

# 8. Konzert

*Sonntag, 13. November 2022, 18 Uhr, Fiskina Fischen*

## KRISZTINA FEJES

*Klavierabend*



*Richard Wagner/Franz Liszt: Isoldes Liebestod (1867)*

*Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Nr. 31 As-Dur, op. 110 (1821)*

*Johannes Brahms: Drei Intermezzi op. 117 (1892)*

*Joseph Haydn: Klaviersonate F-Dur Hob.XVI/23 (1773)*

*Robert Schumann: Carnaval op. 9 (1834/35)*

## 8. Konzert

*Ich freue mich, Ihnen mit zweijähriger Verspätung nun den Klavierabend mit Krisztina Fejes ankündigen zu können. Dieses Konzert sollte ja am 14. November 2020 stattfinden und musste wegen der Corona-Pandemie abgesagt werden. Die Tournee hat sich um zwei Jahre verschoben.*

**Krisztina Fejes** ist in Ungarn geboren und aufgewachsen. Im Alter von fünf Jahren fing sie an Klavier zu spielen und stand bereits mit zwölf Jahren im Finale des renommierten *Lajos Papp Klavierwettbewerbs*. Mit vierzehn Jahren wurde sie am Béla Bartók Konservatorium in Budapest angenommen und führte ab 2003 ihr Studium an der Franz Liszt Musikakademie in Budapest fort.

Ihr breites und vielfältiges Repertoire reicht vom Barock bis zur modernen Musik, darunter sind zahlreiche Werke zeitgenössischer ungarischer Komponisten. Als Ungarin fühlt sich Krisztina Fejes besonders der Musik von Franz Liszt und Béla Bartók eng verbunden.

Regelmäßig arbeitet sie mit renommierten Dirigenten und Künstlern wie Ádám Medveczky oder Gábor Boldóczy zusammen und konzertiert als Solistin mit den führenden ungarischen Orchestern, darunter das Savaria Symphonieorchester, das BM Donau Symphonieorchester, das Szolnok Symphonieorchester oder das Szeged Symphonieorchester. Internationale Gastspiele führen sie unter anderem nach Wien, München, Paris, Madrid, Rom, Bukarest und Finnland. Im Jahr 2016 war sie auf einer einmonatigen Tournee in China zu hören. Die dynamische, temperamentvolle und ausdrucksstarke Art Ihres Spiels beeindruckt und ist besonders gekennzeichnet durch die Vielfalt der Klangfarben und fantasievolle Phrasierungen. Durch ihre Interpretationen und den expressiven Klang schafft sie eine ganz besondere Atmosphäre für die Zuhörer im Konzertsaal.

Im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit an der Franz-Liszt Musikakademie kooperiert Krisztina Fejes mit namhaften Professoren der Musikhochschulen Paris und Frankfurt hält regelmäßig Meisterkurse ab und unterstützt als Gastdozentin des Béla Bartók Konservatoriums in Budapest junge

Künstler dabei, sich mit der Herausforderung der zeitgenössischen ungarischen Musik auseinanderzusetzen. Unter anderem ist Krisztina Fejes Preisträgerin des internationalen Klavierwettbewerbs Béla Bartók und wurde 2011 mit dem ARTISJUS-Preis für ihre hervorragenden Leistungen im Bereich der zeitgenössischen ungarischen Musik ausgezeichnet.

### Zum Programm

Was andere Pianisten gern ans Ende eines Programms stellen, spielt Frau Christina Fejes zur Eröffnung ihres Klavierabends mit einem sicher sehr durchdachten Programm: die Liszt-Bearbeitung von *Isoldes Liebestod* von **Richard Wagner** (1813–1886).

Ich kann auf meinen Text im Heft 2017 zurückgreifen, wo ich bereits darlegte, dass **Franz Liszt** (1811–1886) etwa 350 Originalwerke und fast ebensoviele Bearbeitungen schrieb. Innerhalb dieser großen Gruppe von *Bearbeitungen* sind eingehende Differenzierungen erforderlich, weil sonst vorschnell Fehlurteile getroffen werden. Es ist das Verdienst von Pianisten wie Alfred Brendel, die in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts Paraphrasen und Fantasien Liszts wieder in ihre Programme aufnahmen und den Anstoß zu einer Revision der *Abwertungen* dieses umfangreichen Komplexes im Schaffen von Franz Liszt gaben.

Wir können uns heute nicht mehr vorstellen, welche Bedeutung Transkriptionen, Arrangements und Paraphrasen im Musikleben des 19. Jahrhunderts bedeuteten. Jeder, der Klaviernoten von seinen Großeltern im Schrank aufbewahrt, findet dort meist vierhändige Klavierauszüge der Sinfonien von Mozart bis Beethoven und Schubert. Vor der Erfindung des Radios war dies die einzige Möglichkeit, die Werke breiteren Schichten bekannt zu machen, wengleich die zahlreichen Orchestergründungen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts diesbezüglich auch zunehmend an Bedeutung gewannen. Arrangements im weitesten Sinn des Wortes gehörten zur allgemeinen Konzertpraxis. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war

## 8. Konzert



Richard Wagner

die Improvisation über bekannte Themen fester Bestandteil eines Konzerts, häufig wurden die Künstler hierzu auch aus dem Publikum heraus aufgefordert.

Wir verstehen unter einer Originalkomposition ein Werk, dessen Text „durch und durch individuell und gänzlich der

eigenen Phantasie entsprungen sein muss.“ (\*1, S. 162ff) Für Liszt und viele seiner Zeitgenossen bedeutete komponieren aber nicht nur, charakteristische Themen zu finden, sondern ebenso „zu zeigen, was sich aus jedem beliebigen Thema machen lässt.“ (\*1, S. 162)

