

**Schriftenreihe des  
Sophie Drinker Instituts**

**Herausgegeben von Freia Hoffmann**

**Band 11**

Annkatrin Babbe

# Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M.

Mit einem Vorwort von Freia Hoffmann und Beiträgen von  
Markus Gärtner und Ulrike Keil



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Gefördert von der Sophie Drinker Stiftung

Oldenburg, 2015

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag  
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg  
Postfach 2541  
26015 Oldenburg  
E-Mail: [bisverlag@uni-oldenburg.de](mailto:bisverlag@uni-oldenburg.de)  
Internet: [www.bis-verlag.de](http://www.bis-verlag.de)

ISBN 978-3-8142-2312-4

## **Danke!**

Ich danke Prof. Dr. Freia Hoffmann, Leiterin des Sophie Drinker Instituts, für die große Unterstützung bei der Themenwahl und Durchführung der Arbeit, vor allem aber für das Vertrauen. Aus dem Team des Sophie Drinker Instituts danke ich außerdem Dr. Volker Timmermann, der wie immer mit hilfreichen Tipps zur Seite stand.

Dank gebührt auch verschiedenen MitarbeiterInnen in den Archiven, auf die ich zugreifen durfte, allen voran Stefan Weimar (Brahms Institut Lübeck), Michael Mullen (Royal College of Music Library) und Nicole Höppner (Archiv der Hochschule für Musik und Theater Leipzig).

Nicht zuletzt danke ich ganz besonders meiner Mutter: für unendliche Geduld, Zuhören, Anregen und Korrekturlesen.



# Inhalt

Vorwort	11
Einleitung	13
Methodische Vorüberlegungen	15
Forschungsstand	21
<b>Teil I Das Hoch'sche Konservatorium</b>	<b>23</b>
1 Die Gründung des Konservatoriums	25
2 Studieren am Hoch'schen Konservatorium	27
<b>Teil II Clara Schumann als Lehrerin</b>	<b>29</b>
1 Lehrtätigkeit	31
2 Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M.	33
2.1 Die „eigentliche Repräsentantin des Konservatoriums“	34
2.2 Sonderstellung	35
2.3 AssistentInnen	37
2.4 „noch bin ich so leidend“ – Ende des Arbeitsverhältnisses	39
<b>Teil III Schülerinnen und Schüler</b>	<b>41</b>
1 „Jeder in meiner Generation ist drum bemüht“ – Von der Schwierigkeit, in die Klavierklasse Clara Schumanns aufgenommen zu werden (und dort zu bleiben)	43
2 Nationalitäten	46
3 Geschlecht	48
4 Familiäre bzw. soziale Herkunft der StudentInnen (mit Blick auf die musikalische Ausbildung)	49
5 Karrierestart in England	53
6 Clara Schumanns SchülerInnen und das englische Musikleben	55
7 Schumann-SchülerInnen in Nordamerika, Australien und Neuseeland	57
<b>Teil IV Studium bei Clara Schumann</b>	<b>61</b>
1 Die Unterrichtsstunden	63
2 Ausgewählte Aspekte des Klavierunterrichts von Clara Schumann	65
2.1 Interpretation	66

2.2	Technik: Anschlag und Tonqualität	68
2.3	Tempo und Agogik	71
2.4	Dynamik	72
2.5	Phrasierung und Artikulation	73
2.6	Repertoire	74
2.7	Üben	76
2.8	Auswendigspielen	78
3	Vorbereitung auf Auftritte	79
4	Zeit neben dem Klavierunterricht	80
5	„Most of us kissed her hand after our lessons“ – Verehrung der Lehrerin	83
	<b>Fazit</b>	<b>84</b>
	Literatur	88
	<b>Biographische Artikel</b>	<b>101</b>
	Bader, Louise	101
	Bohle, Mathilda	102
	Boothroyd, Mary	103
	Borwick, Leonard	103
	Braun, Madeleine, Edle von, verh. Schulz	112
	Braunfels, (Marie Louise Helene) Ottilie (Flora), verh. Rubens	113
	Buchanan, Mona (Mary)	113
	Cossmann, Anna	114
	Davies, Charlotte	115
	Davies, Fanny (eigentlich Frances Mary Jemima)	117
	Dessauer, Alice, verh. Dessauer-Grun	126
	Dykes, John (Arthur St. Oswald)	129
	Eibenschütz, Ilona, verh. Derenburg	132
	Flensburg, Charlotte	137
	Fromm, Marie, verh. Fromm-Kirby	137
	Geisler-Schubert, Caroline (Theresa)	141
	Gilloch, Emily (Louisa), verh. Braithwaite	145
	Goodwin, Amina (Beatrice), verh. Adams	147
	Guggenheim, Alice	156

Hallet, Beatrice (Emma)	158
Harris, Clement (Hugh Gilbert)	159
Henkel, (Theresa) Lily, geb. Goldschmidt	163
Hime, Frances Mabel (Evelyn)	168
Hirt-Kopp, Josephine, geb. Kopp	169
Holden-White, Charles Henry	171
Houfer, Bertha	173
Lara, Adelina de, geb. Tilbury, verh. Kingston	174
Lea, Annie	184
Lyon, Victoire	185
Mayer, Lina, verh. Brüll	186
Morton, Linda, verh. Redfern Mason	187
Müller-Reuter, (Oswald) Theodor	188
Mutzenbecher, Mathilde, verh. Freifrau von Ribaupierre	193
Neruda, Olga	195
Oberstadt, Carl (Detmar)	198
O'Brion, Mary Eliza	202
Olson, Marie	203
Oppenheim, Emilie	206
Radecki, Olga (Mathilde Agnes) von	207
Roth, Ernestka	210
Rothschild, Florence, verh. Bassermann	211
Schmidt, Louise	213
Schumann, Eugenie	214
Schumann, Marie	218
Sewell, Teresita	223
Uzielli, Lazzaro	224
Verne (eigentlich Wurm), Mathilde	228
Wachtmann, Lilli	236
Weber, Adele	236
Wetzler, Minnie, verh. Jacquet	237
Widmann, Katha	242

Wild, Margaret (May S.)	243
Wurm, Mary	246
<b>Anhang</b>	
Tabelle: SchülerInnen von Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium	252

## Vorwort

Clara Schumann ist inzwischen wahrscheinlich die am besten erforschte Musikerin des 19. Jahrhunderts, nicht nur ihrer Verbindung mit Robert Schumann wegen, sondern auch aufgrund des Interesses, das ihr seit den 1970er Jahren von Seiten der Genderforschung entgegengebracht wird. Umso erstaunlicher ist es, dass ihre Lehrtätigkeit am Hoch'schen Konservatorium bisher kaum aufgearbeitet wurde.

Annkatriin Babbe hat diese Lücke ausgefüllt und dazu eine große Menge von Material ausgewertet: Briefe, Interviews, Zeitschriften, (Auto-)Biographien von SchülerInnen, Schriften zur Biographie Clara Schumanns und Arbeiten zur Geschichte des Hoch'schen Konservatoriums (einschließlich der Jahresberichte von 1878 bis 1898). Hinzu kam eine Fülle von Presse- und Literaturbelegen über SchülerInnen und Töchter Clara Schumanns. Die meisten von ihnen sind bisher von der Forschung wenig beachtet worden; mit diesem Buch werden sie nun in 53 ausführlichen lexikalischen Artikeln vorgestellt. Deren Form ist an die Gepflogenheiten des Online-Lexikons *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts* angepasst, da die Veröffentlichung einiger Artikel auch in diesem Rahmen vorgesehen ist. Dem Lexikon entstammen auch die bereits online publizierten Artikel über Ilona Eibenschütz (Markus Gärtner), Adelina de Lara (Markus Gärtner/Annkatriin Babbe) und Mary Wurm (Ulrike Keil/Markus Gärtner).

Durch die Arbeit von Annkatriin Babbe wird deutlich, in welchem Ausmaß es Clara Schumann gelungen ist, mit ihrer Lehrtätigkeit am Hoch'schen Konservatorium „Schule zu bilden“. Über eine Vielzahl von Studentinnen und einige Studenten, deren Biographien wir nun im Detail kennen, konnte sie Einfluss auf das Musikleben, die Aufführungspraxis und die pianistische Tradition Europas und der USA nehmen. Mit einigen von ihnen pflegte sie noch lange über deren Studium hinaus brieflichen und persönlichen Kontakt, gab Ratschläge, vermittelte Engagements und ebnete Karrierewege. Schülerinnen wie Fanny Davies schickten während ihrer Berufstätigkeit in England begabte junge Pianistinnen nach Frankfurt a. M.; einige ehemalige Studierende kooperierten bei Konzerten in London und in den USA; Ilona Eibenschütz und Adelina de Lara, die sich ebenfalls in der Klasse von Clara Schumann kennengelernt hatten, musizierten noch in den 1940er Jahren gemeinsam vierhändig. So entstand ein informelles Netzwerk, das nicht nur für die Schumann-Tradition bedeutsam wurde, sondern Pianistinnen bei der Etablierung eines Berufes unterstützte, der auch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts für Frauen noch nicht selbstverständlich war.

Freia Hoffmann



## Einleitung

Mehrfach beschreibt Clara Schumann in ihren Tagebüchern die Angst davor, „noch bei Lebzeiten, vergessen [zu] werde[n]. Das ist eben nicht anders mit den reproducirenden Künstlern ... sind sie mal vom Schauplatz abgetreten, so gedenken ihrer nur höchstens noch die Zeitgenossen. – Die junge Generation weiß schon nichts mehr und – belächelt mitleidig das Vergangene. – Zwar habe ich unter den Schülern wohl noch Anhänger, wie lange wirds aber dauern? Kommen sie erst in die Öffentlichkeit, dann müssen sie mit dem Strome schwimmen“<sup>1</sup>.

Tatsächlich waren es – entgegen der Vermutung Clara Schumanns – gerade ihre SchülerInnen, die als VertreterInnen der „classical traditions of the Clara Schumann School“<sup>2</sup> Beachtung fanden und sowohl als InterpretInnen wie auch als LehrerInnen das Andenken an die Pianistin aufrecht erhielten. Ihnen hat Clara Schumann, so Claudia de Vries, „zumindest einen gewissen Grad an Unsterblichkeit zu verdanken“<sup>3</sup>.

Mit dem wachsenden Ruhm der Künstlerin stellten sich wiederholt Anfragen verschiedener Hochschuldirektionen ein, die Clara Schumann als Klavierlehrerin für ihre Einrichtung gewinnen wollten – schließlich versprach ihre Anstellung eine gesteigerte Reputation der Institution. Die meisten Angebote lehnte die Musikerin von vornherein ab. Erst 1878 trat sie am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. eine feste Stelle als Klavierlehrerin an.<sup>4</sup> Dementsprechend aufschlussreich ist die Auseinandersetzung mit der folgenden Lebensphase der Pianistin, will man sich mit ihrer Lehrtätigkeit befassen. Auch hinsichtlich ihrer SchülerInnen erweist sich diese Zeit als besonders ergiebig: In den mehr als 13 Jahren, die Clara Schumann am Frankfurter Konservatorium verbrachte, unterrichtete sie insgesamt 68 PianistInnen. Abgesehen von Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina de Lara, Mary Wurm und wenigen weiteren SchülerInnen sind die meisten der MusikerInnen, die Clara Schumanns Klavierklasse besucht haben, heute kaum noch bekannt. Wer waren sie? Woher kamen sie? Was zeichnete sie als SchülerInnen der berühmten Klavierlehrerin aus? Und wie gestalteten sich ihre Karrieren? Dies sind einige wichtige Fragen, die die Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex bestimmen. Zugleich soll ein möglichst umfassender Einblick in

---

1 Tagebucheintrag Clara Schumanns vom 10. Febr. 1893, zit. nach Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bde., Bd. 3: *Clara Schumann und ihre Freunde. 1856–1896*, Leipzig 1908, S. 566f.

2 MusT 1930, S. 1064. Die Abkürzungen richten sich nach den Vorgaben des Sophie Drinker Instituts, siehe <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=abkuerzungsverzeichnis>, Zugriff am 20. Nov. 2013.

3 Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität* (= Schumann-Forschungen 5), Mainz [u. a.] 1996, S. 222.

4 Siehe Nancy B. Reich, *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, Ithaca u. London 1985, S. 292.

das Studium bei Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. eröffnet werden.

Das Konservatorium schuf einen Rahmen, der das Arbeiten bzw. Studieren maßgeblich prägte. Daher erfolgt zunächst eine Darstellung der institutionellen Gegebenheiten. Gegenstand des anschließenden Kapitels ist die Betrachtung von Clara Schumanns Lehrtätigkeit an dieser Einrichtung. Den Hauptteil der Arbeit bildet die Auseinandersetzung mit den SchülerInnen. Über biographische Artikel erfolgt die erste Annäherung. Auf dieser Grundlage können allgemeinere Aussagen zur Frankfurter Schülerschaft Clara Schumanns gemacht werden.

Mithilfe von Schüler- und Presseberichten, Aussagen der Lehrerin sowie weiterer Zeitgenossen wird im folgenden Kapitel der Unterricht skizziert. Die Unterrichtsorganisation kommt hier ebenso zur Sprache wie die Unterrichtsprinzipien der Lehrerin, die Anforderungen, die sie an die SchülerInnen stellte, die Unterstützung, die sie ihnen bot oder auch das Leben neben dem Unterricht.

Abschließend soll eine mögliche Antwort auf die Frage danach, was die Tradition der Clara Schumann-Schule auszeichnet, gefunden werden.

