present season opportunity has been presented, at the Popular Concerts, of estimating the



MISS ADELINA DE LARA.

further progress the young lady has made in her art; and quite recently, in the enforced absence, owing to sudden illness, of Master Otto Hegner from one of the Saturday Afternoon Concerts at the Crystal Palace, Miss De Lara appeared in his stead, and at almost a moment's notice, and, of course, without previous rehearsal, essayed Schumann's Pianoforte Concerto, which she played with such facility of execution, breadth of style, and artistic perception, as to call for the heartiest approval. Miss De Lara, in short, has given earnest of a most successful career, and promises soon to become one of our leading pianists.

Abbildung 6: Rezension aus der *Queen*, April 1892, anlässlich einer Aufführung A. de Laras von Schumanns Klavierkonzert unter August Manns im Crystal Palace

WIGMORE HALL
WIGMORE STREET, W.1

Tuesday
June 15
at 7.30

LAST PUBLIC
CONCERT

by



ADELINA DE LARA

SCHUMANN
Request Programme

— BLÜTHNER PIANOFORTE —

TICKETS (including Tax): Reserved 10/6, 8/6 and 6/6; Unreserved 3/6.
(All inclusive in advance)

(May be obtained at the Box Office, Wigmore Hall (Woburn 2413); usual Ticket Offices and
IBPS & TILLET LTD., 124 Wigmore Street, W.1
Ticket Office Telephone: Woburn 4412 Hours: 10-6; Saturdays, 10-4
G.A. 1954

SCHUMANN

Novelette in D major, No. 8, Op. 21

Two Studies in Canon Form, Op. 56
No. 4 in A flat
No. 5 in B minor

Sonata in F sharp minor, Op. 11
Un poco adagio, leading to Allegro Vivace
And
Scherzo ed Intermezzo
Finale — Allegro un poco maestoso

INTERVAL

Two Bunte Blätter, Op. 99
A major
B minor

Wärum, Op. 12

Romance in B flat minor, Op. 28

Träumerei, Op. 15

Traumeswirren, Op. 12

Carnaval, Op. 9
Preamble: Pierrot; Arlequin; Valse noble; Eusebius;
Florestan; Coquette; Replique — Sphinxes; Papillons;
A.S.C.H.—S.C.H.A.; (Lettres d'absence); Chiarina;
Chopin; Estrella; Reconnaissance; Pantalon et
Colombine; Valse allemande; Intermezzo — Paganiini;
Aveü; Promenade; Pause; Marche des "Davidbündler"
contre les Philistins

Abbildung 7: Programm des letzten öffentlichen Konzerts A. de Laras am 15. Juni 1954 in der Wigmore Hall

Prag. d. 8 Jan. 93

Liebe Adeline

Dank für Ihre
guten Wünsche und
das beigefügte Geschenk,
wofür auch Marie
freundlichst dankt.
Ihre Wünsche

erwidert von Herzen
Ihre
Clara Schumann

Eugenie ist morgen
zurück nach London
von ihr erfahren Sie
über an

Abbildung 8: Dankesbrief von Clara Schumann an A. de Lara, Juni 1893

Zusammenfassung

Fanny Davies (1861-1934) und Adelina de Lara (1872-1961) zählten zu ihren Lebzeiten zu den bedeutendsten und erfolgreichsten Pianistinnen ihrer englischen Heimat. Beide absolvierten ihre Ausbildung bei Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main und waren zeitlebens um die Fortsetzung und Verbreitung der pianistischen Tradition ihrer Lehrerin bemüht. Sie knüpften nicht nur in ihrer pianistischen und pädagogischen Praxis an die musikalischen Ideale Clara Schumanns an, sondern sorgten auch im Rahmen ihrer musikschriftstellerischen Tätigkeit für deren Bekanntmachung.

Die Pianistin Fanny Davies wurde 1861 in Guernsey geboren und studierte von 1883 bis 1885 bei Clara Schumann. Nach ihrer Rückkehr nach England schlug sie eine erfolgreiche Karriere als Pianistin und Kammermusikerin ein. Sie trat gemeinsam mit MusikerInnen aus dem Schumann-Kreis wie Joseph Joachim, Alfredo Piatti, Julius Klengel und Richard Mühlfeld auf. Die Schwerpunkte in ihren Konzertprogrammen lag vornehmlich in den Kompositionen Schumanns und Brahms', darüber hinaus verfügte sie über ein vielfältiges Repertoire, das Werke von alten englischen Komponisten ebenso beinhaltete wie Kompositionen aus neuerer Zeit. In späteren Jahren ihrer Karriere trat Fanny Davies häufig mit dem spanischen Cellisten Pablo Casals auf und konzertierte auch gemeinsam mit dem *Roséquartett* und dem *böhmischen Streichquartett*.