Franz Liszt musste neue Wege der pianistischen Übertragung finden, um dem von ihm geschätzten Komponisten zu größerer Verbreitung zu verhelfen. Er schrieb: „Denn die *Arrangements* oder besser gesagt *Dérangements*, welche bisher von großen Vokal- oder Instrumentalkompositionen verfasst wurden, verraten durch ihre Dürftigkeit und eintönige Leere das geringe Vertrauen, welches man in die Möglichkeiten dieses Instruments setzte. Schüchterne Begleitung, schlecht verteilte Melodiestimmen, verstümmelte Passagen und kümmerliche Akkorde verrieten eher den Geist Mozarts oder Beethovens, als dass sie ihn übersetzt hätten. Wenn ich nicht irre, habe ich in der Klavierpartitur der *Symphonie fantastique* zuerst den Entwurf eines anderen Verfahrens vorgelegt. Ich habe mich gewissenhaft

bemüht, als ob es sich um die Übersetzung eines heiligen Textes handelte, auf das Klavier nicht nur das musikalische Gerüst der Symphonie zu übertragen, sondern auch alle Einzeleffekte und die Vielfalt harmonischer und rhythmischer Kombinationen. Die Schwierigkeit hat mich nicht abgeschreckt. Die Freundschaft und die Liebe zur Kunst gaben mir doppelten Mut. Obgleich ich mir nicht schmeichle, dass dieser erste Versuch vollständig gelungen sei, so wird er doch wenigstens den Vorzug haben, dass er den Weg vorzeichnet und es in Zukunft nicht mehr erlaubt sein wird, die Werke der Meister so armselig zu arrangieren, wie man es bisher getan hat. Was ich für die Symphonie von Berlioz unternommen habe, setzte ich jetzt mit denen von Beethoven fort.“ (\*1, S.120ff) Voraussetzung für diese Transkriptionen war Liszts phänomenale Technik, so dass er neben Beethoven, Bach, Berlioz u.a. sogar die Werke seines Freundes Wagner übertragen konnte, wenngleich sie manchmal klangliche Probleme aufwerfen. Liszt verehrte Schubert sehr und hoffte auch seinen Liedern größere Bekanntheit zu verschaffen. Nach Serge Gut, der eine sehr gute Biographie über Liszt verfasste, „kam es dabei hin und wieder vor, dass er, angeregt durch den Text, sich zu uferlosen pianistischen *Kommentaren* hinreißen ließ ... Doch ist seine Gewohnheit, bei den strophischen Liedern, die letzte Strophe in eine Art Variations-Paraphrase zu verwandeln, durchaus begründet, denn dadurch wird die Monotonie der identischen Wiederholungen vermieden, die, ohne den Reiz der Stimme, am Klavier schnell unerträglich würden.“ (\*1, S. 411)

Während bei den Transkriptionen der Originaltext möglichst unangetastet bleiben sollte, verwandelt die Paraphrase, von Liszt auch oft *Amusement*, *Divertissement*, *Fantasie*, *Illustration* oder *Réminiscence* genannt, bereits vorhandene Themen derart, „dass sie in einem völlig neuen Zusammenhang erscheinen.“ (\*1, S. 413) Sie fügten ein *theatralisches und dramatisches Moment* hinzu.

\*1 Serge Gut: Franz Liszt. Studio Verlag. 2. Auflage 2011

## 8. Konzert

Und hier muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass jeder Pianist in der Mitte des 19. Jahrhunderts solche Bravourstücke in seinem Repertoire haben musste, um konkurrenzfähig zu sein. Mit den Paraphrasen faszinierte Liszt das Publikum in ganz Europa. Abschließend zitiere ich noch einmal Serge Gut: „Der äußere Glanz, die große romantische Gebärde à la française, das deklamatorische Pathos, das Feuerwerk der sprühenden Virtuosenzüge, der Anschein des spontan Improvisierten – das sind die hervorstechenden Merkmale der Lisztschen Paraphrase. Wer sie kennt, versteht sofort, weshalb sie auf das damalige Publikum eine solch überwältigende Wirkung ausübte. Sie entspricht vollkommen einer bestimmten psychologischen und historischen Atmosphäre, die Liszt ausgezeichnet wiedergeben konnte, da er als Schauspieler ebenso genial war wie als Pianist.“ (\*1, S. 413)

Ich hatte keine Gelegenheit, mit Frau Fejes über das Konzept ihres Programms zu sprechen, aber in den Werken des ersten Teils spielen der Tod, beziehungsweise der Verlust eines Menschen (s. Beethoven) oder die Sorge um sein Wohlergehen (s. Brahms) eine entscheidende Rolle. Während sich die Thematik bei Wagner/Liszt schon aus dem Titel erschließt, bedarf es bezüglich der Werke von Beethoven und Brahms doch eingehenderer biographischer Forschungen, um entsprechende Bezüge aufzudecken.

Wir hören von **Ludwig van Beethoven** (1770–1827) die Sonate Nr. 31 As-Dur, op. 110, die er am Weihnachtstag 1821 endgültig zur Seite legen konnte. Im Jahr zuvor, 1820, hatte Beethoven nur ein einziges Werk abgeschlossen: Die Klaviersonate op. 109, E-Dur und am 13. Januar 1822 beendete er die Arbeiten an der letzten Klaviersonate: Op. 111, c-Moll. Das Hauptwerk, mit dem sich Beethoven in dieser Zeit beschäftigte, war die *Missa solemnis* und so kam es, dass er die drei Sonaten als „Brotarbeiten“ bezeichnete, weil er Geld benötigte.

Beethoven, der in den Krisenjahren von 1812, vor allem aber von 1818 bis 1820, deutlich weniger Werke schrieb, steigerte sein Schaffen ab 1822 noch einmal ganz beträchtlich und schuf von neuem bedeutende Werke. Er vollendete die *Missa solemnis*, komponierte die Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124 und die *Dreiunddreißig Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli* und machte entscheidende Fortschritte bei der Konzeption der neunten Sinfonie. Außerdem begann er mit den Entwürfen zum Streichquartett op. 127. Daneben sind noch einige weniger bekannte Werke entstanden. Er strafte damit all jene Lügen, die sagten, er sei *auskomponiert*. Die Allgemeine Musikalische Zeitung ätzte sogar: „Beethoven beschäftigt sich, wie einst Vater Haydn, mit Motiven schottischer Lieder, für größere Arbeiten scheint er gänzlich abgestumpft zu sein.“ (\*2, S. 227)

„Der spätere Historiker und Publizist Johann Sporschil, der damals in Wien studierte, beschrieb den Beethoven der Jahre 1822 und 1823 ganz anders: *Beethoven war einer der tätigsten Menschen, die je gelebt haben ... die tiefe Mitternacht fand ihn noch arbeitend.*“ (\*3, S. 303)

Wie alle menschlichen Lebenskrisen ist auch die Beethovens in den Jahren 1812 bis 1820 nicht auf eine Ursache zurückzuführen. Neben dem für den Musiker existenzbedrohenden Schicksal der fortschreitenden Ertaubung dürfen natürlich auch die jahrelangen Auseinandersetzungen mit Beethovens Schwägerin um den Neffen Karl nicht vergessen werden. Anfang 1820 traf das Appellationsgericht endlich ein für Beethoven befriedigendes und befreiendes Urteil.