## Methodische Vorüberlegungen

Ausgangspunkt für die Annäherung an Clara Schumann und deren SchülerInnen ist eine Materialsammlung, die zahlreiche allgemeinhistorische und biographische Quellen umfasst. Sie reichen von Konzertankündigungen und -programmen, veröffentlichten oder unveröffentlichten Briefen und (auto-)biographischen Aufzeichnungen über Konzertrezensionen, Interviews, Kirchenbücher und Hochschulakten bis hin zu Gemälden, Photographien und Tonaufnahmen. Die Auseinandersetzung hiermit birgt ein grundlegendes methodisches Problem, da jegliches Material – „*seien es Programme, Briefe oder Akten*“<sup>5</sup> – subjektiv geformt bzw. konstruiert ist. Diese Eigenschaften verbieten ein einfaches Ableiten von Tatsachen und machen es vielmehr erforderlich, die Materialien nicht als Belege für historische Gegebenheiten zu verstehen, sondern als eine Art Geschichtsdarstellung ihrer Verfasser zu begreifen und in ihrer Konstruiertheit zu reflektieren. Der Historiker und Geschichtstheoretiker Klaus Fußmann liefert hierfür geeignete Kriterien.<sup>6</sup> Ihm zufolge zeichnet sich jegliche Art von Geschichtsdarstellung durch Retrospektivität, Perspektivität, Selektivität, Sequenzialität, Kommunikativität und Partikularität aus.<sup>7</sup> Anhand dieser Eigenschaften betont Fußmann die Narrativität der Geschichtsdarstellungen und damit zugleich auch ihren Konstruktcharakter.<sup>8</sup>

### Retrospektivität

Geschichtsdarstellungen sind per se retrospektiv. Es handelt sich um einen Blick auf eine (abgeschlossene) Vergangenheit „*aus einer Ex-Post-Situation*“<sup>9</sup> heraus. Das jeweilige Erkenntnisinteresse der VerfasserInnen ist dabei durch gegenwärtige Norm- und Wertvorstellungen sowie durch Zeit- und Problemwahrnehmungen vorbestimmt.<sup>10</sup> Dementsprechend sind auch Erinnerungen an den Moment des Erinnerns gebunden. Sie sagen gleichzeitig etwas darüber aus, was das erinnernde Individuum in einer bestimmten

---

5 Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien [u. a.] 2005, S. 24.

6 Siehe Klaus Fußmann, „*Historische Formungen. Dimensionen der Geschichtsdarstellung*“, in: *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, hrsg. von dems., Heinrich Theodor Grütter u. Jörn Rüsen, Köln [u. a.] 1994, S. 27–44; in den musikwissenschaftlichen Diskurs eingebracht wurden die Kriterien Fußmanns von Melanie Unseld; siehe Melanie Unseld, „*Musikalische Biografie. Eine Bestandsaufnahme*“, in: *Rheinische Sängerninnen des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation in Wort und Ton*, hrsg. von Thomas Synofzik u. Susanne Rode-Breyman, Köln 2002, S. 1–9.

7 Siehe Fußmann 1994, S. 32–35.

8 Siehe Unseld 2002, S. 5.

9 Fußmann 1994, S. 32.

10 Siehe ebd.

Situation empfunden hat, und dürfen nicht als Abbildungen von Ereignissen betrachtet werden.<sup>11</sup>

Einen exemplarischen Eindruck vermitteln die Aussagen der Clara Schumann-Schülerin Adelina de Lara. Sie behauptet in einem 1945 – etwa 54 Jahre nach ihrem Studium – verfassten Artikel: „*My student days might have ended last year, so clearly has Clara Schumann's teaching remained in my mind*“<sup>12</sup>. Tatsächlich stimmen ihre Aussagen in großen Teilen mit jenen von ihren KommilitonInnen bzw. mit den Hochschulakten überein. Zugleich gibt es auffällige Abweichungen. So berichtet die Musikerin in ihrer Autobiographie, nur wenige Wochen lang von Marie Schumann unterrichtet worden zu sein, bevor sie in die Klavierklasse Clara Schumanns zugelassen wurde.<sup>13</sup> Dem widersprechen die Schülerlisten des Konservatoriums, denen zufolge sie über einen Zeitraum von zwei Semestern die Klasse von Marie Schumann besucht hat. Die Frage danach, ob sich Adelina de Lara in diesem Fall falsch oder richtig erinnert, erscheint im Rahmen der Erinnerungsforschung obsolet. Viel wichtiger ist es zu erkennen, dass Erinnerungen vergangene Ereignisse nicht realitätsgetreu reproduzieren können, sondern eng mit den Empfindungen von Individuen verknüpft sind. Auch die Kommunikation nimmt Einfluss auf das Erinnernte und bestimmt seine Inhalte mit. Darüber hinaus sind Erinnerungsleistungen besonders dann deformationsanfällig, wenn sie mit starken Emotionen verbunden sind, wenngleich sich gerade diese Ereignisse besonders gut einprägen.<sup>14</sup>

## Perspektivität

Perspektivität meint nach Fußmann „den umfassenden Blickwinkel, der sich sui generis aus der lebensweltlichen Verwurzelung des menschlichen Geschichtsbewußtseins ergibt“<sup>15</sup>. Hinter den Erinnerungen sowie jeglichen verbalisierten historischen Darstellungen im Allgemeinen verbergen sich (durch das soziale und gesellschaftliche Leben geprägte) Ansichten eines Verfassers bzw. einer Verfasserin. Durch ihn bzw. sie ist das Material mehr oder weniger stark perspektiviert.<sup>16</sup> In besonderem Maße trifft dies auf Konzertrezensionen zu, schließlich enthalten sie, abgesehen von wenigen objektivierbaren Informationen, subjektive Aussagen über die Interpretation, die KünstlerInnen sowie die Programmwahl. Die Ausführungen können nachträglich nicht mehr verifiziert oder falsifiziert werden, da der Rezensionengegenstand – die Musik – nicht mehr greifbar ist. Neben der persönlichen Meinung des Verfassers fließen gleichzeitig (meist unreflektierte) zeitgenössische Grundhaltungen ein, die teilweise auch an das

---

11 Siehe Melanie Unseld, „Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung. Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft“, in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (= Musik – Kultur – Gender 1), hrsg. von Corinna Herr u. Monika Woitas, Köln [u. a.] 2006, S. 67.

12 Adelina de Lara, „Clara Schumann's Teaching“, in: *Music & Letters* 16 (1945), S. 143.

13 Siehe Adelina de Lara, *Finale*, London 1955, S. 42f.; sie betont des Weiteren: „I never went back to her daughters, although some pupils remained a year with them“, ebd., S. 43.

14 Siehe Unseld 2006, S. 67.

15 Fußmann 1994, S. 32f.

16 Siehe ebd.

Organ, für das geschrieben wurde, gebunden waren. Bei Konzertkritiken muss letztlich auch hinterfragt werden, ob und inwiefern die Rezensenten über ausreichend Fachwissen verfügten, um die Interpretation oder das Programm adäquat bewerten zu können. Gerade bei anonymen Berichterstattern bleiben diese Fragen offen. Trotz der starken Perspektivierung sind Konzertrezensionen für die historische Musikwissenschaft unentbehrlich, handelt es sich doch – zumindest in Bezug auf die Zeit, in der die Aufnahme von Musik noch nicht möglich war – um „*das zentrale Medium für die Entwicklung von mentalen Künstlerbildern und für ästhetische Maßstäbe*“<sup>17</sup>.

## Selektivität

Clara Schumann „*hat ihre literarischen Biografien als Imagekonstruktion zu steuern versucht, so weit es in ihrer Macht stand*“<sup>18</sup>, und bewusst Material zerstört, das sie der Nachwelt vorenthalten wollte.<sup>19</sup> Auch die zur Nachlassverwalterin bestimmte Tochter Marie wählte sorgfältig aus, welches Material sie den Biographen Julius Allgeyer (er starb während der Vorarbeiten zu Clara Schumanns Biographie) und Berthold Litzmann zur Überlieferung vorlegte.<sup>20</sup> Eine solche Form von Imagekonstruktion muss wohl – wenngleich auch nicht in diesem Maße – jeder (auto-)biographischen Darstellung unterstellt werden, schließlich haben die AutorInnen ein Interesse daran, den Mitmenschen sowie der Nachwelt ein bestimmtes Bild von sich selbst bzw. der biographierten Person zu vermitteln. Davon abgesehen ist Selektivität ein immanentes Merkmal jeglicher Form von Geschichtsdarstellung. Begrenzte Raum- und Zeitkapazitäten machen die gezielte Auswahl und das Weglassen von Informationen notwendig. Welche der historischen Informationen ausgewählt werden, hängt jeweils von dem Erkenntnisinteresse, dem Orientierungsbedürfnis oder dem funktionalen Verwendungszweck ab.<sup>21</sup> Das Offenlegen der Kriterien, nach denen die Auswahl erfolgt, trägt wesentlich dazu bei, welches Bild vom Untersuchungsgegenstand entsteht.

## Sequenzialität

Trotz der Fragmenthaftigkeit des Materials sind AutorInnen dazu geneigt, Zusammenhänge herzustellen. Sequenzialität bezeichnet in diesem Kontext „*ein Moment der inneren Verknüpfung der selektierten Geschehensmomente*“<sup>22</sup>. Hiermit wird der narrative Charakter von Geschichtsdarstellungen betont,<sup>23</sup> schließlich impliziert Erzählen auch Sinnstiftung. Rückblickend werden bestimmte Ereignisse bzw. Ereignisfolgen mit

---

17 Borchard 2005, S. 49f.

18 Janina Klassen, *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen 3), Köln [u. a.] 2009, S. 499.

19 In ihrem Tagebuch schreibt sie im Juni 1887: „*Ich begann in diesem Monat meine Briefe an Brahms noch einmal durchzulesen und zerriß sie fast alle*“, zit. nach Litzmann 1908, S. 489f.

20 Siehe Ute Bär, „*Sie war die einzige der Schwestern, die ein lebendiges Bild des Vaters in ihrem Herzen bewahrte ...*“. *Zum Gedenken an den 80. Todestag von Marie Schumann*“, in: *Die Tonkunst* 4 (2009), S. 497.

21 Siehe Fußmann 1994, S. 33.

22 Ebd., S. 34.

23 Siehe Unseld 2002, S. 5.

einer inneren logischen Konsistenz versehen.<sup>24</sup> Dabei ist die Frage nach einer intersubjektiven ‚Wahrheit‘ sekundär, „weil im Augenblick der Narration diese für den Erzählenden selbst zur Wahrheit wird“<sup>25</sup>. Der Wert von Lebenserinnerungen wird aufgrund dieser Eigenschaft nicht geringer. Sie sollten jedoch als Konstruktionen verstanden werden, die aus dem Entwurf der persönlichen Wirklichkeit heraus entstehen.

### **Kommunikativität**

Geschichtsdarstellungen wenden sich an einen Adressaten und sind hierdurch kommunikativ. Dabei wird aufs Neue die Nähe der historischen Darstellung zur lebensweltlichen Erfahrung und Wahrnehmung sichtbar. „Faßt man Geschichtspräsentationen als einen kommunikativen Akt auf, dann ist der Erfahrungsbezug nicht nur im Hinblick auf vergangene historische Wirklichkeit, sondern auch auf gegenwärtige Lebens- und Kommunikationszusammenhänge wirksam“<sup>26</sup>.

Besonders deutlich wird dies am Beispiel von Briefen. Sie sind explizit adressiert und damit auf eine oder mehrere Person(en) sowie deren Erwartungshorizont abgestimmt. Als Teil eines Dialogs sind sie zugleich durch Offenheit gekennzeichnet und lassen – vor allem für Außenstehende – verschiedene Lesarten zu. Dies gilt auch für Tagebucheinträge, unabhängig davon, ob sie als Berichte oder als Wiedergabe von Eindrücken oder Emotionen konzipiert sind. Ebenso wie Briefe sind Tagebucheinträge adressiert – an die eigene Person, an Mitmenschen oder die Nachwelt. Wie Briefe beinhalten auch sie lediglich Momentaufnahmen und sind damit nicht „geeignet als Steinbruch für ‚Statements‘ sub specie aeternitatis“<sup>27</sup>. Auch hier besitzt die Kontextualisierung grundlegende Bedeutung.

### **Partikularität**

Das Quellenmaterial über Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch’schen Konservatorium ist äußerst umfangreich. Gleichzeitig bleibt es unvollständig. Auch über gezielte Archivarbeit sowie Recherchen in Datenbanken und Literatur können nicht alle relevanten Informationen zum Themenbereich zusammengetragen werden. So sind beispielsweise zahlreiche Hochschulakten und Zeugnisse während des Zweiten Weltkriegs zerstört worden.<sup>28</sup> Des Weiteren sind Quellen über diese MusikerInnen nur selten systematisch erfasst. Vielfach bleibt das Auffinden interessanter Quellen ganz dem Zufall überlassen, wenn etwa Dokumente von bzw. über SchülerInnen ohne Ver-

---

24 Siehe Füßmann 1994, S. 34.

25 Beatrix Borchard, „Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographie“, in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr u. Monika Woitas (= Musik – Kultur – Gender 1), Köln [u. a.] 2006, S. 56.

26 Füßmann 1994, S. 35.

27 Borchard 2006, S. 56.

28 Dies geht aus einer E-Mail des Hoch’schen Konservatoriums an die Verfasserin hervor.

weise hierauf in Nachlässen anderer Personen archiviert werden<sup>29</sup> oder Musikerinnen durch Heirat einen anderen Namen angenommen haben, ohne dass dies öffentlich bekannt gegeben wurde. Bis zum Schluss bleiben Lücken bestehen. Um die Geschichte nicht weiter zu verfälschen, ist es von elementarer Bedeutung, diese Lücken offen zu lassen, sie zu markieren und nicht, in einem Streben nach einem konsistenten Erzählen, zu überschreiben. Beatrix Borchard spricht in diesem Zusammenhang vom „*Lückenschreiben*“<sup>30</sup>.