Die 1872 in Carlisle geborene Adelina de Lara studierte nach einjährigem Privatunterricht bei Fanny Davies von 1886 bis 1891 bei Clara Schumann. Nach ihrem Londoner Debüt im Jahre 1891 begann eine rege Konzerttätigkeit, die zwar immer wieder durch persönliche Schicksalsschläge unterbrochen wurde, aber dennoch über 60 Jahre andauerte. Daneben war Adelina de Lara eine gefragte Klavierpädagogin und konnte auch als Komponistin Erfolge verbuchen. Zudem gab sie zahlreiche Radiokonzerte für die BBC – eine Tätigkeit, welche für die stets unter Auftrittsangst leidende Pianistin eine wichtige Ergänzung zu ihrer Aktivität auf der öffentlichen Konzertbühne bedeutete.

Das Faktum, dass Clara Schumanns pianistische Tradition gerade in England die größte Fortsetzung und Rezeption fand, war unter anderem auf ihre häufigen Konzertreisen in dieses Land zurückzuführen, welches ihr beliebtestes Reiseziel war und wo sie sich auch als Klavierpädagogin etablieren konnte. Clara Schumann verkörperte als Pianistin musikalische Auffassungen und Ideale, die in vielerlei Hinsicht konträr zur zeitgenössischen Konzert- und Klavierpraxis waren. Während herumreisende VirtuosenInnen ihre fingertechnischen

Fähigkeiten anhand von brillanten Bravourstücken von Komponisten wie Herz, Henselt, Thalberg, Pixis etc. zur Schau stellten, setzte Clara Schumann konsequent die Werke von Bach, Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Robert Schumann auf ihr Programm. Ihre Interpretationen wurden von der Musikkritik mit Attributen wie Objektivität, Werktreue und Intellektualität besetzt. Ihre makellose Fingertechnik betrachtete Clara Schumann nie als Selbstzweck, sondern als notwendige Voraussetzung für eine künstlerisch anspruchsvolle Umsetzung des Notentextes. Sie war, abgesehen von ihrem Kollegen Franz Liszt auch die erste Pianistin, die den Konzerttypus des Solokonzertes einsetzte. Ihre klangästhetische Ideale lehnten sich eng an die Gesangkunst an – dazu gehörten Aspekte wie das Legato-Spiel, klare Phrasierungen sowie die Erzeugung von fließenden melodischen Linien und eines weichen, runden und *singenden* Tones. Die Ursprünge dieser klangästhetischen Ideale gehen bis in das späte 18. Jahrhundert zurück und wurden schon von J.S. Bach und seinem Schülerkreis vertreten. Diese musikalischen Auffassungen vermittelte Clara Schumann auch als Klavierpädagogin an ihre SchülerInnen weiter. Neben Fanny Davies und Adelina de Lara waren auch Mathilde Verne, Leonard Borwick, Ilona Eibenschütz und Alice Dessauer bedeutsame ExponentInnen der pianistischen Tradition Clara Schumanns.

Danksagung

Ich möchte hier zu allererst die freundliche Betreuung von Frau Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos erwähnen und ihr aufrichtig dafür danken, dass sie sich meines Themas annahm und mich immer ermunternd mit Ratschlägen unterstützte.

Des Weiteren danke ich besonders meinen Eltern Josef und Ulrike Oesch, die mir das Studieren überhaupt ermöglichten und mich mit ihrem Glauben an mich und ihrem Interesse an meinem Studium stets bestärkten und unterstützten.

Selbstverständlich sind hier auch alle FreundInnen zu erwähnen, die mich in spannenden Diskussionen forderten und mir mit ihrer Neugierde auf die Thematik immer wieder neue Gedankenanstöße für meine Arbeit boten. Meinen ausdrücklichen Dank möchte ich an dieser Stelle an Sonja Aufderklamm, Melanie Ayaydin, Stella Girstmair und Laura Trunkenpolz aussprechen.

Lebenslauf

1984:

geboren in Rum bei Innsbruck, Österreich

1994 - 2002:

Akademisches Gymnasium Innsbruck

2003 - 2009: Studium der Musikwissenschaft mit Nebenfach Philosophie an der Universität Wien

Studienschwerpunkte: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Klaviermusik des 18. und 19. Jahrhunderts, Musik und Gender, Neue Musik

Praktika im Rahmen des Studiums: *Arnold-Schönberg-Center Wien* (2005), *Theater an der Wien* - Gestaltung eines Konzertprogrammheftes zum Programmzyklus *Wiener Philharmoniker & Sir Simon Rattle* (2006), *Nationalbibliothek - Musiksammlung* (2008)