Und dann ist im Zusammenhang mit dieser Krise noch die leidenschaftliche, aber unglückliche und unerfüllte Liebe zu Josephine Brunswik zu erwähnen. Nach heutigem Kenntnisstand dürfte sie, und nicht Antonie von Brentano, die *unsterbliche Geliebte* gewesen sein. Die tiefe Erschütterung, die der Tod der 40-jährigen am 31.3.1821 bei Beethoven auslöste, fand vermutlich in der

\*2 Alexander Wheelock Thayer: Ludwig van Beethovens Leben. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907, Bd. IV

\*3 Maynard Solomon: Beethoven Biographie. Fischer Verlag 1987

## 8. Konzert



Ludwig van Beethoven mit der *Missa Solemnis*; idealisierendes Ölgemälde von Joseph Karl Stieler, 1819

As-Dur-Sonate und sogar noch in der letzten, der c-Moll-Sonate, op. 111 ihren musikalischen Niederschlag. Manche Beethoven-Forscher werten diese Werke als ein *Requiem für die unsterbliche Geliebte*. Er selbst hat sich dazu allerdings, und wie üblich, gar nicht geäußert, eher erlaubt uns die Musik, Rück-

schlüsse zu ziehen.

Über die unglücklichen Umstände und Hintergründe der Beziehung zu Josephine von Brunsvik, ihre Auswirkungen auf Beethovens Leben und sein Schaffen möchte ich Ihnen hier berichten.

Am 5. Mai 1799 kam die verwitwete Gräfin Anna von Brunsvik mit ihren beiden Töchtern, Therese (24) und Josephine (19) erstmals zu Beethoven und nach dem Vorspielen zeigte sich der begeisterte Beethoven großzügig und versprach, die beiden ohne Honorar täglich zu unterrichten. Bald blieb Beethoven nach dem Unterricht länger, machte mit den Schwestern Ausflüge, begleitete sie ins Theater oder zu gesellschaftlichen Veranstaltungen. Die Romanze zu Josephine wurde jäh unterbrochen, weil Gräfin Anna von Brunsvik ihre Tochter Josephine innerhalb weniger Wochen an den vermögenden Joseph Müller verheiratete, der, wie sich später herausstellen sollte, in Wirklichkeit ein Graf Deym war. Beethoven war zwar

schon eine Berühmtheit, aber ohne Vermögen und ohne Adelstitel, und so kam er als Schwiegersohn nicht in Frage. Beethoven drückte seinen Schmerz in einem Lied mit sechs Variationen aus. Er widmete die Komposition über Goethes *Ich denke dein* nicht allein der Angebeteten, sondern auch Therese, um Josephine nicht zu kompromittieren. Durch die enge Freundschaft mit Josephines einzigem Bruder Franz blieb Beethoven aber auch später in Kontakt mit den Familien Brunsvik und Deym. Beethoven soll in diverse Kompositionen versteckte Zitate von *Ich denke dein* eingefügt haben. Wir wissen nicht, ob Josephine sie herausgehört hat. Sie ging in ihrer Mutterrolle auf und zog vorübergehend mit der Familie nach Prag, wo das Leben billiger war. Beethoven entflammte immer wieder für andere Frauen, aber letztlich blieb stets ein Kontakt zu Josephine bestehen. Als Deym Anfang 1804 überraschend starb, war die inzwischen 25-jährige Josephine gerade mit dem vierten Kind schwanger. Sie kehrte mit den Kindern nach Wien zurück, wo sie ernstlich erkrankte. Auf Anraten ihrer jüngeren Schwester Charlotte nahm sie wieder Kontakt mit Beethoven auf, der ihren Witwenstand bis dahin respektierte. Nun aber besuchte Beethoven sie wieder täglich, unterrichtete sie und spielte ihr aus der *Leonorenmusik* vor. In dieser Zeit arbeitete er auch an der *Appassionata*, die keine Widmung trägt, ebenso wie später die As-Dur-Sonate. Bald schrieb er der Genesenden wieder leidenschaftliche Briefe und widmete ihr das Lied *An die Hoffnung*. Josephine nahm das Geschenk gerne an, die Noten mit der Widmung durften aber nur ihre Schwestern sehen, die sich sehr bald sorgten. In den Briefwechsel zwischen den Geschwistern wurde angesichts der gesellschaftlichen Brisanz auch der Bruder einbezogen. Charlotte schrieb ihm: „Beethoven ist fast täglich bei uns, gibt Pipschen Unterricht – du verstehst mich, mein Herz!“ und Therese an Charlotte: „Aber sage mir, Pepi und Beethoven, was soll daraus werden?...“ (\*4, S. 344) Angesichts des immer drängenderen Beetho-

\*4 Jan Caeyers: Der einsame Revolutionär. Eine Biographie. Verlag C.H. Beck 2012

## 8. Konzert

ven gaben die Schwestern gute Ratschläge wie: „Sorge dafür, dass du nie mit ihm allein bist!“ (\*4, S. 345) Josephine, immer noch eine Schönheit, fühlte sich durch Beethovens Liebe geschmeichelt und liebte ihn auch, aber als Stiefvater ihrer vier Kinder konnte sie sich Beethoven nicht vorstellen und dann war da eben auch immer noch das Veto der Familie. Beethoven war zutiefst gekränkt und machte ihr Vorwürfe, weil sie sich von einem Diener buchstäblich abschirmen ließ. Im September 1807 trennten sich ihre Wege vorläufig wieder. Josephine widmete sich ganz ihren Kindern. „Zusammen mit ihrer Schwester Therese, die mehr und mehr eine Ersatzvaterrolle spielte, und den beiden Söhnen Fritz und Carl reiste sie 1808 ins schweizerische Yverdon, um in der Privatschule Pestalozzis, des Heros der modernen Pädagogik, einen geeigneten Lehrer zu finden.“ (\*4, S. 347 ff) Ein Assistent Pestalozzis, der Este, Freiherr Christoph von Stackelberg, erklärte sich bereit, ihre Kinder zu erziehen. Kriegsbedingt führte die lebensgefährliche Rückreise nach Martonvásár (Anm.: Familien-Landsitz der Brunswiks) nicht durch Deutschland, sondern über die Alpen, wo Truppentrosse wiederholt die Kutsche vom Weg abzudrängen drohten. Josephine wurde vermutlich infolge der Strapazen krank und schwebte vier Wochen in Lebensgefahr. Bei einem Aufenthalt in Pisa kamen sich Stackelberg und Josephine näher und die Affäre soll für sie so kompromittierend gewesen sein, dass Stackelberg sie zur Heirat zwingen konnte. Zwei oder drei Kinder gingen aus dieser Verbindung hervor, wobei die Lebensdaten von Laura so gefälscht wurden, dass sie kein *vorheliches* Kind war.

„Josephine wurde nach dem Rückzug auf den Familien-Landsitz zur Heirat mit dem Vater ihres unehelichen Kindes gezwungen, das man zuerst verschwieg und später zurückdatierte.