Mit der Beschreibung der Kriterien von Geschichtsdarstellungen stellt Fußmann zugleich „*auch inhaltliche, formale und sprachliche Forderungen an eine moderne Form von Geschichtsschreibung*“<sup>31</sup>. Lösungsansätze hierfür bietet beispielsweise das aus dem Medium Film entlehnte Prinzip der Montage, das Beatrix Borchard in den musikwissenschaftlichen Methodendiskurs eingebracht hat. Walter Benjamin hat in seinen Fragmenten *Passagen-Werk*<sup>32</sup> als einer der Ersten eine Form des Schreibens entwickelt, „*die mit Bildern, nicht mit Wörtern arbeitet*“<sup>33</sup> und sich dadurch dem Prinzip der Montage annähert. Ausgangspunkt ist das Lesen, das Benjamin in seiner zweifachen Bedeutung versteht: „*als Sammeln und Zusammentragen einerseits und als Entziffern andererseits. Zwischen Lesen und Schreiben liegt hier keine Welt. Im Moment des Lesens ist der Leser gleichzeitig auch Schreiber; er trägt zusammen, was in der Welt des Sinns keinen Gebrauchswert hat [...]. In dieser Tätigkeit entsteht etwas, das keiner Systematik folgt [...]. Aus der Kette vieler zufälliger Momente, aus den unterschiedlichsten Funden in einander heterogenen Feldern entsteht eine Anordnung [...]. Montage wäre demnach der Name einer Arbeit, die vom Lesen zum Schreiben und wieder zurück wandert. Ein Prinzip des Lesens und Zusammentragens und gleichzeitig ein Prinzip der Anordnung der Funde*“<sup>34</sup>.

Die Konsequenz ist ein neues Geschichtsverständnis. Der mehrgliedrige Prozess zerstört das tradierte Geschichtsbild, das eine historische Wirklichkeit impliziert, und betont dagegen den Konstruktionscharakter von Geschichtsdarstellung. Es „*entstehen Texte, die die Bruchstellen zwischen dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Fremden‘ herausstellen. In denen narrative und diskursive Sequenzen hart aneinanderprallen. Texte, geschrieben mit Schere und Klebstoff*“<sup>35</sup>. Die vorliegende Arbeit orientiert sich am Prinzip der Montage. Die Annäherung an Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium erfolgt über eine vielfältige Materialsammlung, die Einblicke aus vielen verschiedenen Perspektiven eröffnet. An diesen Materialien ist die Auswahl der bearbeiteten Themen orientiert. Im Folgenden werden die Originalmaterialien

---

29 Bspw. befindet sich ein aufschlussreicher Brief von Alice Dessauer an Eugenie Schumann im Nachlass von Minnie Wetzler (Zentralbibliothek Zürich, Signatur Mus NL 145: Bh 1886/93:4), ohne dass dies gekennzeichnet ist.

30 Borchard 2005, S. 27.

31 Unseld 2002, S. 6f.

32 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 2 Bde., Frankfurt a. M. 8 2012.

33 Barbara Hahn, „*Lesenschreiben oder Schreibenlesen. Überlegungen zu Genres auf der Grenze*“, in: *Modern Language Notes* 3 (2001), S. 566.

34 Ebd., S. 567.

35 Ebd., S. 566

allerdings nicht nur nebeneinandergestellt, sondern quasi mit ‚Randnotizen‘ versehen: Quellen und Funde werden in Bezug zueinander gesetzt, Reflexionen vorgenommen und eigene Überlegungen formuliert. Diese Überlegungen sind dabei ebenso in einen gesellschaftlichen, sozialen und emotionalen Kontext eingebunden, der den Blick auf die Quellen maßgeblich mitbestimmt. Demgemäß ist das Dargestellte auch nur etwas, das durch die individuelle Sicht vermittelt wird, und nicht als etwas Gegebenes zu betrachten.

## Forschungsstand

Clara Schumann verfügte nicht nur zu Lebzeiten über eine europaweite und darüber hinausgehende Popularität. Das Interesse an der Künstlerin blieb über ihren Tod hinaus bestehen – sie ist gegenwärtig fest im kulturellen Gedächtnis verankert. Dies bestätigt auch die Fülle an wissenschaftlicher, populärwissenschaftlicher sowie belletristischer Literatur.

Biographische Annäherungen machen den Großteil der literarischen Auseinandersetzung mit der Musikerin aus. Am Anfang steht die von Clara Schumanns ältester Tochter Marie in Auftrag gegebene dreibändige Biographie von Berthold Litzmann.<sup>36</sup> Sie basiert auf Ego-Dokumenten Clara Schumanns sowie Briefen von Zeitgenossen an die Künstlerin, die später teilweise vernichtet wurden, weshalb das Werk noch heute essentielle Bedeutung besitzt. Weitere wichtige Beiträge bilden seit Ende des 20. Jahrhunderts u. a. Publikationen von Joan Chissell<sup>37</sup>, Nancy B. Reich<sup>38</sup>, Eva Weissweiler<sup>39</sup> und Beatrix Borchard<sup>40</sup>. Claudia de Vries<sup>41</sup> und Janina Klassen<sup>42</sup> haben mit ihren Arbeiten des Weiteren wesentlich zur Erforschung des künstlerischen Wirkens von Clara Schumann beigetragen. Auch mit Blick auf die Lehrtätigkeit Clara Schumanns verlangen ihre Forschungsarbeiten – ebenso wie die von Siu-Wan Chair Fang<sup>43</sup>, Silke Wenzel<sup>44</sup> und Renate Hofmann<sup>45</sup> – besondere Beachtung. Abgesehen von biographischen Artikeln über Clara Schumann-SchülerInnen hat Siu-Wan Chair Fang in ihrer Dissertation Noten aus dem Nachlass von Emma Schmidt, einer Schülerin Clara Schumanns, ausgewertet. Auf der Grundlage handschriftlicher Eintragungen der Lehrerin trifft sie Aussagen über wesentliche Aspekte der Klavierausbildung bei Clara Schumann. Mit der Untersuchung von Schülerberichten ergänzt Claudia de Vries die Aus-

---

36 Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bde., Leipzig 1902/1905/1908; zur Entstehungsgeschichte der Biographie siehe ebd., Bd. 1: *Mädchenjahre*, Leipzig 1902, S. III–VII (Vorwort).

37 Joan Chissell, *Clara Schumann. A Dedicated Spirit. A Study of her Life and Work*, London 1983.

38 Nancy B. Reich, *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, Ithaca u. London 1985.

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

40 Beatrix Borchard, *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Ergebnisse der Frauenforschung 4), Weinheim u. Basel 1985; dies., *Clara Schumann. Ihr Leben*, Berlin 1991.

41 Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität* (= Schumann-Forschungen 5), Mainz [u. a.] 1996.

42 Janina Klassen, *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen 3), Köln [u. a.] 2009.

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

44 Silke Wenzel hat für das Projekt „Musik und Gender im Internet“ lexikalische Artikel über einige Schülerinnen Clara Schumanns verfasst, siehe Lexikon „*Musik und Gender im Internet*“, hrsg. von Beatrix Borchard, <http://mugi.hfmt-hamburg.de>, Zugriff am 3. Nov. 2012.

45 Renate Hofmann (Hrsg.), *Clara Schumanns Frankfurter Vorspielbüchlein*, hrsg. von der Brahms-Gesellschaft Baden-Baden 2000.

führungen Fangs und skizziert darüber hinaus ein Bild von Clara Schumann als Lehrerin sowie ihren Unterrichtsstil. Auch sie hat Schülerbiographien verfasst und damit wesentlich zur Erforschung der Schülerschaft Clara Schumanns beigetragen.

Eine detaillierte Auseinandersetzung mit Clara Schumann als Hochschullehrerin und ihren SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium ist bisher ausgeblieben, erscheint jedoch durchaus lohnend. Die Schülerlisten des Frankfurter Konservatoriums enthalten neben einigen bekannten Namen Hinweise auf etwa 50 weitere SchülerInnen, die in der bisherigen Forschung noch gar keine Beachtung gefunden haben. Eine Beschäftigung mit ihnen verspricht ergänzende Erkenntnisse über Clara Schumann als Lehrerin sowie die Schumann-Tradition.

**Teil I**  
**Das Hoch'sche Konservatorium**



## 1 Die Gründung des Konservatoriums

Gegen Ende des 18. bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts zeigte sich die Frankfurter Bürgerschaft intensiv „um eine Verlebendigung des kulturellen Lebens“<sup>46</sup> in ihrer Stadt bemüht. Hiervon zeugt u. a. die Eröffnung des Komödienhauses (1782) und des Museums (1808), das sich ursprünglich der Pflege aller Künste annehmen sollte, sich letztlich jedoch ausschließlich auf die Musikpflege konzentrierte. Eine Erweiterung des kulturellen Angebots erfolgte mit der Gründung des ersten Gesangvereins im Jahr 1811.<sup>47</sup> 1818 entstand außerdem der Cäcilienverein, der sich in der folgenden Zeit „zu einem der bedeutendsten gemischten Chöre Deutschlands“<sup>48</sup> entwickelte. Bereichernd auf das städtische Musikleben wirkte auch die Gründung des Frankfurter Liederkranzes (1828), eines der ältesten deutschen Männerchöre. Veranstaltungen wie das 1838 erstmals ausgerichtete deutsche Sängerkfest brachten Frankfurt weitere überregionale Aufmerksamkeit ein.

Mit der Ausgestaltung des musikkulturellen Lebens der Stadt entstand gleichfalls das Bedürfnis nach einer aktiven musikalischen Betätigung und auch die Forderung nach der Einrichtung musikalischer Ausbildungsstätten<sup>49</sup> – ganz im Sinne des Konzepts einer musikalischen Volksbildung nach Hans Georg Nägeli (1810).<sup>50</sup> Vor diesem Hintergrund gab der Frankfurter Liederkranz – etwa zum Zeitpunkt der durch ihn erfolgten Gründung der Mozart-Stiftung im Jahr 1838 – bekannt, ein Konservatorium errichten zu wollen. Xaver Schnyder von Wartensee, Vorsitzender des Festkomitees, „sagte in einer Sitzung desselben: er finde, dass bloss ein jährlich gegebenes Stipendium an ein Individuum von keinem grossen Einfluss auf musikalische Bildung überhaupt sein könne; man müsse die Sache höher stellen, man solle den Grund legen zu einem vollständigen Musikconservatorium. [...] Nach einigem Berathen kam man darin überein, Beides zu vereinigen; ein Stipendium von 400 fl. so lange jährlich zu verabfolgen, bis das Capital, welches stets heranwächst, eine jährliche Einnahme von 2000 fl. bietet. Dann aber soll der Liederkranz ein musikalisches Conservatorium in hiesiger Stadt in's Leben treten lassen“<sup>51</sup>.

---

46 Albert Richard Mohr, *Musikleben in Frankfurt am Main. Ein Beitrag zur Musikgeschichte vom 11. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1976, S. 305.

47 Siehe Peter Cahn, „Zur Vorgeschichte und Frühzeit des Hochschen Konservatoriums“, in: *Stiftung Dr. Hoch's Konservatorium. Joseph Hoch zum 100. Todestag*, Frankfurt a. M. 1974, S. 37.

48 Mohr 1976, S. 305.

49 1860 eröffneten der Komponist Johann Christian Hauff und der Pianist Heinrich Henkel die Frankfurter Musikschule, „die in bescheidenem Maße verdienstliche Arbeit leistete“, Cahn 1974, S. 47.

50 Siehe ebd., S. 38f.

51 Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten 1841 I, S. 200f.

Aufgrund mangelnder finanzieller Mittel gelang es der Mozart-Stiftung jedoch nicht, dieses Vorhaben zu realisieren.

Vor allem um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurden in mehreren deutschen Städten – etwa in Leipzig (1843), München (1846), Köln und Berlin (1850), Dresden (1856) und Stuttgart (1857) – Konservatorien eröffnet.<sup>52</sup> In Frankfurt waren erst 1874 die finanziellen Voraussetzungen für ein solches Vorhaben gegeben: Der Frankfurter Dr. Joseph Paul Johannes Hoch (1815–1874) hatte in seinem Testament vom 14. Juli 1857 verfügt, dass nach seinem Tod ein Großteil seines Vermögens – etwa 900.000 Mk – für die Gründung und Unterhaltung eines Konservatoriums gestiftet werden sollte, das sich der „*Förderung der Musik in jeder Weise und der unentgeltlichen Unterweisung unvermögender musikalischer Talente in allen Theilen der Tonkunst*“<sup>53</sup> annehmen sollte. Gleichzeitig, so scheint es, versuchte der Stifter hiermit, sich selbst als Mäzen im kulturellen Gedächtnis zu verankern. So legte er fest, dass das Institut den Namen „Dr. Hoch’s Conservatorium“ tragen und außerdem sein Todestag oder alternativ der Stiftungstag des Konservatoriums jährlich musikalisch gefeiert werden sollte.<sup>54</sup>

Das Stiftungskuratorium stellte Hoch selbst zusammen. Sieben Frankfurter Bürger benannte er als mögliche Administratoren und schlug für den Fall von Absagen fünf Stellvertreter vor. 1876 gehörten dem Kuratorium, das Ende des Jahres seine Arbeit aufnahm, Oberbürgermeister Dr. Daniel Heinrich Mumm von Schwarzenstein als Vorsitzender, Dr. Philipp Hartmann als Schriftführer sowie Georg Hartmann Lindheimer, Carl G. Rütger Jaeger, Dr. Rudolph Pfefferkorn, Johann Georg von Heyder-St. Georg und Heinrich Hanau an.<sup>55</sup> Im Juli 1877 wählte dieses Kuratorium Joachim Raff (1822–1882) zum ersten Direktor der Einrichtung.<sup>56</sup> Dieser besaß einen europaweiten Ruf als Komponist und war in Frankfurt vor allem durch die Aufführung symphonischer und kammermusikalischer Werke bekannt geworden. Als Direktor des Konservatoriums oblag ihm die Verantwortung für den technischen, organisatorischen und personellen Aufbau und es gelang ihm, renommierte Lehrer für das Institut zu gewinnen<sup>57</sup>: Bis zum Frühjahr 1878 verpflichtete er u. a. Bernhard Cossmann (Violoncello), Carl Fälten (Klavier), Hugo Heermann (Violine), Franz Magnus Böhme (Musikgeschichte und Theorie), Joseph Rubinstein (Klavier), Anton Urspruch (Klavier und Theorie), Julius

---

52 Die ersten Konservatorien im deutschsprachigen Raum wurden schon früher gegründet. Zu ihnen gehören die Einrichtungen in Prag (1809) und Wien (1817); siehe Christoph Richter, Art. „*Musikausbildung*“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, 2., neubearbeitete Auflage, hrsg. von Friedrich Blume u. Ludwig Finscher, 10 Bde., Bd. 6, Kassel [u. a.] 1997, Sp. 1022.