Dass die Brunswiks alles Erdenkliche unternommen haben, um diese peinliche Geschichte zu vertuschen, ist verständlich ... Doch auch die Josephine-Biographen haben bisher von dem *Fehltritt*, der so gar nicht zum

Bild der pflichtbewussten und hochmoralischen Mutter passt, nichts wissen wollen. Rita Stehlin (Anm.: kanadisch-österreichische Beethoven-Forscherin) hat aber im Briefwechsel mit Stackelberg und anderswo Indizien dafür entdeckt, dass Beethovens große Liebe viel leichtfertiger war, als man allgemein annehmen wollte, weil das romantische Idealbild des weltberühmten Komponisten nicht beschädigt werden durfte. Stehlin bezeichnet Josephine sogar als *Femme fatale*.“ (\*4, S.349ff)

Die Ehe mit Stackelberg war nicht glücklich, er soll egozentrisch, faul und tyrannisch gewesen sein, so dass Josephine ihn im Juni 1812 sogar vor die Türe setzte. Er wohnte mehrere Wochen in einem Zimmer in der Innenstadt, was für die spätere Begegnung mit Beethoven von Bedeutung ist.

Im Juli 1812 weilte Goethe wie immer in Karlsbad oder Teplitz zum Sommerurlaub und am 19. Juli kam es zur ersten Begegnung Goethes mit Beethoven, der dort eine Kur absolvierte. Auf der Reise nach Teplitz machte Beethoven noch Station in Prag, wo er im Hotel *Zum schwarzen Roß* in der Alten Allee logierte. Es galt eine Leibrenten-Frage mit Fürst Ferdinand Johann Nepomuk Kinsky zu klären. Beethoven hatte in Wien den Diplomaten und Literaten Karl August Varnhagen von Ense um Vermittlung gebeten und sich für den 3. Juli bei ihm angemeldet. Beethoven erschien aber nicht und entschuldigte sich am 14. Juli brieflich wegen eines „unvorhergesehenen Umstands“.

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist Beethoven auf dem Weg zu Varnhagen am Abend des 3. Juli 1812 völlig unerwartet jener Frau begegnet, die als *unsterbliche Geliebte* in die Geschichte einging und bis heute die Biographen beschäftigt.

Josephine Brunswik-Deym-Stackelberg wohnte in Prag immer bei Schwager und Schwägerin Deym in der Neuen Allee, der Verlängerung der Alten Allee. Sie war in dieser Zeit nach Prag gefahren, um den Schwager um finanzielle Unterstützung zu bitten, weil sich ihr Mann bei einem Immobiliengeschäft in Mähren verkalkuliert hatte.

## 8. Konzert

Außerdem wollte sie den Kaiser um eine kurze Audienz bitten. Er hatte ihr nach dem Tod ihres ersten Mannes Hilfe versprochen. Der Kaiser brach aber schon vorzeitig am 1. Juli nach Karlsbad auf. Josephine wollte ihm zu nächst nachreisen, sah dann aber davon ab. Rita Steblin vermutet wegen der Ereignisse in der Nacht vom 3./4. Juli 1812.

„Der Abschied (Anm.: nach der Nacht vom 3. auf den 4. Juli) muss sehr schmerzlich gewesen sein. Beethoven versprach, Josephine sehr bald zu schreiben, und sie gab ihm ihren Bleistift als Unterpand – nach damaligen Maßstäben eine Geste, die mit dem Austausch von Verlobungsringen vergleichbar war.“ (\*4, S. 477). Wegen aufgeweichter Straßen bei anhaltendem Regen kam Beethoven erst mit großer Verspätung in Teplitz an. Zwei Tage später schrieb er, hochgestimmt, aber auch sehr ängstlich, jenen Brief an die *unsterbliche Geliebte*, den er aus nachfolgenden Gründen vermutlich nie abschickte. Beethovens Biograph Schindler fand ihn, wie das Heiligenstädter Testament, nach Beethovens Tod in der Schublade seines Schreibtisches.

Den weiteren Verlauf in diesem Beziehungsdrama dieser Tage fasst Jan Caeyers in seiner Beethoven-Biographie zusammen: „Doch Beethovens schlimmste Ahnungen erfüllten sich. Zum dritten und letzten Mal stieß er auf eine Mauer widriger Umstände, die diese Liebe unerfüllbar machten. Schon sehr bald muss er erfahren haben, dass Josephine ihren Plan, nach Karlsbad zu fahren, wieder aufgegeben hatte und sofort nach Wien zurückgekehrt war – was die Erklärung dafür sein könnte, dass er den Brief vielleicht gar nicht mehr abgeschickt hat. Hinter diesem plötzlichen Umschwenken steckte etwas anderes als die von ihm so gefürchtete Launenhaftigkeit Josephines, nämlich kühle Berechnung. Rita Steblin nimmt an, dass Beethoven und Josephine in der Nacht vom 3. auf den 4. Juli miteinander geschlafen haben und dass Josephine ernsthaft mit einer erneuten Schwangerschaft rechnete. Deshalb sei sie Hals über Kopf nach Wien gereist; wenn sie sofort zu Stackelberg zurückkehrte, konnte er – und

mit ihm alle anderen – glauben, dass er der Erzeuger ihres siebten Kindes sei. Wäre in dieser Phase einer Scheidung ans Licht gekommen, dass sie die Ehe gebrochen hatte, dann hätte das nicht nur einen gewaltigen Skandal entfesselt; vor allem wäre damit jede Aussicht auf eine für Josephine vorteilhafte Regelung endgültig verspielt gewesen, einschließlich des Rechts, nach einer Scheidung die Vormundschaft über die Kinder Deym und das jetzt noch ungeborene *Corpus delicti* zu behalten.

Nach Steblins Ansicht blieb ihr also kaum etwas anderes übrig, als die Ehe mit Stackelberg möglichst zu retten. Aus den wieder aufgetauchten Memoiren ihres ältesten Sohnes Fritz Deym lässt sich schließen, dass sie sich die größte Mühe gab – sie organisierte sogar eine nostalgische Italienreise mit der ganzen Familie – und dass sie Stackelberg erfolgreich Sand in die Augen streute: Er hielt sich für Minonas Vater.“ (\*4 S. 479)

Minona, so wurde das Kind getauft, das Josephine am 8. April 1813 zur Welt brachte und das, bei einer Schwangerschaft von normaler Dauer, um den 3. Juli 1812 gezeugt worden sein muss, „das heißt, zu einer Zeit, als die Stackelbergs schon die Trennung von Tisch und Bett vollzogen hatten. Josephine gab ihrer Tochter einen passenden Namen: Minona, was man als Anagramm von Anonym lesen kann ... Therese (Anm.: von Brunswik) berichtete übrigens später in ihren *Mémoires*, dass ihre Nichte und Pflegetochter von robusterer Gestalt als die anderen Stackelberg-Kinder sei und *das meiste Genie* habe. Hier und dort wird auch angedeutet, Minona (Anm.: 1813–1897) sei musikalisch begabt ...“ (\*4 S. 475)

Als 1840 Schindlers Beethoven-Biographie erschien, in der auch der unadressierte *Brief an die unsterbliche Geliebte* und das *Heiligenstädter Testament* abgedruckt waren, brach bei den Brunswiks Panik aus: sie ließen Belastendes wie Briefe verschwinden. Noch mehr: Das Tagebuch der älteren Schwester Therese ist die wichtigste Informationsquelle zum Leben der Brunswiks. Aber ausgerechnet die Blätter aus dieser Zeit wurden

## 8. Konzert

herausgenommen. Bis heute soll die Familie bei Nachforschungen nicht kooperativ sein.

Zurück zu Beethoven: Er wartete damals im Juli 1812 vergeblich auf eine Nachricht von Josephine. Die Brentanos kümmerten sich in diesen schweren Tagen um ihn. Er war oft krank und kam erst Anfang November zurück nach Wien. Als er vom *neuen Glück* der Stackelbergs erfuhr, war er zutiefst verletzt, es war ein Schock. „In dieser Zeit begann er ein Tagebuch zu führen und der erste Eintrag endete mit dem verzweifelten Ausruf: *Auf diese Weise mit St geht alles zu Grunde!*“ (\*4, S.480)

Beethovens Tagebuch ist nicht in seiner eigenen Handschrift erhalten, sondern nur in einer kurz nach seinem Tod angefertigten Abschrift. Es konnte nachgewiesen werden, dass Beethoven den Großbuchstaben A und die Abkürzung St sehr ähnlich schrieb, so dass der Kopist möglicherweise in die Irre geleitet wurde mit der Folge, dass man alle Frauen, allen voran Antonie von Brentano, mit A als erstem Buchstaben im Vornamen, als mögliche *unsterbliche Geliebte* in Betracht zog.

Beethoven musste alle Hoffnungen auf eine Heirat mit Josephine aufgeben. Nur in Andeutungen sprach er noch von seiner Enttäuschung. Seinem ehemaligen Schüler Ferdinand Ries schrieb er 1816: „alles schöne an ihre Frau – leider habe ich keine, ich fand nur eine, die ich wohl nie besitzen werde, bin aber deswegen kein weiberfeind.“ (\*4 S.481)

Trotz all dieser Zurückweisungen und Kränkungen, die auch zu einem großen Teil den Konventionen der damaligen Zeit geschuldet waren, riß der Kontakt zwischen Beethoven und Josephine nicht ab. Nachdem Beethoven die Hoffnung auf ein Zusammenleben aufgegeben hatte, konnten sich die beiden vielleicht unvoreingenommener, entspannter und befreiter begegnen. So wissen wir zum Beispiel von einem festlichen Konzert am 11. Februar 1816 in Josephines Haus in der Rotenturmstraße, bei dem ausschließlich Werke von Beethoven und zu seinen Ehren gespielt wurden.

Es gibt eine ganze Reihe von belegten Hinweisen, die auf fortlaufende Kontakte hinwiesen. So erfahren wir aus Thereses Tagebuch, dass sich die Schwestern Brunswik im Rahmen der fürchterlichen Vormundschaftsstreitigkeiten mit Stackelberg Rat bei Beethoven holten. Mit dem Vorwurf der Vernachlässigung, ja sogar des Inzests zwischen den Kindern hatte Stackelberg die Überführung aller Kinder nach Trautenu, dem Familiensitz der Stackelbergs erzwungen, brachte sie dort beim örtlichen Dechanten (Anm.: Dekan) unter und kümmerte sich nicht weiter um sie. Er scheute sich nicht, Josephine und ihre Bekannten mit Hilfe der Wiener Geheimpolizei überwachen zu lassen. Beethoven und Josephine haben in dieser Zeit alles versucht, um Stackelberg keinen Anlass für Anschuldigungen zu liefern, denn durch Spitzel der Geheimpolizei war dieser sehr gut über die Verhältnisse in Wien informiert.

„Man weiß inzwischen, dass Josephine etliche Jahre den Namen *von Mayersfeld* gebrauchte und sogar einen gültigen Pass auf diesen Namen besaß, so dass sie unbemerkt in die Stadt und wieder hinaus gelangen konnte.“ (\*4, S. 572)

Trotz aller bisherigen Erfahrungen erlag Josephine 1814 noch einmal dem Charme des zwielichtigen Privatlehrers ihres Sohnes Fritz: Karl Eduard von Andrehan-Werburg. Im September 1815 brachte sie in einer Hütte im Wienerwald ihr achtens Kind, Emilie, zur Welt. Sie ließ den Säugling beim Vater und kümmerte sich nicht mehr um das Kind. Mit zwei Jahren starb Emilie und Josephine übernahm immerhin die Beerdigungskosten.

Im Juli 1816 waren sowohl Josephine als auch Beethoven in Baden als Kurgäste registriert. Man konnte sich nicht verfehlen. Beethoven bestellte seinen Neffen dorthin. Jahre später stellte dieser dem tauben Beethoven im Konversationsheft die Frage: „In Helena [dem Helenental bei Baden] bist du mit Einer Arm in Arm gegangen. Wer das war?“ (\*4, S. 573)

Ein weiteres Rätsel geben uns die finanziellen Probleme Beethovens auf. Die Biographen rätseln: „Warum litt



## 8. Konzert

Beethoven in jener Zeit trotz hoher Einkünfte aus unterschiedlichen Quellen unter chronischem Geldmangel? Die einfache Erklärung lautet, Beethoven habe Josephine mit regelmäßigen Beiträgen zu ihren Lebenshaltungskosten unterstützt, und er sei es gewesen, der ihr die nötigen Mittel für die Rückholung der Kinder aus Trautenau verschaffte. (\*4, S. 573) Noch im Dezember 1820 nahm Beethoven bei den Brentanos und Carlo Artaria ein Darlehen auf und ließ am 20. des Monats eine „recht hohe Geldsumme an einen nicht namentlich genannten kranken Mann zahlen ... gegenüber den gräfl. Deymischen Hause ... Man vermutet, dass es sich um einen Strohhändler handelte, der das Geld bei den Deyms abliefern sollte.“ (\*4, S.578)