53 Zit. nach Mohr 1976, S. 306.

54 Siehe Peter Cahn, *Das Hoch’sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979, S. 18.

55 Siehe Max Flesch-Thebesius, „*Der Mäzen und sein Konservatorium*“, in: *Stiftung Dr. Hoch’s Konservatorium. Joseph Hoch zum 100. Todestag*, Frankfurt a. M. 1974, S. 10.

56 Siehe Jahresbericht des Dr. Hoch’schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main 1878/1879, S. 3.

57 Welche Schwierigkeiten hiermit, insbesondere durch die Spaltung der deutschen Musik in das Lager der Anhänger der Neudeutschen Schule und das Lager der ‚Konservativen‘, verbunden waren, schildert Peter Cahn recht ausführlich; siehe Cahn 1979, S. 41f.

Stockhausen (Gesang) und Clara Schumann (Klavier).<sup>58</sup> Insbesondere die Verhandlungen mit Clara Schumann und Julius Stockhausen fanden in vielen (auch internationalen) Fachperiodika Beachtung.<sup>59</sup>

Am vierten Todestag des Stifters, dem 19. Sept. 1878, wurde der Unterricht aufgenommen. In einer öffentlichen Feier erfolgte am 25. Sept. 1878 die offizielle Eröffnung. Das Konservatorium beruft sich noch heute in der gültigen Verfassung vom 9. Nov. 1982 auf den Namensgeber und dessen Vorgaben. Der vorgegebene Zweck – „*die Förderung der Musik in jeder Weise*“<sup>60</sup> – wird gegenwärtig realisiert in einem breitgefächerten Angebot, das Bereiche von der musikalischen Früherziehung bis zum Studium in zahlreichen Instrumentalfächern, Gesang, Musikpädagogik und Komposition abdeckt. Gleichzeitig versteht sich die Einrichtung als Vermittler und nimmt durch zahlreiche Konzerte und Veranstaltungen Einfluss auf das regionale und überregionale Musikleben.<sup>61</sup>

## 2 Studieren am Hoch'schen Konservatorium

Der Direktor und das Kuratorium waren sehr darum bemüht, der von Joseph Paul Johannes Hoch formulierten Forderung nach einer „*Förderung der Musik in jeder Weise und der unentgeltlichen Unterweisung unvermögender musikalischer Talente in allen Theilen der Tonkunst*“<sup>62</sup> nachzukommen. Dementsprechend nennt Joachim Raff in seinem Entwurf des ersten Prospekts des Konservatoriums als Ziel „*eine möglichst allgemeine gründliche Ausbildung in der Musik und deren nächsten Hilfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie, Contrapunkt, Compositionslehre; Partiturspiel und Directionsübung; Pianoforte, Violine, Violoncell im Solo- und Ensemblespiel, Chor- und Sologesang, Geschichte der Musik, Metrik und Poetik, italiänische [sic] und französische Sprache)*“<sup>63</sup>.

In den folgenden Jahren wurde das Spektrum der Instrumentalfächer noch erweitert: Hinzu kamen Klassen für Flöte, Orgel, Harfe und Kontrabass.<sup>64</sup> Mit seinem Angebot, das sich, ergänzend zur Musikpraxis, über viele Bereiche der Musik erstreckte, hatte

---

58 Siehe Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums 1878/1879, S. 4.

59 Siehe MusW 1878, S. 256; Musical Standard 1878 I, S. 227; The Academy 1878, S. 314.

60 Verfassung des Hoch'schen Konservatoriums, <http://www.dr-hochs.de/verfassung.pdf>, Zugriff am 26. Aug. 2013.

61 Siehe Dr. Hoch's Konservatorium. Musikakademie Frankfurt am Main, <http://www.dr-hochs.de/wir.htm>, Zugriff am 26. Aug. 2013.

62 Zit. nach Mohr 1976, S. 306.

63 Zit. nach Cahn 1979, S. 39.

64 Siehe Jahresberichte des Dr. Hoch'schen Conservatoriums 1882/1883, S. 4; 1883/1884, S. 22; 1884/1885, S. 3; 1885/1886, S. 3.

das Konservatorium nach Janina Klassen „*schon fast ein Universitätsformat erreicht*“<sup>65</sup>.

Der zweite Teil der Forderung Joseph Paul Johannes Hochs (die unentgeltliche Förderung sämtlicher talentierter unvermögender StudentInnen) ließ sich nicht in vollem Umfang realisieren. Mit dem Stiftungsfonds konnte lediglich der Erhalt der Institution gesichert werden, die DozentInnen mussten aus den Einnahmen der Studiengebühren – die pro StudentIn je Studienjahr 300 Mk betragen – bezahlt werden. Die Anstellung von DozentInnen wie Clara Schumann oder Julius Stockhausen – den Bestverdienern im Lehrerkollegium – war zudem nur durch Spenden von Frankfurter Bürgern möglich. Das Konservatorium vergab einige Freistellen, ansonsten bestand für Studierende die Möglichkeit, aus privaten Fonds finanzierte Stipendien zu erhalten.<sup>66</sup>

Wer am Konservatorium studieren wollte, musste zunächst eine Aufnahmeprüfung absolvieren. Im „Prospectus“ aus dem Jahr 1880 wurde der zugrundeliegende Anforderungskatalog veröffentlicht. Demzufolge mussten BewerberInnen mindestens 13 Jahre alt sein. Sie sollten eine „*genügende musikalische Anlage*“<sup>67</sup> besitzen und ein „*glaubhaftes Sittenzeugniss* [sic]“<sup>68</sup> vorweisen können, ebenso eine schriftliche Erklärung des Vaters oder Vormundes, in der sich dieser zur pünktlichen Zahlung der Studiengebühren verpflichtete. Von BewerberInnen, die in eine Klavierklasse aufgenommen werden wollten, wurde ergänzend die Fähigkeit zur „*technische[n] Lösung der beispielsweise in Czerny's Schule der Geläufigkeit und in den leichteren Haydn'schen Sonaten gestellten Aufgaben, sowie Kenntniss* [sic] *der sämtlichen* [sic] *Dur- und Mollscalen*“<sup>69</sup> erwartet.

---

65 Klassen 2009, S. 465.

66 Siehe Ulrike Kienzle, *Robert und Clara Schumann in Frankfurt. „... mir war so, als müsst' ich in einem schönen Traum hier schon einmal gewesen sein ...“*. Begleitbuch zur Ausstellung der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main und der Frankfurter Bürgerstiftung im Holzhausenschlößchen (= Mäzene, Stifter, Stadtkultur 8), Frankfurt a. M. [u. a.] 2010, S. 463; siehe auch Kapitel III 4. *Familiäre bzw. soziale Herkunft der StudentInnen (mit Blick auf die musikalische Ausbildung)*.

67 Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums 1884/1885, S. 33.

68 Ebd., S. 34.

69 Ebd.

**Teil II**  
**Clara Schumann als Lehrerin**



Friedrich Wieck vertrat die Auffassung, dass sich KünstlerInnen nicht allein auf die eigene musikalische Tätigkeit konzentrieren sollten, sondern zugleich auch lernen müssten, ihr Wissen und Können weiterzuvermitteln. In einem Brief vom 9. Aug. 1830 an Christiane Schumann (1767–1836), die Mutter seines Schülers Robert Schumann, nennt er einige Gründe für diese Haltung: „*Ohne mich in etwas Weiteres vor der Hand einzulassen, erkläre ich, daß der Klaviervirtuos (wenn er nicht der allerberühmteste Componist u. sein Name schon seit Jahren gefeyert ist), nur sein Brod verdienen kann, wenn er Unterricht giebt – dann aber auch sehr gut und sehr reichlich. Es fehlt überall an guten geistreichen allseitig gebildeten Lehrern, u. es ist bekannt, daß man in Paris, Wien, Petersburg, Berlin etc. etc. 2–4 Thr. u. in London 6–8 Thr. für die Stunde bezahlt. Zur Lehrerin erziehe ich denn nun auch vor allem meine Tochter, obgleich diese, als Mädchen, den Vorzug vor allen Klavierspielerinnen der Welt bereits hat, daß sie frei phantasiren kann – u. doch lasse ich mich durch nichts täuschen*“<sup>70</sup>.

## 1 Lehrtätigkeit

Schon früh führte Wieck seine Tochter Clara an das Unterrichten heran. Im Alter von 12 Jahren erteilte diese ihrem jüngeren Bruder Alwin (1821–1885) Klavierunterricht, wofür sie von ihrem Vater bezahlt wurde.<sup>71</sup> In den nächsten Jahren unterrichtete die junge Pianistin vorwiegend während ihrer Konzertreisen. Auch später nahm das Unterrichten auf den zahlreichen Reisen einen größeren Raum ein.<sup>72</sup> In den Städten, in denen sie gastierte, war die Zahl interessierter SchülerInnen groß. Viele reisten der berühmten Pianistin nach, um wenigstens für kurze Zeit von ihr unterrichtet zu werden.<sup>73</sup> Nach ihrer Eheschließung mit Robert Schumann intensivierte Clara Schumann ihre Unterrichtstätigkeit. Sieben Geburten in den folgenden 13 Jahren schränkten ihre Möglichkeiten zu größeren Konzertreisen deutlich ein. Der Klavierunterricht bot

---

70 Zit. nach Ernst Burger, *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, hrsg. unter Mitarbeit von Gerd Nauhaus und mit Unterstützung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau, Mainz [u. a.] 1998, S. 87.

71 Siehe Reich 1985, S. 291.

72 Auch noch als Clara Schumann als Klavierlehrerin am Hoch'schen Konservatorium tätig war, nahm sie während ihrer Konzertreisen SchülerInnen an. Im Frühjahr 1881 schreibt sie aus London an ihre Tochter Eugenie: „*Ich pflege mich übrigens doch so ziemlich, Stunden gebe ich freilich immer jeden freien Tag eine, aber es sind meist Lehrerinnen, oder sich ausbildende. Ein junger Mensch v. 16 Jahren [Eugen d'Albert; Anm. der Hrsg.] ist hier, der wohl ein großer Pianist werden könnte! ich habe ihm ein paar, natürlich gratis-Stunden versprochen*“, Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann vom 15. März 1881, Schumann-Briefedition I/8.1, Brief Nr. 330, S. 435–438, hier S. 436; auf Konzertreisen keinen Unterricht zu erteilen, stellte offenbar eine Ausnahme dar. In einem Brief aus London an Eugenie Schumann vom 12. März 1882 heißt es: „*Du wirst mich loben, wenn Du hörst, daß ich keine Stunden gebe – ich will mich davon wenigstens diese Zeit ausruhen*“, Clara Schumann an Eugenie Schumann, Schumann-Briefedition I/8.1, Brief Nr. 337, S. 446f., hier S. 447.

73 Siehe Hofmann 2000, S. 7–9.

ihr daneben „die Gelegenheit, sich nebst dem Repertoirestudium auf pädagogischer Ebene mit Fragen der Interpretation, des Vortrags und der technischen Ausführung auseinandersetzen“<sup>74</sup>. Gleichzeitig konnte sie auf diese Weise ihre finanzielle Unabhängigkeit bewahren und zum Familienunterhalt beitragen. Sie beschränkte sich jedoch keinesfalls auf das Unterrichten und konzertierte weiterhin, wenn auch in einem geringeren Umfang als vor der Familiengründung.

Erst nach dem Tod Robert Schumanns konzentrierte sich Clara Schumann wieder vorrangig auf ihre Konzertkarriere. Daneben wurden ihr wiederholt Angebote für Stellen als Klavierlehrerin an einer öffentlichen Institution unterbreitet. Nach einer Reihe von Konzerten in Stuttgart Anfang des Jahres 1858 bot man ihr eine Stelle als Lehrerin am dortigen Konservatorium an. Die Pianistin lehnte ab. Auch den von Joseph Joachim übermittelten Vorschlag des Königs von Hannover, in dessen Dienste zu treten, wies sie zurück. 1871 ließ sich die Künstlerin auf eine Verhandlung mit Joseph Joachim ein, der sie als Lehrerin für die Königliche Hochschule für Musik in Berlin gewinnen wollte.<sup>75</sup> In einem Brief vom 28. Dez. 1871 teilt sie ihm ihre Bedingungen mit:

- „1. 4000 Thaler jährliches Gehalt lebenslänglich mit Urlaub der 5 Monate Februar, März, Juli, August, und September.
2. Antritt der Stellung nicht vor 1. October 1872.
3. Die Wahl der Schüler meiner Classe müßte mir freistehen.
4. Völlige Freiheit in meiner öffentlichen Wirksamkeit als ausübende Künstlerin, also der Annahme von Engagements auswärts sowie in Berlin selbst, [...] sowie auch der Annahme anderer Schüler als der der Hochschule, auch, vorkommenden Falles, extra Privat-Stunden an Solche. [...]

Noch Eines: ich setze voraus, daß, wenn ich z. B. nach einem Winter Thätigkeit an der Schule fühle, daß ich es doch nicht fortzuführen vermag, ich in keiner Weise gehindert wäre mich zurückzuziehen, was ich jedoch nicht eher thun würde, als bis Sie einen Ersatz für mich hätten“<sup>76</sup>.

Clara Schumann wünschte größtmögliche Freiheit, um weiterhin als Pianistin wirken zu können. Ihre Forderungen ließen sich jedoch nicht mit den Vorstellungen Joseph Joachims vereinbaren, weshalb die Verhandlungen letztlich scheiterten.<sup>77</sup> 1875 versuchte Joseph Joachim erneut, Clara Schumann als Lehrerin für die Berliner Musikhochschule zu gewinnen. Er bot ein Jahresgehalt von 1000 Talern und forderte hierfür, dass wöchentlich sechs Stunden Unterricht erteilt würden. Clara Schumann stellte dem Angebot ihre Bedingungen entgegen, konnte diese jedoch nicht durchsetzen und nahm die Stelle daher nicht an.<sup>78</sup>

---

74 Vries 1996, S. 223.

75 Siehe Hofmann 2000, S. 9f.

76 Zit. nach Litzmann 1908, S. 268f.

77 Siehe u. a. Kienzle 2010, S. 131.

78 Siehe Litzmann 1908, S. 327.

## 2 Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M.

1878 wurde Clara Schumann nach einigen Konzerten in Frankfurt a. M. von Joachim Raff aufgesucht, der sie als Lehrerin für das neu gegründete Dr. Hoch'sche Konservatorium gewinnen wollte. Er bot, wie Clara Schumann in ihrem Tagebuch schreibt, „*alle nur mögliche Ueberredungskunst auf um mich zur sofortigen Annahme zu veranlassen, sagt sie wollen (das Comité sind sieben Herren, Oberbürgermeister v. Mumm [...] an der Spitze) Alles thun, was mir angenehm sein könne*“<sup>79</sup>. Weiteren Eintragungen im Tagebuch zufolge kam der Pianistin das Angebot sehr gelegen, dennoch äußerte sie Zweifel, die auf die Person des Direktors bezogen waren: „*So sehr mir ein solches Anerbieten jetzt grade, wo ich nicht wußte wohin mich wenden, erwünscht war, so hatte ich den einen Gedanken, kann ich mit Raff, der mir als Musiker durchaus unsympathisch ist, an einem Institut wirken?*“<sup>80</sup>. Möglicherweise machte die Künstlerin ihre ablehnende Haltung gegenüber Raff an dessen Verortung im zeitgenössischen Musikleben als Vertreter der Neudeutschen Schule fest. Raff hatte einige Jahre als Privatsekretär Liszts gewirkt und ist vermutlich an der Instrumentation von dessen Orchesterwerken beteiligt gewesen, hatte sich aber mit seiner 1854 veröffentlichten Schrift *Die Wagnerfrage*<sup>81</sup> zunächst von Wagners Ästhetik und um 1856 auch von Liszt und dessen kompositorischem Umfeld distanziert. „*Von dieser Zeit an galt er den Neudeutschen nicht mehr als einer der Ihren*“<sup>82</sup>. Gleichbedeutend mit einer Zugehörigkeit zum konservativen Lager – dem sich Clara Schumann zurechnete – war dies jedoch nicht. So war Raff vielmehr um eine unabhängige und neutrale Position bemüht. Nach Theodor Müller-Reuter, einem Schüler Clara Schumanns, „*mochte [er] weder Lisztianer noch Wagnerianer oder Schumannianer, auch keine sonstigen ‚-ianer‘ erzo-gen wissen*“<sup>83</sup>. Dementsprechend war auch das Lehrerkollegium am Dr. Hoch'schen Konservatorium zusammengesetzt, das gerade zu Beginn der Arbeit aus VertreterInnen verschiedener Lager bestand.

Johannes Brahms redete Clara Schumann zu, die Berufung an das Konservatorium anzunehmen.<sup>84</sup> Noch im Frühjahr 1878 kam es zu einem positiven Abschluss der Verhandlungen zwischen ihr und dem „Comité“. Jegliche Bedingungen, die sie gestellt hatte, wurden akzeptiert. Brahms teilt sie die ausgehandelten Konditionen mit: „*Ich verpflichtete mich zu 1 ½ Stunde[n] täglich[,] verlangte 4 Monat[e] Urlaub, die Freiheit im Winter kürzere Reisen zu machen, ohne Urlaub zu nehmen, natürlich unbeschadet der Schüler, – die Stunden in meinem Hause, Gehalt 2000 Thl. – [...] Dann*

---

79 Tagebucheintrag Clara Schumanns vom 24. Febr. 1878, zit. nach Litzmann 1908, S. 369.

80 Ebd.

81 Joachim Raff, *Die Wagnerfrage*, Braunschweig 1854.

82 Cahn 1979, S. 26.

83 Theodor Müller-Reuter, *Bilder und Klänge des Friedens. Musikalische Erinnerungen und Aufsätze. Mit 14 faksimilierten Beilagen, 124 Notenbeispielen, 6 Autotypien und einem Bildnis des Verfassers*, Leipzig 1919, S. 50.

84 In ihr Tagebuch schreibt sie im März 1878: „[E]r redet mir unbedingt zu. Raffa's Richtung gehe mich ja weiter nichts an“, zit. nach Litzmann 1908, S. 369.

*habe ich auch noch den Wunsch ausgesprochen, einen Unterlehrer oder -lehrerin, zu haben, die in meinem Sinne unterrichtet zur Nachhülfe*<sup>85</sup>.

Diese Arbeitsbedingungen ermöglichten es der Künstlerin, „*die Unterrichtstätigkeit als fruchtbare Ergänzung ihrer Konzerttätigkeit auszuüben*“<sup>86</sup>. Das soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich hierbei um ihre erste „*full-time teaching position*“<sup>87</sup> handelt. Nie zuvor hatte Clara Schumann mit einer solchen Regelmäßigkeit Klavierunterricht erteilt.

## 2.1 Die „eigentliche Repräsentantin des Konservatoriums“

Viele Zeitgenossen sahen in Clara Schumann „*one of the greatest pianoforte players that the world has ever heard*“<sup>88</sup>. Sie als Lehrerin für das Hoch'sche Konservatorium zu gewinnen, bedeutete für die Institution einen gewaltigen Prestigegewinn. Clara Schumanns langjähriges und erfolgreiches Wirken förderte nach Dietz-Rüdiger Moser das Ansehen der Einrichtung wesentlich.<sup>89</sup> Noch heute ist ihr Name eng mit dem Hoch'schen Konservatorium verknüpft. Nach ihr wurde der größte Konzertsaal benannt (und nicht etwa nach dem Stifter, nach Joachim Raff oder Julius Stockhausen) und sie ist es auch, die in der kurzen Auflistung der renommiertesten LehrerInnen, mit denen das Konservatorium auf der eigenen Internetseite für sich wirbt, an erster Stelle steht.<sup>90</sup> Nach Peter Cahn ist Clara Schumann „*die eigentliche Repräsentantin des Konservatoriums für Mit- und Nachwelt. Ohne an seiner Gründung beteiligt gewesen zu sein, wurde sie für das Frankfurter Institut, was Mendelssohn schon damals für das Leipziger war: die große Gestalt, die späteren Generationen von Lehrern und Schülern das Gefühl einflößte, in einer geschichtlichen Kontinuität zu stehen, ein Gefühl, das mit Stolz, aber auch als Verpflichtung empfunden werden konnte*“<sup>91</sup>.

Clara Schumann war zu Beginn ihrer Lehrtätigkeit in Frankfurt a. M. bereits ein halbes Jahrhundert lang erfolgreich als Pianistin tätig gewesen und verkörperte zu diesem Zeitpunkt „*ein Stück deutscher musikalischer Tradition*“<sup>92</sup>. Sie zog damit zahlreiche BewerberInnen, vor allem auch aus dem (anglophonen) Ausland, an. Außerdem bildete die Künstlerin einen starken Anziehungspunkt für viele zeitgenössische MusikerInnen, die ihrerseits traditionsbildend wirkten. Genannt sei etwa Brahms, der Clara Schumann regelmäßig in Frankfurt besuchte und die Stadt zu einem bevorzugten Ort der Erprobung seiner Kompositionen machte. Häufig brachte er in den Museumskonzerten unter

---

85 Brief von Clara Schumann an Johannes Brahms vom 21. März 1878, zit. nach Litzmann 1908, S. 370.

86 Vries 1996, S. 223.

87 Reich 1985, S. 292.

88 Franklin Taylor, Art. „*Clara Schumann*“, in: *A Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von George Grove, 4 Bde., Bd. 3, London u. New York 1883, S. 421.

89 Siehe Dietz-Rüdiger Moser (Hrsg.), *Mein liebes Julchen. Briefe von Clara Schumann an ihre Enkeltochter Julie Schumann mit Auszügen aus Julie Schumanns Tagebüchern und einem Bericht über ihre Begegnung mit Johannes Brahms*, München 1990, S. 11.

90 Siehe Dr. Hoch's Konservatorium. Musikakademie Frankfurt am Main, <http://www.dr-hochs.de/wir.htm>, Zugriff am 3. Jan. 2013.

91 Cahn 1979, S. 66.

92 Klassen 2009, S. 466.

Mitwirkung einiger LehrerInnen des Hoch'schen Konservatoriums neue Werke zur Aufführung. Dadurch wuchs „dem Konservatorium in wenigen Jahren eine *Qualität von nicht zu unterschätzender Bedeutung zu: es [...] [wurde] zu einem Zentrum authentischer Brahms-Interpretation*“<sup>93</sup>.

Die Direktoren sowie das Kuratorium scheinen sich des positiven Einflusses von Clara Schumann auf das Konservatorium durchaus bewusst gewesen zu sein. In Festen, die die Einrichtung anlässlich ihrer Künstlerjubiläen in den Jahren 1878 und 1888 sowie zu ihrem 70. Geburtstag 1889 veranstaltete, fand die Würdigung der Künstlerin ihren Ausdruck – kein anderes Mitglied des Kollegiums wurde in diesem Maße gefeiert. Hiermit „demonstrierte man [...] eine öffentlich wachsende Wertschätzung für die Musik, die sie vertrat, und die nun durch das Konservatorium institutionell verbreitet werden sollte“<sup>94</sup>. Gleichzeitig nutzte das Konservatorium die Möglichkeit zur Selbstdarstellung, schließlich war Clara Schumann eine gute Werbung für das Institut. Im Jahresbericht 1891/1892 schreibt Bernhard Scholz: „Durch den Glanz ihres Namens hat sie gleich anfangs dazu beigetragen, unserer Schule ein hohes Ansehen zu verleihen; durch ihre unvergleichlichen Leistungen als Künstlerin, durch ihre aufopfernde und unermüdliche Pflichttreue, sowie durch ihre wahrhaft mütterliche Fürsorge für die ihr anvertrauten Schüler hat sie sich ein unvergängliches Denkmal errichtet“<sup>95</sup>. Der Direktor äußert die „Hoffnung, dass die Klavierschule des Dr. Hoch'schen Conservatoriums sich dauernd der Ehre würdig erhalten werde, von der grossen Meisterin begründet und gepflegt worden zu sein, deren Jugendzeit noch vom Glanze der Sonne Beethovens beschieden wurde, und deren Künstlerschaft unter den Augen Robert Schumanns und Felix Mendelssohns ausreifte“<sup>96</sup>.

## 2.2 Sonderstellung

In der hierarchischen Ordnung des Kollegiums wurde Clara Schumann die Position der „erste[n] Lehrerin“<sup>97</sup> zugesprochen. Welche Privilegien damit einhergingen, lässt sich jedoch nicht en détail rekonstruieren, da das Verhältnis von den „ersten“ LehrerInnen zu den übrigen nicht immer genau geregelt war.<sup>98</sup> Als ranghöchste Klavierlehrerin forderte Clara Schumann die Einstellung von Hilfslehrerinnen, die sie bei ihrer Arbeit unterstützen sollten. Diese Aufgabe übernahmen nach wenigen Semestern ihre Töchter Marie und Eugenie. Ihnen wurden später ehemalige SchülerInnen ihrer Mutter an die Seite gestellt. Dass neben Clara Schumann weitere Lehrerinnen engagiert werden sollten, war nicht selbstverständlich. Als die Mitglieder des Konservatoriums ihre Arbeit aufnahmen, war sie die einzige Frau im Lehrerkollegium. Einer unbekanntes Bewerberin schreibt Raff noch im Juli 1879: „Mit Ausnahme von Mme Schumann ist

---

93 Cahn 1979, S. 61.

94 Klassen 2009, S. 467.

95 Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums 1891/1892, S. 32.

96 Ebd., S. 33.

97 Aus einem Brief von Clara Schumann an Woldemar Bargiel vom 2. Okt. 1880, zit. nach Litzmann 1908, S. 413.

98 Siehe Cahn 1979, S. 50f.

und wird im Conservatorium keine Lehrerin angestellt. Mme Schumann selbst kann ich eben wohl als Mann rechnen“<sup>99</sup>. Seit 1880 wurden allerdings zunehmend auch Frauen in das Kollegium aufgenommen.