Bis heute fehlen ein paar Glieder in der Beweiskette, dass Josephine die *unsterbliche Geliebte* war. Aber inzwischen wurden sehr viele Mosaiksteine zusammengetragen, die die Vermutung bekräftigen. „Josephine wurde eher als Außenseiterin gehandelt, bis ein Schweizer Sammler von Beethoven-Autographen ... 1949 eine Serie von dreizehn Briefen aus den Jahren 1805 bis 1807 in seinen Besitz brachte. Dank dieser Briefe Beethovens an Josephine konnte nicht nur die damalige Romanze der beiden zum großen Teil rekonstruiert werden; sie ließen auch den rätselhaften Brief vom Sommer 1812 in einem neuen Licht erscheinen. Plötzlich wurde ein Zusammenhang erkennbar, innerhalb dessen viele subtile Andeutungen im *Brief an die unsterbliche Geliebte* gedeutet werden konnten. Außerdem scheinen stilistische Besonderheiten für die Annahme zu sprechen, dass dieser Brief dieselbe Adressatin hatte wie die dreizehn älteren.“ (\*4, S. 483)

Josephine Brunsvik-Deym starb völlig vereinsamt und verarmt. Nur Therese und die älteste Tochter Vicky waren am 31.3.1821 bei ihr. „Die Familie Brunsvik machte sich nicht einmal die Mühe, für eine würdige letzte Ruhestätte auf dem Währinger Friedhof zu sorgen.“ (\*4, S. 578)

Ich zitierte Beethoven bereits aus dem Brief vom Mai 1816 an Ferdinand Ries: „alles schöne an ihre Frau – lei-

der habe ich keine, ich fand nur eine, die ich wohl nie besitzen werde.“

„Diesen wichtigen Augenblick der Loslösung und des endgültigen Verzichts hat Beethoven musikalisch verewigt, und zwar in dem Liederzyklus *An die ferne Geliebte* op. 98, den er im April 1816 beendete.“ (\*4, S. 574) Es ist nicht nur eine Nachricht an die Geliebte, es ist eine Mitteilung an die Welt, ein Bekenntnis. Mit dem Druck bestätigte Beethoven die Existenz der *unsterblichen Geliebten* und erklärte gleichzeitig seinen Verzicht.

„Der Inhalt des Zyklus spricht für sich: Nachdem der liebende Dichter im ersten Lied die Abschiedsgefühle und seine Sehnsucht nach der abwesenden Geliebten geschildert und im zweiten die Entfernung in Bergen, Tälern und Wäldern gemessen hat, bittet er im dritten die Vögel, Wolken und Bächlein, der Geliebten seine Klagen und sein Flehen zu bringen, und im vierten, sie an seiner Stelle zu erfreuen; obwohl der Mai sonst alle Liebenden – zum Beispiel die Vögel – zusammenbringt, bleibt dem Dichter, wie man im fünften Lied erfährt, dieses Glück versagt; schließlich schickt er der Geliebten seine Lieder und hofft, dass auch sie singen wird, was er gesungen hat – die einzige Möglichkeit, die trennende Entfernung und Zeit zu überwinden.“ (\*4, S. 574)

Beethoven äußerte einmal, dass er nicht arbeiten könne, wenn er krank sei. Anfang 1821 war er auch tatsächlich krank. Er hatte rheumatische Beschwerden und sein Leberleiden machte sich auch wieder bemerkbar. Dennoch vermutet man, dass die mehrmonatige Pause nach op. 109, in der er fast nichts zu Papier brachte, etwas mit seiner Aufgewühltheit nach dem Tod von Josephine zu tun hat. Die elegisch-schwärmerische Stimmung im ersten Satz der *As-Dur-Sonate* führt in alte Zeiten zurück. Dem zarten Thema gab er für den Spieler die Anweisung „sanft, con amabilita“. Thayer schreibt: „Am Schlusse (Anm.: des ersten Satzes) möge man, nach dem Ausdruck voller Befriedigung und Hingabe, den schmerzlich rückblickenden Akzent nicht übersehen.“

## 8. Konzert

Recht wild und trotzig rast wieder der zweite Satz hin (f-Moll, 2/4), der die Stelle eines Scherzos vertritt, im Trio durch sanft abwärts steigende echt Beethovensche Gänge gemildert; in der kurzen Coda erhebt er sich mit mächtigen Akkorden, als solle ein feierlicher Choral anheben, über das wilde Erdentreiben, schließt aber bald, milde und leise bewegt, mit dem Durakkord. Nun tritt der Schmerz des Daseins in seine Rechte; wir kennen zur Genüge die Gründe desselben. Eine Einleitung (b-Moll, Adagio ma non troppo) von tief traurigem, fast hilflosem Ausdruck geht in ein kurzes Rezitativ über ... in welchem jene öfter begegnende bebende Bewegung sich zeigt, die langsam beginnend, an Schnelligkeit und Tonstärke wachsend mit dem Ausdrücke andringender Heftigkeit, schließlich wieder matt und trostlos zurücksinkt. Es beginnt eine rührende Klage (Beethoven schreibt darüber: *Klagender Gesang*, wie er überhaupt in diesem Stücke mit Vortragsbezeichnungen besonders reichlich vorgeht), in den Tonschritten, den synkopierten Noten, der Modulation von ergreifender Innigkeit. Wie er die Klage überwindet und zu neuem Leben sich aufrafft, weiß er uns auch künstlerisch empfinden zu machen. Es folgt eine dreistimmige Fuge, deren Thema (As-Dur) feste und bewusste Erhebung und Erwachen neuer Tatenlust und neuen Mutes atmet; dieselbe wird kunstvoll und regelrecht, dabei wohlklingend und stimmungsvoll durchgeführt. Aus einem künstlerischen Bedürfnisse der Symmetrie bringt er den Gegensatz noch einmal, wobei er den Ausdruck noch zu steigern und zu vertiefen weiß; zuerst der Klagegesang (*ermattet, klagend* schreibt er darüber) in g-Moll, wenig in den Teilen der Melodie verändert; aus den gebrochenen Motiven klingt es wie ein Schluchzen und das Schmerzgefühl tritt uns wie unmittelbar nahe. Erwartungsvoll löst er den Druck, die Seele hebt sich wieder, er bringt das Fugenthema in der Umkehrung (*nach und nach wieder auflebend, die Umkehrung der Fuge* schreibt er dazu), behandelt die Fuge jetzt freier lässt dann das Hauptthema siegreich und glänzend begleitet durch alle Stimmen gehen: festlich und energisch schließt

das Stück, in welchem Beethoven, ganz seiner späteren Weise entsprechend, verschieden von der Weise früherer Zeiten, uns das, was ihm im Innern lebt, unmittelbar sprechend vor die Seele führt.“ (\*2, S. 236ff)

Erwähnt sei noch, dass Beethoven 1824 in der letzten Bagatelle seines allerletzten Klavierwerks op. 126, überschrieben mit *Andante amabile e con moto* noch einmal ein bekanntes Motiv zitiert aus dem *Andante favori*, Josephines Lieblingsstück, und aus dem Liederzyklus *An die ferne Geliebte*.