Für Clara Schumann machte das Kuratorium des Hoch'schen Konservatoriums einige Ausnahmen. Anders als ihre KollegInnen unterrichtete die Pianistin ihre SchülerInnen bei sich zu Hause. Das Konservatorium besuchte sie lediglich zu Besprechungen, Klassenvorspielen, Konzerten, Prüfungen oder repräsentativen Anlässen (schließlich war sie nicht von jeglichen Verpflichtungen entbunden). Die Auswahl der StudentInnen traf sie eigenverantwortlich und reagierte empfindlich auf die Einmischung anderer. Joachim Raff, der eine Studentin (Marie Fromm) zunächst Carl Fälten zugeteilt hatte, obwohl Clara Schumann ihr die Aufnahme in ihre Klavierklasse bereits zugesichert hatte, drohte sie mit ihrer Kündigung, sodass der Direktor seine Anordnung umgehend zurückzog.<sup>100</sup> Auch unter der Leitung von Bernhard Scholz, der laut Regulativ vom 5. März 1883 das Recht besaß, „Zöglinge, welche seinen Erwartungen nicht entsprechen, während des ersten Vierteljahrs oder mit Ablauf desselben wieder zu entlassen“<sup>101</sup>, traf Clara Schumann allein die Entscheidungen bezüglich ihrer SchülerInnen.<sup>102</sup> Versuche des Direktors, Einfluss zu nehmen, wies die Pianistin zurück: Scholz bemühte sich im Frühjahr 1887 um die Aufnahme der Pianistin Martha Herz in die Klavierklasse Clara Schumanns. Diese erachtete die Bewerberin jedoch als zu „talentlos“<sup>103</sup> und lehnte sie ab.<sup>104</sup> Dass sie sich sogar die Freiheit nahm, Studienplätze unbesetzt zu lassen, um sie für bestimmte SchülerInnen freizuhalten, wollte Bernhard Scholz aber nicht hinnehmen: „Noch weniger kann ich aber Vacanzen für solche offen halten, welche noch gar nicht da sind, wie Frl Godwin [sic] und Frl Gold-

---

99 Zit. nach ebd., S. 51.

100 Siehe ebd., S. 78.

101 Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums 1883/1884, S. 4.

102 „Sie haben ja inbetreff der Annahme von Schülern das entscheidende Wort“, Brief von Bernhard Scholz an Clara Schumann vom 25. Apr. 1887, Staatsbibliothek Berlin/Musikabteilung, Signatur Mus. Nachl. Schumann, K. 5,94.

103 Zit. nach ebd.

104 Bernhard Scholz versuchte die Klavierlehrerin umzustimmen, blieb jedoch erfolglos: „Eine Schülerin aber, wie Marta Herz, welche trotz ungünstiger Gründe von Frl Rothschild so weit gebracht worden [sic] konnte, ist gewiß nicht talentlos [...]. Wenn nun einer solchen Schülerin der Uebergang in Ihre Klasse verschränkt werden soll, so wird für mich die Sache äußerst schwierig. Denn außer der directen Kränkung für Fräulein Rothschild, die in der Ablehnung liegt, tritt nun der Umstand ein, daß ich genöthigt werde, Frl R:[othschild] oder Uzielli einen von den wenigen begabten jüngeren Schülern, die sie haben, u. welche sie selbst sehr wohl noch weiter fördern könnten (wie z. B. die kleine Lina Mayer) wegzunehmen und Ihren Frl Töchtern zu übergeben. Frl Marie hat selbst ausgesprochen, daß sie darin eine Gärte fände; ich muß dies bestätigen und hinzufügen, daß ich damit den anderen Lehrern jede Freudeigkeit der Arbeit raube; aber ich müßte es, wenn ich nicht die Stunden bei Frl Marie oder Eugenie unbesetzt lassen wollte, was ich doch aus finanziellen Gründen nicht darf. Außer der gegenwärtig bei Ihnen unbesetzten Stunde wird noch eine zweite frei, die des Frl von Braun, welche ich auf unbestimmte Zeit, jedenfalls für den ganzen Sommer[,] beurlauben muß. Es würde Ihnen also möglich sein, Frl De Lara halb und Frl Herz halb in Ihre Klasse zu nehmen. [...] Darum bitte ich Sie, liebe Frau Schumann, nicht aus Rücksicht für mich, sondern aus Interesse für die Schule überhaupt und die jüngeren Collegen insbesondere Ihren Beschluß nochmals zu erwägen“, ebd.

*schmidt. Wenn solche Aspirantinnen bei Ihnen Plätze gesichert haben wollen, müssen sie eben eintreffen, sobald eine Vacanz da ist. Sonst muß ich sie anderweit besetzen*“<sup>105</sup>.

Davon abgesehen lassen die Briefe von Bernhard Scholz an Clara Schumann vermuten, dass der Direktor großen Wert auf die Meinung der Künstlerin legte. Gerade zu Beginn seiner Amtszeit bezog er sie in Personalfragen ein, bat sie um ihre Meinung über MusikerInnen und hoffte, mithilfe ihres Einflusses auf Künstler wie Julius Stockhausen oder Anton Urspruch, diese für die Arbeit am Konservatorium zu gewinnen.

### 2.3 AssistentInnen

Ein Blick in die Schülerlisten des Hoch'schen Konservatoriums zeigt, dass Clara Schumann schon in ihrem ersten Studienjahr mehr Unterricht erteilt hat, als vertraglich vereinbart war. In den ersten Semestern besuchten durchschnittlich zwischen zehn und elf SchülerInnen ihre Klasse, die pro Woche insgesamt eine Stunde Unterricht erhalten haben. Zum Studienjahr 1880/1881 stieg die Zahl der Studierenden auf 15. In einem Brief an Johannes Brahms verweist Clara Schumann auf die hohe Nachfrage bei gleichzeitig begrenzten Kapazitäten. Fast jeden Tag kämen *„eine hoffnungsvolle Mutter oder Vater mit Tochter, die geprüft sein wollten, was mich nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich angriff, denn die Meisten mußte ich abweisen und das kostet dann immer Thränen*“<sup>106</sup>. Ursprünglich wurde Clara Schumann die Unterstützung durch eine Hilfslehrerin zugesichert. In den ersten vier Semestern blieb die Stelle jedoch unbesetzt. Im Sommer 1880 schlug Joachim Raff als Reaktion auf die große Nachfrage vor, eine Vorbereitungsklasse einzurichten. Als Lehrerinnen wollte er Marie und Eugenie Schumann verpflichten. Marie war allerdings *„entschieden dagegen uns noch mehr an die Schule zu fesseln und schrieb ab*“<sup>107</sup>. Nachdem die Anfrage durch Dr. Philip Hartmann, ein Mitglied des Kuratoriums, wiederholt worden war, diskutierten Clara Schumann und ihre Töchter diese Möglichkeit erneut, baten Brahms um dessen Meinung. Schließlich entschied sich Marie Schumann dafür, auf die Bitte einzugehen und wurde zum Studienjahr 1880/1881 offiziell als Hilfslehrerin engagiert. Eugenie Schumann lehnte das Angebot zunächst ab.<sup>108</sup> Vermutlich angesichts steigender Studentenzahlen trat zum Studienjahr 1881/1882 auch sie dem Lehrerkollegium bei. Beide Frauen leiteten nun Klassen, in denen sie StudentInnen hinsichtlich der technischen und musikalischen Anforderungen auf den Unterricht bei ihrer Mutter

---

105 Brief von Bernhard Scholz an Clara Schumann vom 27. Apr. 1887, Staatsbibliothek Berlin/Musikabteilung, Signatur Mus. Nachl. Schumann, K. 5.95.

106 Tagebucheintrag vom 29. Juni 1880, zit. nach Litzmann 1908, S. 411.

107 Brief von Clara Schumann an Johannes Brahms vom 6. Juni 1880, zit. nach Litzmann 1908, S. 411; inoffiziell unterrichtete Marie Schumann allerdings bereits seit dem Herbst 1878 SchülerInnen der Mutter vom Konservatorium. Clara Schumann stellt in einem Brief an ihre Tochter Eugenie erleichtert fest: *„Die Stunden strengen mich sehr an, und bin ich [sic] nur froh, daß Raffs Zureden, Marie nun endlich vermocht hat die Stunden anzunehmen. Sie giebt nun der Ruterung und Heil Jeder eine Stunde wöchentlich*“, Clara Schumann an Eugenie Schumann, 17. Okt. 1878, Schumann-Briefedition I/8.1, Brief Nr. 298, S. 392.

108 In einem Brief an Brahms vom 29. Juni 1880 schreibt Clara Schumann: *„Beide aber wollten sie nicht angestellt sein, und ich finde, sie haben recht, es ist nicht hübsch die ganze Familie Schumann an der Schule*“, zit. nach Litzmann 1908, S. 411.

vorbereiteten. Nebenbei wurde hier offenbar stark aussortiert: Etwa ein Drittel der StudentInnen von Marie und Eugenie Schumann beendete nach nur ein bis zwei Semestern das Studium am Hoch'schen Konservatorium. Nur elf ihrer insgesamt 44 StudentInnen wurden später in die Klavierklasse von Clara Schumann aufgenommen.

Betrachtet man ergänzend die Ausführungen einzelner StudentInnen, entsteht der Eindruck, dass der Austausch zwischen den Klavierklassen weitaus flexibler gewesen ist. Mathilde Verne, die den Listen des Konservatoriums zufolge von vornherein bei Clara Schumann studiert hat, berichtet: „*Madame Schumann [...] talked to me very seriously about the future, and said how necessary it would be for me to work hard. In conclusion, she said it had been arranged for Miss Marie Schumann to give me my first lesson on the following day*“<sup>109</sup>. Ferner schreibt Adelina de Lara, dass alle Neuankömmlinge zunächst von einer Schumann-Tochter unterrichtet wurden.<sup>110</sup> Davon abgesehen betreuten Marie und Eugenie Schumann die StudentInnen ihrer Mutter noch über die Anfangszeit hinaus und erteilten ihnen auch später vereinzelt Unterricht.<sup>111</sup>

Mitunter übernahmen auch fortgeschrittene StudentInnen den Unterricht jüngerer KommilitonInnen. Minnie Wetzler, die in den 1880er Jahren zehn Semester lang bei Eugenie Schumann studiert hatte, wurde in Abwesenheit ihrer Lehrerin von Alice Dessauer, Caroline Geisler-Schubert und Katha Widmann (allesamt Schülerinnen Clara Schumanns) unterrichtet. In einem Brief an Eugenie Schumann, die sich zu diesem Zeitpunkt einer Kur unterzog, berichtet Alice Dessauer im Febr. 1887 von den Fortschritten der Schülerin: „*Von Minnie kann ich Ihnen nur Gutes berichten. Sie spielte ganz reizend im Übungsabend; ich bin auch zufrieden mit ihr, das heißt, ich gebe ihr ja nicht sehr viel auf, da sie nicht so viel üben soll*“<sup>112</sup>. Im Sommer 1888 beaufsichtigte Caroline Geisler-Schubert die Übungseinheiten Minnie Wetzlers. Diese schreibt an Eugenie Schumann: „*Ich übe fast alle Tage eine halbe Stunde und zwar Fingerübungen mit Frl. Geisler!*“<sup>113</sup>. Dass erfahrene Studentinnen Clara Schumanns zur Unterstützung herangezogen wurden, scheint verbreitet gewesen zu sein. So berichten auch Amina Goodwin und Mathilde Verne, dass sie an der Ausbildung jüngerer Kommilitoninnen beteiligt gewesen seien. Mathilde Verne, die von Clara Schumann außerdem mit dem Unterricht von deren Enkelin Julie Schumann betraut wurde, schreibt: „*Marie and Eugenie Schumann gave me other pupils to work with during the holidays, and my joy and satisfaction were great when several of the masters at the conservatorium told me later that they knew at once when I had practised with a pupil, because the improvement was so wonderful*“<sup>114</sup>.

---

109 Mathilde Verne, *Chords of Remembrance*, London 1936, S. 33.

110 Siehe Lara 1955, S. 43.

111 Mathilde Verne schreibt: „*Miss Eugenie Schumann taught quite as much as Miss Marie – I often had an extra lesson from her*“, Verne 1936, S. 54.

112 Brief von Alice Dessauer an Eugenie Schumann vom 26. Febr. 1887, Zentralbibliothek Zürich, Signatur Mus NL 145: Bh 1886/93:4.

113 Brief von Minnie Wetzler an Eugenie Schumann vom 27. Juli 1888, Zentralbibliothek Zürich, Signatur Mus NL 145: Bh 1886/93:7.

114 Verne 1936, S. 48.

Zum Studienjahr 1882/1883 erhielten mit Lazzaro Uzielli und Nathalie Janotha gleich zwei ehemalige SchülerInnen von Clara Schumann offiziell eine Anstellung als LehrerIn am Hoch'schen Konservatorium.<sup>115</sup> Seit 1883 gehörte auch Florence Rothschild, zu diesem Zeitpunkt noch Studentin von Clara Schumann, dem Kollegium an. Sie unterrichtete einige StudentInnen, die später in die Klavierklasse von Clara Schumann aufgenommen wurden, darunter Annie Lea und Lina Mayer. Nach dem Abschied Clara Schumanns aus dem Lehrerkollegium wurde Florence Rothschild und Lazzaro Uzielli eine besondere Bedeutung beigemessen. Bernhard Scholz schreibt im Jahresbericht 1891/1892: *„Muss nun das Conservatorium auf die fernere Mitarbeit der herrlichen Künstlerin verzichten, so wird es doch die Tradition ihrer Schule hoch halten und sorgsam weiter pflegen. Erleichtert wird diese schwierige Aufgabe dadurch, dass mehrere von Frau Schumann's früheren Zöglingen, Frau Bassermann [geb. Rothschild] und Herr Uzielli, seit Jahren als bewährte Kräfte unserem Lehrercollegium angehören“*<sup>116</sup>.

1893 traten auch die Schumann-Schülerinnen Anna Cossmann und Lina Mayer dem Kollegium bei. Anna Cossmann blieb bis zu ihrem Tod im Studienjahr 1897/1898; Lina Mayer, die seit 1890, und damit schon während ihres Studiums,<sup>117</sup> in der Vorschule unterrichtet hatte, verließ das Konservatorium erst 1909.

#### **2.4 „noch bin ich so leidend“ – Ende des Arbeitsverhältnisses**

Anfang der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts litt Clara Schumann zunehmend unter einer schlechten gesundheitlichen Verfassung. Schon seit Sept. 1891 war es ihr unmöglich, ihren Verpflichtungen als Lehrerin am Institut nachzukommen. In einem Brief vom 2. Okt. 1891 berichtet sie Joseph Joachim: *„noch bin ich so leidend, daß ich noch nichts thun darf, meine Stunden gar nicht anfangen konnte. Noch immer tönt es Tag und Nacht in meinem Kopf und Alles so falsch, zum Verzweifeln, aber der Arzt beruhigt mich, versichert mir, es seien die Nerven, und mit der Stärkung derselben durch große Schonung werde auch das Uebel weichen“*<sup>118</sup>. Seit dem 1. Sept. 1891 vertrat Bernhard Scholz die Pianistin im Konservatorium, der es auch im Dez. kaum besser ging. Im Febr. 1892 erkrankte Clara Schumann zusätzlich an einer Lungenentzündung. In einem Brief vom 26. Febr. teilte sie dem Kuratorium schließlich die Absicht mit, ihre Arbeit am Konservatorium zu beenden. Die Mitglieder des Kuratoriums versuchten die Pianistin zu halten und unterbreiteten ihr folgenden Vorschlag: *„Im Falle Sie Ihre Lehrthätigkeit nicht in dem seitherigen Umfange wiederaufnehmen können, gewährt Ihnen das Conservatorium ein jährliches Gehalt von 4000 Mark, ohne Ihnen dagegen regelmäßige Verpflichtungen aufzuerlegen; die Administration ist überzeugt, daß Sie auch fernerhin je nach Ihrem Befinden der Anstalt gern Ihre Kräfte widmen werden. Indessen wird von der Administration sowenig [sic] auf eine positive Gegenleistung*

---

115 Nathalie Janotha verließ jedoch nach nur einem Studienjahr das Konservatorium.

116 Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums 1891/1892, S. 32.

117 Lina Mayer war von 1884/1885 bis 1891/1892 am Hoch'schen Konservatorium immatrikuliert.

118 Zit. nach Litzmann 1908, S. 544.

gerechnet, daß Sie gebeten werden, die genannte Summe als Ruhegehalt ansehen zu wollen auch für den Fall, daß Sie Sich [sic] von jeder Lehrtätigkeit zurückziehen“<sup>119</sup>.

Clara Schumann machte ihre Entscheidung nicht rückgängig und verließ das Konservatorium. Privat erteilte sie jedoch, nachdem sie sich erholt hatte, weiterhin Unterricht – bis kurz vor ihrem Tod. Marie und Eugenie Schumann verließen zusammen mit ihrer Mutter das Hoch'sche Konservatorium, obwohl das Kuratorium nun bereit war, auf die schon früher geäußerten „*Wünsche nach Verbesserung ihrer Anstellungsverhältnisse*“<sup>120</sup> einzugehen. Sie sollten „*Ausbildungsklassen für das Klavierspiel mit 10 für die Woche garantierten Stunden gegen ein Fixum von 2400 Mark*“<sup>121</sup> übernehmen. Beide schlugen das Angebot aus, möglicherweise, weil die Vorschläge des Kuratoriums hinter den von ihnen schon 1891 geäußerten Wünschen zurückgeblieben sind. Marie Schumann blieb bei ihrer Mutter und unterstützte sie weiterhin. Eugenie Schumann reiste nach England und unterrichtete dort Pianistinnen, von denen viele ihre Ausbildung anschließend bei Clara Schumann fortsetzten.

---

119 Brief von Bernhard Scholz und Theodor Mettenheimer (Vorsitzender des Kuratoriums) an Clara Schumann vom 15. März 1892, Staatsbibliothek Berlin/Musikabteilung, Signatur Mus. Nachl. Schumann, K. 6,121.

120 Ebd.

121 Ebd.; das Konservatorium stellte weitere Vorzüge in Aussicht: „*Die Administration würde damit einverstanden sein, daß Ihre Fräulein Töchter wie bisher den Unterricht in Ihrer Behausung erteilen; doch müsste sie voraussetzen, daß eine derselben, auch in Vertretung ihrer Schwester, die planmäßige Unterrichtszeit einhält, während das andere Fräulein zu Ihrer Verfügung bleibt*“, ebd.

**Teil III**  
**Schülerinnen und Schüler**



## 1 „Jeder in meiner Generation ist drum bemüht“ – Von der Schwierigkeit, in die Klavierklasse Clara Schumanns aufgenommen zu werden (und dort zu bleiben)

Clara Schumann, „das höchste Ass unter den Lehrenden“<sup>122</sup> am Hoch’schen Konservatorium, lockte zahlreiche BewerberInnen nach Frankfurt. Deren Anzahl war weitaus höher als die der zur Verfügung stehenden Studienplätze. Dementsprechend schwierig war es, in die Klavierklasse der berühmten Lehrerin aufgenommen zu werden. Dies registrierten auch Adelina de Lara und Clement Harris. Letzterer vermerkt nach bestandener Aufnahmeprüfung in seinem Tagebuch: „*Ich bin stolz darauf, jetzt Schumann-Schüler zu sein. Ich hatte mir ja früher nicht träumen lassen, wie schwer die Aufnahme in ihre Klasse sei. Jeder in meiner Generation ist drum bemüht*“<sup>123</sup>. Ebenso konstatiert de Lara: „*It was extremely difficult to gain access to her, for she accepted very few students and was most exacting about their capabilities*“<sup>124</sup>.

Die Anforderungen Clara Schumanns an die BewerberInnen waren augenscheinlich sehr hoch. Aufschlussreich ist ein Grundsatz, den die Pianistin bezüglich der Aufnahme von StudentInnen verfolgte. In einem Brief an Theodor Avé-Lallement<sup>125</sup> schreibt sie, sie nehme „*princiipiell keine Schülerin des Stuttgarter Conservatoriums an*“, weil sie „*den Anschlag dort nicht billigen und mit endloser Mühe doch nie mehr herausbringen [...] [könne]. [...] [S]ie stapeln [sic] Alle wie mit Storchbeinen auf dem Clavier herum, und das Schrecklichste bei der Sache ist, daß sie ihre Gesundheit bei dieser Art zu üben zusetzen; die Meisten werden ganz nervös, und bekommen Schwäche in den Fingern, oder greifen ihre Brust an. Es kann nicht anders sein. Wenn ich nur 'mal ein paar Augenblicke diesen Anschlag versuche, bekomme ich schon die heftigsten Schmerzen in den Armmuskeln. Ich habe mehrere Schülerinnen von dort gehabt, und es verschworen nie wieder Eine anzunehmen*“<sup>126</sup>.

In Frankfurt a. M. rückte sie mindestens zweimal von diesem Grundsatz ab und machte bei Olga von Radecki und Mary Wurm Ausnahmen.

Gerade in den ersten Jahren ihrer Lehrtätigkeit am Hoch’schen Konservatorium beklagte Clara Schumann eine mangelnde künstlerische Qualität ihrer StudentInnen und stellte daraufhin immer höhere Anforderungen bei der Aufnahme. Bernhard Scholz nahm die Veränderungen wahr; in einem Brief vom 25. Apr. 1887 vermerkt er: „*Wenn Sie an Ihre Schüler bei meinem Amts-Antritt [im Jahr 1883] zurückdenken und sie mit*

---

122 Klassen 2009, S. 463.

123 Tagebucheintrag vom 29. Juni 1889, zit. nach C. V. Bock 1962, S. 15.

124 Lara 1945, S. 144.

125 Theodor Avé-Lallement (1806–1890) war ein deutscher Musiklehrer, -schriftsteller und -kritiker.

126 Brief von Clara Schumann an Theodor Avé-Lallement vom 7. Juni 1872, zit. nach Litzmann 1908, S. 276f.

den heutigen vergleichen, so werden Sie in der Qualität derselben eine auffallende Verbesserung finden“<sup>127</sup>. Clara Schumann leitete nun nach Scholz „eine Klasse, in welcher Hochbegabte einen sehr bedeutenden Prozentsatz bilden, eine Klasse, an der Sie im Großen und Ganzen Freude haben können, wie sie einer Künstlerin Ihres Ranges zukommt und wie sie sich schwerlich an irgend einem andern Institut wieder findet“<sup>128</sup>. Am 29. Apr. 1887 schreibt er: „Sie werden auch bei eifriger Ueberlegung zugeben, daß eine Klasse [mit Carl] Oberstedt [sic], [Leonard] Borwick, [Alice] Dessauer, [Adelina] De Lara, [Minnie] Wetzler u.s.w. wohl so gut ist, als irgend eine die Sie je gehabt haben“<sup>129</sup>. Nicht immer stieß die Lehrerin mit ihrer strengen Auswahl auf Zustimmung seitens des Direktors. Anlässlich der Zurückweisung von Martha Herz, die Bernhard Scholz gerne in der Klavierklasse von Clara Schumann gesehen hätte, übt er Kritik: „Daß ich bei der (für Sie und Ihre Frl. Töchter) [...] Anzahl von Stunden nicht im Stande bin, Ihnen ausschließlich vorzügliche Schüler zu schicken, sondern daß auch Mittelgut mit unterläuft, ist natürlich und kann ich bei dem besten Willen nicht ändern“<sup>130</sup>. Auch die Praxis, frei gewordene Studienplätze für vielversprechende BewerberInnen freizuhalten, anstatt solche mit etwas weniger Fähigkeit bzw. Potenzial aufzunehmen, missbilligte Scholz.<sup>131</sup>

Nach Aussage von Mathilde Verne war Clara Schumann „always interested in developing young talent“<sup>132</sup> und daher auch während ihrer Konzert- oder Erholungsreisen bereit, BewerberInnen anzuhören. Fanny Davies, die Clara Schumann in einem Brief um die Möglichkeit zu einem Vorspiel gebeten hatte, wurde von dieser nach München bzw. Baden-Baden eingeladen: „Herr Scholz is not in Frankfurt and will not return before the beginning of the classes. Besides I would not accept you as my pupil without having heard you play myself. But in order to meet your wish I propose you either to come to Munich between the 2[?]th of August and the 2d of Sept., or to Baden Baden from the 5th of Sept. until the 15th. In Munich my address is: Hôtel Marienbad. In Baden: Villa Strohmeyer. I shall stay here until the 19th of Aug. and expect to hear from you“<sup>133</sup>.

---

127 Brief von Bernhard Scholz an Clara Schumann vom 25. Apr. 1887, Staatsbibliothek Berlin/Musikabteilung, Signatur Mus. Nachl. Schumann, K. 5,94.

128 Ebd.

129 Brief von Bernhard Scholz an Clara Schumann vom 29. Apr. 1887, Staatsbibliothek Berlin/Musikabteilung, Signatur Mus. Nachl. Schumann, K. 5,96.

130 Brief von Bernhard Scholz an Clara Schumann vom 25. Apr. 1887, Staatsbibliothek Berlin/Musikabteilung, Signatur Mus. Nachl. Schumann, K. 5,94.

131 Clara Schumann hielt offenbar auch Studienplätze für PianistInnen frei, die ihr von ehemaligen StudentInnen empfohlen wurden. In einem Brief an Fanny Davies (26. Juli 1890) schreibt sie: „Liebe Miss Davies, schicken Sie nur Ihre Schützlinge, so dass sie am 29ten Septbr: bei uns vorspielen können. Ich vertraue aber Ihrem Urtheil, und werde wohl die Eine (Erste) nehmen können. Borwick u. Ilona haben nun freie Plätze gemacht, wofür allerdings schon wieder andere da sind, aber ich behalte jedenfalls einen Platz offen, auch die Töchter“, Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7501; siehe auch Kapitel II 2.2 *Sonderstellung*.

132 Verne 1936, S. 30.

133 Brief von Clara Schumann an Fanny Davies vom 11. Aug. 1883, Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7501.

In England gab es zahlreiche BewerberInnen. Einige von ihnen bat Clara Schumann während ihrer Konzertaufenthalte in Großbritannien zu einem Vorspiel zu sich, darunter Mary Wurm, deren Schwester Mathilde Verne, Leonard Borwick, Amina Goodwin und Adelina de Lara. Alle fünf MusikerInnen profitierten von der Fürsprache anderer, die das Vorspiel arrangierten – bei der Fülle an BewerberInnen war die Empfehlung durch Personen, denen Clara Schumann vertraute, offenbar ein wichtiges Selektionskriterium. Mary Wurm wurde von Natalie Janotha, einer Schülerin Clara Schumanns, entdeckt und weiterempfohlen. Adelina de Lara wurde zunächst etwa ein Jahr lang von Fanny Davies unterrichtet und anschließend von dieser für ein Vorspiel bei Clara Schumann angemeldet.<sup>134</sup> Auf Leonard Borwick wurde Clara Schumann durch Arthur Burnand<sup>135</sup> aufmerksam gemacht. Amina Goodwin bat George Henschel um Unterstützung, der daraufhin ein Empfehlungsschreiben an Clara Schumann verfasste.<sup>136</sup> Aus den Aufzeichnungen Mathilde Vernes geht ebenfalls die Bedeutsamkeit des Beziehungsaspektes hervor. Sie vermutet, dass ihr die Tatsache, dass ihre Schwester Mary Wurm bereits bei Clara Schumann studiert hatte, die Chancen auf ein Vorspiel bei der Pianistin vergrößert hätte: „*Madame Schumann knew something about us (my sister Mary having studied with her) and, on her next visit to England, she agreed to hear myself and Alice [eine jüngere Schwester] play to her at Mr. Arthur Burnand’s house where she used to stay with her daughter Marie*“<sup>137</sup>.