Ich hoffe, dass Sie mit den hier dargelegten Einblicken in Leben und Schaffen von Ludwig van Beethoven die As-Dur-Sonate mit *anderen Ohren* hören werden.

Von **Johannes Brahms** (1833–1897) spielt Frau Fejes dann die *Drei Intermezzi*, op. 117, die, weniger musikalisch-formal, als

vielmehr inhaltlich eine Einheit bilden, denn eine tiefe Melancholie liegt über den drei Stücken. Soweit bekannt ist, verwandte Brahms die zutreffende Bezeichnung *Wiegenlieder meiner Schmerzen* erstmals im Gespräch mit seinem Koblenzer Freund Rudolf von der Leyen.

Er spielte darauf noch mal an, als er diesem im November 1892 von Wien aus schrieb: „Ich freue mich ungemein, dass das erste der drei Wiegenlieder dorthin (Anm.: nach Krefeld) geraten ist und so schön bei Ihnen anklingt. Schreiben Sie mir seinerzeit, ob das den anderen auch so gelingt.“



Brahms 1897

## 8. Konzert



Brahms am Klavier, Kohlezeichnung von Willy von Becjerath, aus dem Gedächtnis, 1899

Von der Leyen nahm in seinem Brahms-Buch hierzu Stellung: „Die hier erwähnten *Drei Wiegenlieder* sind die später unter op. 117 erschienenen *Drei Intermezzi für Pianoforte*.

Das erste der drei Intermezzi hatte die Metapher hervorgerufen. Dieses sanft im Sechachteltakt schaukelnde, lieblich schwermütige Es-Dur-Andante verrät seine poetische Abkunft mit der Überschrift:

„Schlaf sanft, mein Kind, schlafsanft und schön!  
Mich dauerts sehr, dich weinen sehn ...“

Johann Gottfried Herder übersetzte schottische Volkslieder und Balladen aus dem 14. bis 16. Jahrhundert, die von einem schottischen Bischof gesammelt worden waren. Darunter befand sich auch der Titel *Lady Anne Bothwells lament, den Herder in seine Sammlung Stimmen der Völker aufnahm und als Wiegenlied einer unglücklichen Mutter veröffentlichte*. Dieser Text und einige andere aus dieser Sammlung weckten immer wieder das kompositorische Interesse von Brahms. Er lernte Herder 1854 in Düsseldorf kennen und „seither kam die berühmte Volksliedersammlung nicht mehr von seinem Tisch ...“ (\*5)

In Erinnerung an seinen *Verlagsrenner*, das Brahms-Lied *Guten Abend, gute Nacht*, wollte der Verleger Simrock Brahms sofort für eine Extra-Ausgabe dieser Komposition gewinnen, was Brahms aber strikt ablehnte. Er hatte aber nichts gegen ein Arrangement des ersten Intermezzos und versuchte es selbst zu instrumentieren. Der Freund Eusebius Mandyczewski sah die erste Seite einer an-

gefangenen Partitur anlässlich eines Besuchs in Bad Ischl auf dem Tisch liegen, Brahms konnte es nicht schnell genug umdrehen. Möglicherweise verfolgte er dieses Projekt nicht weiter, weil der Satz so ganz auf das Klavier zugeschnitten war.

Wir bewundern an diesen *Drei Intermezzi op. 117* den meisterlichen Stil, die subtile Feinarbeit des Satzes und die menschliche Wärme.

„Brahms hat in dem zweiten und dritten Intermezzo kein Vorbild und auch niemals eine bedeutsame Nachfolge gefunden. Dass er noch in seinen letzten Schaffensjahren eine solche Sphäre der musikalischen Ausdruckskunst aufzuschließen vermochte, bezeugt seine ungeminderte produktive Kraft.“ (\*6, S. 403)

Brahms verbrachte die Sommermonate 1892, 1893 und 1894 in Bad Ischl, wo er die Klavierstücke op. 116 bis 119 zu Papier brachte und sein Schaffen für das Klavier abschloss.

Im Sommer 1892 aber war Brahms ohne Notenpapier dorthin gefahren. Als er sich bei Simrock für die Zusendung der Carmen-Partitur bedankte, lobte er den „üppigen Sommer ... zudem gute Bücher *und was außerdem der Tag bringt*.“ Für letzteres brauchte er unbedingt Notenpapier. Mandyczewski musste es ihm beschaffen. Der Auftrag lautete: „So ein 24–36 Seiten Querformat für Klavier könnten Sie mir wohl gelegentlich schicken. Sie wissen: Hier gibts viele Klavierspielerinnen, und Sie bedenken, dass diese gern den Mund und die Finger voll nehmen. So erschrecken Sie also nicht! 12 Seiten mit 16 Linien könnten Sie beilegen, – damit ich die Albumblätter auch hübsch skizzieren kann“...

Das für die Reinschrift bestellte Notenpapier entspricht ziemlich genau dem Quantum, das die zehn als op. 116 und 117 veröffentlichten Klavierstücke erfordern ... Die Kompositionen waren also bereits fertig, sei es im Kopf oder auf dem Papier ... Beweisen lassen sich, bei dem Mangel an dokumentarischen Zeugnissen, dergleichen

\*5 Max Kalbeck: Johannes Brahms. Verlegt bei Hans Schneider. Tutzing 1976

\*6 Werner Oehlmann: Klaviermusikführer. Bd. II, Reclam 1973

## 8. Konzert

nur mit Vorsicht auszusprechende Vermutungen allerdings nicht ..." (\*5, S. 276 ff)

Nach der Pause **Joseph Haydn** (1732–1809). Ich freue mich sehr, dass Frau Fejes die Klaviersonate F-Dur Hob.



Joseph Haydn (Ölgemälde von Thomas Hardy, 1791)

XVI/23 nicht als *Einspielstück* ins Programm nimmt. Da ich schon des öfteren sehr ausführlich über das Klavierschaffen Haydns berichtet habe, möchte ich mich hier kurz fassen.

Mit den sechs Sonaten 19–24, die Fürst Nikolaus Esterházy gewidmet sind und 1773 entstanden, erreichte Haydn auch auf diesem

Gebiet seine Meisterschaft und nicht unerheblich sind bei dieser Entwicklung die technischen Verbesserungen im Klavierbau.

Großen Einfluss auf seine Kompositionen für das Klavier hatten auch Sonaten von Carl Philipp Emanuel Bach. Haydn bekannte: „Da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis sie durchgespielt waren, und wer mich gründlicher kennt, muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, denn ich habe ihn verstanden und mit Fleiß studiert.“ (\*7, S. 7)

Wenngleich Haydn in diesen sechs Sonaten auf den Geschmack des Widmungsträgers Rücksicht nahm und wieder auf den *galanten Stil* zurückgriff, so finden sich in ihnen doch auch die Klangfarbenkontraste und rhythmischen Eigenwilligkeiten, die vor allem für die späten Sonaten charakteristisch sind.

Wir hören aus dieser Sechsergruppe die fünfte Sonate, die sich im ersten Satz, vor allem in der Durchführung, durch meisterhafte Feinarbeit auszeichnet, die im f-Moll-Adagio durch elegischen Klangzauber gefangen nimmt und im Presto-Satz zwischen Dur und Moll hin und her wirbelt.

Zum Abschluss hören Sie nun noch von **Robert Schumann** (1810–1856) *Carnaval*, einundzwanzig Charakterstücke op. 9. Der Untertitel lautet: *Scènes mignonnes composées pour le Pianoforte sur quatre notes* (reizende Szenen, komponiert für das Pianoforte über vier Noten). Ein pianistisch glänzender, virtuoser Zyklus, den Franz Liszt 1840 angeblich vom Blatt spielte, in sein Repertoire aufnahm und dazu beitrug, dass der Zyklus bis heute eines der beliebtesten Werke Schumanns in unseren Konzertsälen geworden ist.

Dies ist bemerkenswert, weil Schumann sich selbst immer wieder skeptisch über das Werk äußerte, so zum Beispiel auf einer Konzertreise Claras Schumanns in Wien 1838: „Das Ganze hat durchaus keinen Kunstwerth, einzig scheinen mir die vielfachen verschiedenen Seelenzustände von Interesse.“ Und zu Franz Liszt sagte er: „ob überhaupt so rhapsodisches Carnevalsleben auf eine Menge Eindruck machen könne?“ Wie bei den *Papillons* war er der Meinung, dass zwar „manches darin den und jenen reizen“ könne, andererseits „doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch wechseln, als dass ein ganzes Publikum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will.“

Das Werk entstand im Winter 1834/35 und ist mit seinen kurzen Stücken das dritte *Aphorismen-Werk* nach *Papillons op. 2* und den *Intermezzi für das Pianoforte op. 4*.

Als Friedrich Wieck Anfang 1834 seine 15-jährige Tochter Clara zu ergänzenden Studien in Theorie und Gesang nach Dresden schickte, zog eine neue Klavierschülerin im Haus Wieck ein: es war die 19-jährige Ernestine von Fricke aus Asch an der damaligen bayerisch-böhmischen Grenze. Bereits im August des gleichen Jahres verlobten sich Ernestine und Robert Schumann heimlich. Die ganze



Robert Schumann 1850

Beziehung lockerte sich aber bereits nach einem knappen Jahr wieder, als Clara im April 1815 zurückkehrte. Robert und Clara wurden sich ihrer tiefen Zuneigung bewusst und bereits im November/Dezember des gleichen Jahres verlobten sich die beiden, ebenfalls heimlich, denn Wieck hatte

seinem ehemaligen Schüler Robert Schumann bereits das Haus verboten.

Die Episode mit Ernestine von Fricken fand ihren Niederschlag im *Carnaval* und auch in den *Symphonischen Etüden* op. 13.

In *Carnaval* verband Schumann die kurzen Einzelstücke durch die in fast allen vorkommende Tonfolge ASCH/AesCH, die den Ort bezeichnet, aus dem Ernestine stammte und außerdem sind dies die in seinem Namen enthaltenen Töne: (e)SCHumAnn. Nur *Chopin* hat eine eigene Signatur und auch in der Einleitung *Préambule* kommt die Tonfolge nicht vor. Als *Sphinxes* erscheinen diese vier Töne auch als sogenannte *Pfundnoten* im Zyklus.

Die Personen, die hier hinter Masken tanzen, fand Schumann in seinem damaligen Umfeld: die Freunde im *Davidsbund*, einer Vereinigung Gleichgesinnter, die sich von den Philistern abzugrenzen versuchten, des weiteren fand er sie bei den Redaktionskollegen der soeben gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik*:

*Quasi maestoso*, mit großer Geste kündigt die ouvertürenhafte Einleitung *Préambule* ein Schauspiel an. Die schnellen Schlussabschnitte von *Préambule* bilden durch ihre Wiederkehr am Ende des Zyklus dessen Rahmen. Seine Figuren stellen Davidsbündler dar: Florestan, Eusebius, Chiarina (Clara Wieck), Estrella (Ernestine von Fricken), Chopin, Paganini, Schubert, Beethoven, der im Marsch der Davidsbündler mit seinem 5. Klavierkonzert zu erkennen ist und der den Kontrapunkt setzt zum *Großvater* der ewig Gestrigen, der Philister. „Vor dem Hintergrund verschiedener Tänze entstehen dialogartige Szenen: zärtliche Zwiegespräche (*Aveu, Reconnaissance, Réplique*), ein kleiner Streit (*Pantalon et Colombine*) in aufgeregtem Buffogeplapper mit dazugehöriger Versöhnung (*dolce*); auch ein Monolog ist darunter (*Eusebius*),... Aber die zentrale Figur des Zyklus ist *Florestan*, dessen Porträt nicht zu Ende gezeichnet wird; mit dem Zerfall seines Motivs endet das Stück fragend auf einer Dissonanz, die auf ihre Auflösung wartet. (\*7, S.53) Noch andere Figuren tauchen auf: der Kapriolen schlagende Arlequin, die tanzende Coquette, Chopins Etüde Nr. 9 aus op. 10 wird zitiert und die Ähnlichkeit der Motive lässt vermuten, dass sich *Florestan* hinter verschiedenen Masken verbirgt. Am Schluss werden die Philister in einem überschwänglichen Schluss mit fortgerissen.

Ich hoffe nun, dass Sie in den Artikeln des Hefts etwas gefunden haben, was Ihnen vielleicht neu war und Ihr Interesse an einzelnen Werken weckt und vermehrt. Ich danke Ihnen, wenn Sie mir bis zum Ende des Hefts gefolgt sind und mein besonderer Dank gilt meiner Frau, dass sie wieder die Bücherstapel tolerierte, die mit mir von einem beladenen Tisch zum noch freien anderen wanderten. Vor allem danke ich ihr fürs Korrekturlesen und wünsche mir, dass wir nicht zu viele Fehler übersehen haben.