In Ausnahmefällen bot Clara Schumann PianistInnen von sich aus einen Studienplatz am Konservatorium an: Beatrice Hallet und Charles Holden-White studierten in der vorletzten Dekade des 19. Jahrhunderts am Royal College of Music in London. Während eines Engländeraufenthaltes im Jahr 1887 hörte Clara Schumann die PianistInnen in einem Konzert der Hochschule. Offenbar beeindruckt von den musikalischen Fähigkeiten lud sie beide nach Frankfurt ein.<sup>138</sup> Auch Carl Oberstadt hatte das Glück, von Clara Schumann entdeckt und eingeladen zu werden. Während eines Zwischenhaltes in Brüssel bei Ferdinand Kufferath auf dem Weg nach England Mitte der 1880er Jahre lernte Clara Schumann den zu diesem Zeitpunkt 13-Jährigen kennen. Nachdem sie ihn spielen gehört hatte, bot sie auch ihm an, nach Frankfurt zu kommen.

Dass mit diesen Einladungen an das Hoch’sche Konservatorium der begehrte Studienplatz bei Clara Schumann noch nicht als gesichert galt, belegt die Tatsache, dass keine bzw. keiner der drei PianistInnen direkt in die Klasse der berühmten Lehrerin aufgenommen wurde, sondern zunächst mindestens ein Semester lang den Unterricht in der Klasse von Marie oder Eugenie Schumann besucht hatte.

---

134 Siehe Lara 1955, S. 31f.

135 Arthur Burnand war ein wohlhabender englischer Kaufmann und lebte mit seiner Familie in London. Seit 1868 kam Clara Schumann mit ihrer Tochter Marie während ihrer Engländeraufenthalte gewöhnlich in seinem Haus unter und veranstaltete dort mehrfach musikalische Gesellschaften, siehe Julia M. Nauhaus, *Clara Schumann. Biografie. Aufenthaltsorte. Wichtige Auftrittsorte. 1856ff., zuletzt 1888 London*, [http://www.schumann-portal.de/London\\_1856-1888.html](http://www.schumann-portal.de/London_1856-1888.html), Zugriff am 18. Juli 2013.

136 Siehe Ajax [Pseud.], *Amina Goodwin. A Biographical Sketch*, London [1898], S. 56.

137 Verne 1936, S. 30.

138 Siehe Percy Marshall Young, *George Grove. 1820–1900. A Biography*, London 1980, S. 199.

Entsprachen die im Laufe des Studiums erbrachten Leistungen der SchülerInnen nicht den Erwartungen der Lehrerin, wurden vermutlich Marie und Eugenie Schumann zur Unterstützung herangezogen. Sie erteilten ergänzend Klavierunterricht, in dem sie vor allem technische Mängel zu beheben versuchten. Zwei Schülerinnen, Mary Boothroyd und Elisabeth Krause, entließ Clara Schumann nach jeweils zwei Semestern ganz in eine der Klavierklassen ihrer Töchter. In wenigen Fällen legte sie Studentinnen auch nahe, die Einrichtung zu verlassen: Mary Wurm hatte als ehemalige Studentin des Stuttgarter Konservatoriums große Schwierigkeiten, den Anforderungen der Lehrerin gerecht zu werden. An ihrer Handhaltung sowie ihren Interpretationen fand Clara Schumann keinen Gefallen. Wie aus einem Brief vom 14. Dez. 1880<sup>139</sup> hervorgeht, hatte sie sich deshalb entschieden, die Studentin aus ihrer Klasse zu entlassen. Erst nachdem diese eine ganz neue Technik erlernt hatte, machte die Lehrerin ihre Entscheidung rückgängig. Auch Olga Neruda zeigte offenbar Schwierigkeiten im Umgang mit der Technik, woraufhin Clara Schumann gegenüber der Schwester Wilma Norman-Neruda die Absicht bekundete, die junge Pianistin aus ihrer Klasse herauszunehmen.<sup>140</sup> Auf die Bitte der berühmten Schwester hin, die zudem versicherte, dass keine Solokarriere, sondern Lehrtätigkeit für Olga Neruda vorgesehen war, behielt Clara Schumann die Schülerin noch weitere drei Semester in ihrer Klasse.

## 2 Nationalitäten

Das Ausbildungsangebot des Hoch'schen Konservatoriums lockte nicht allein BewerberInnen aus Deutschland, sondern aus vielen Teilen der Welt an. Die Gruppe der Stu-

---

139 „Geehrtes Fräulein! Zu meinem Bedauern muß ich Ihnen sagen, daß ich Sie nicht länger in meiner Klasse behalten kann. Da es mir bis jetzt, nachdem ich Sie über zwei Monate unterrichtet habe, nicht gelungen ist, Sie zu der Einsicht Ihrer Mängel zu bringen, hege ich auch keine Hoffnung, daß mir dies noch gelingen könnte. Sie setzen meinem Unterricht eine Indifferenz entgegen, die ich an meinen Schülern nicht gewohnt bin, und die ich auch nicht dulden kann. Es ist mir um so mehr leid, diesen Schritt tun zu müssen, als Sie mir von Freunden [gemeint ist u. a. die Schülerin Nathalie Janotha] so dringend empfohlen waren. Sprechen Sie mit dem Direktor Raff, der Sie gewiß bei einem anderen Lehrer unterbringen kann, wenn Sie es nicht vorziehen sollten, nach England zurückzugehen“, zit. nach Mary Wurm, „Meine zweijährige Studienzeit bei Clara Schumann“, in: *Neue Musik-Zeitung* 23 (1919), S. 282.

140 In einem Brief vom 14. Aug. 1884 antwortet Wilma Norman-Neruda: „Es thut mir natürlich sehr leid dass meine Schwester nicht so rasch wie Sie es erwarteten die technischen Schwierigkeiten überwinden konnte. Ich hatte auch nie gezweifelt dass sie mit riesigen Schwierigkeiten was Technik anbelangt, zu kämpfen haben würde. Ich denke nun liebe Frau Schumann dass sie vielleicht glauben meine Schwester solle Künstlerin – Solospielerin werden und dass sie dafür nicht genug Fortschritte macht. Aber da sie nicht Künstlerin werden soll – da es ja leider! viel zu spät ist – so wünscht sie und ich es möge eine tüchtige Lehrerin aus ihr werden die so gut wie es für sie nur möglich ist, spielen kann. Darf ich Sie nun bitten, verehrte Frau Schumann mir zu sagen ob sie nicht noch glauben es wäre von größtem Nutzen für Olga noch ein Jahr von Ihnen unterrichtet zu werden – oder ob Sie denken sie solle nun anfangen mit Unterricht zu geben“, zit. nach Jutta Heise, *Die Geigenvirtuosin Wilma Neruda (1838–1911). Biografie und Repertoire* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 70), Hildesheim [u. a.] 2013, S. 68f.

dierenden<sup>141</sup> war international besetzt, die MusikerInnen stammten aus Deutschland, Skandinavien (Dänemark, Schweden, Norwegen), Estland, Lettland, Polen, der Ukraine, Russland, Ungarn, Tschechien, Österreich, der Schweiz, Italien, Frankreich, Belgien, den Niederlanden, aus England, Schottland, Irland, Nordamerika, der Karibik (Jamaika), Lateinamerika (Puerto Rico, Guatemala, Venezuela, Kolumbien, Brasilien), Australien, Neuseeland, Sri Lanka, Indonesien und China. Schon im ersten Semester nach der Eröffnung des Konservatoriums betrug der Anteil ausländischer StudentInnen etwa ein Drittel.<sup>142</sup> Auffällig hoch war die Anzahl der MusikerInnen aus Großbritannien, gefolgt von solchen aus den USA, den Niederlanden und der Schweiz.

Das Konservatorium leistete seinen Beitrag zu der internationalen Zusammensetzung der Studierenden durch die Platzierung von Werbeanzeigen in der nationalen und internationalen (Fach-)Presse. Hinweise auf das Hoch'sche Konservatorium fanden sich u. a. in amerikanischen Zeitschriften bzw. Tageszeitungen wie dem „Musical Courier“ oder der „New York Times“ sowie in zahlreichen englischen Blättern, allen voran der „Monthly Musical Record“ und die „Musical Times“. Zusätzlich gab die Direktion englischsprachige Flyer mit Informationen zum Studium am Hoch'schen Konservatorium heraus, die auf großes Interesse stießen.<sup>143</sup> In einem Brief an Marie von Lindemann vom 31. Juli 1892 schreibt Clara Schumann: „*Ich lege Ihnen einen Prospect bei, er ist nur in Englisch, weil [...] die Engländer solche immer haben wollen – die Deutschen fragen weniger danach*“<sup>144</sup>. Diese Werbemaßnahmen waren nicht neu, sondern wurden von verschiedenen deutschen Musikhochschulen bzw. Konservatorien ergriffen. Sie sind u. a. mit den Rechtsformen der Einrichtungen zu erklären, die auf die finanziellen Beiträge möglichst vieler StudentInnen angewiesen waren.<sup>145</sup> Nicht zuletzt lockte auch das Lehrerkollegium mit KünstlerInnen von internationalem Ruf – wie Julius Stockhausen oder Clara Schumann – zahlreiche BewerberInnen nach Frankfurt. Auf ihren Konzertreisen versammelten sich viele begeisterte MusikerInnen um sie, die ihnen an das Hoch'sche Konservatorium folgten.

Von den insgesamt 68 PianistInnen, die Clara Schumann am Konservatorium unterrichtete, stammten 25 SchülerInnen (etwas mehr als ein Drittel) aus Deutschland. Fast genauso viele (24) kamen aus Großbritannien. Außerdem befanden sich in der Klavierklasse MusikerInnen aus den USA (4)<sup>146</sup>, Skandinavien (Dänemark: 2, Schweden: 1), den Niederlanden (3), Frankreich (2), Österreich (2), Ungarn (1), Lettland (1), Estland (1), der Schweiz (1) und Italien (1).

---

141 In der Zeit von 1878/1879 bis 1893/1894; siehe die Liste der Studierenden bei Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903, S. 47–76.

142 In den folgenden zehn Jahren sank der Anteil, erreichte zum Studienjahr 1888/1889 allerdings wieder ein Drittel.

143 Siehe auch Klassen 2009, S. 463.

144 Zit. nach Renate Brunner (Hrsg.), *Alltag und Künstlertum. Clara Schumann und ihre Dresdner Freundinnen Marie von Lindemann und Emilie Steffens. Erinnerungen und Briefe* (= Schumann-Studien, Sonderbd. 4), Sinzig 2005, S. 274.

145 Siehe Klassen 2009, S. 463.

146 Eine Schülerin, Meta Backwell, stammte aus Bridgewater. Diesen Ort gibt es mehrfach in den USA sowie in Australien und Kanada. Möglich ist auch eine Verwechslung mit dem südeinglischen Bridgewater.

Die Unterrichtssprache von Clara Schumann war deutsch.<sup>147</sup> Adelina de Lara begann aus Sorge, die Lehrerin womöglich nicht verstehen zu können, schon während ihres Vorbereitungsjahres bei Fanny Davies, die neue Sprache zu lernen.<sup>148</sup> Trotzdem empfand sie es bei ihrer Ankunft in Frankfurt „*a little frightening not to be able to understand anyone*“<sup>149</sup>. In der Pension, in der die Musikerin während ihrer Studienzeit unterkam, war es ihr untersagt, englisch zu sprechen – eine Maßnahme, die gewiss zu einem schnelleren Verständnis und Beherrschen der deutschen Sprache führen konnte, die Sorge Adelina de Laras aber nicht gemildert haben dürfte. Indes wurden den Pensiönärinnen von Beginn an einfache deutsche Wörter vermittelt.<sup>150</sup> Adelina de Lara eignete sich weitere Kenntnisse „*from a German grammar book*“<sup>151</sup> an. Seitens des Konservatoriums erhielten ausländische Studierende außerdem Deutschunterricht von Georg Veith, der von 1878 bis 1894 als Lehrer für Literatur, Metrik und Poetik angestellt war.

### 3 Geschlecht

„*I don't remember that Madame Schumann had a great many men pupils*“<sup>152</sup>, bemerkt Mathilde Verne in ihren Memoiren. Bestätigung findet ihre Aussage in den Hochschulakten: Knapp 90 % der SchülerInnen Clara Schumanns waren weiblich.<sup>153</sup> In den Klassen ihrer Töchter lag der Anteil der Pianistinnen mit etwa 93 % noch etwas höher.<sup>154</sup>

---

147 Auch die Korrespondenz zwischen Clara Schumann und ihren SchülerInnen wurde, bis auf wenige Ausnahmen, auf deutsch geführt.

148 „*Lady Thompson [...] warned me that soon Clara Schumann would be in England, that she spoke no English and I would have to understand German if I studied with her. Of course I was seized with panic and redoubled my efforts*“, Lara 1955, S. 34f.

149 Ebd., S. 40.

150 „*We were not allowed to speak a word of English from the day of our arrival and were taught simple German words at once, danke and bitte being the first two, and the German for bread-and-butter the next. At least we did not have to starve in silence*“, ebd., S. 41.

151 Ebd., S. 46.

152 Verne 1936, S. 49.

153 Siehe Jahresberichte des Dr. Hoch'schen Conservatoriums 1878/1879 bis 1891/1892.

154 Der Wert bezieht sich auf die Klassen von Marie und Eugenie Schumann, da beide Musikerinnen in einigen Jahresberichten lediglich als „Fr. Schumann“ aufgeführt sind und damit auch eine genaue Zuordnung der StudentInnen in eine der beiden Klavierklassen nicht durchgehend möglich ist. Die große Anzahl der Pianistinnen am Konservatorium überrascht nicht: Als eines der wenigen Instrumente, die für Frauen als schicklich galten, wurde das Klavier seit Ende des 18. Jahrhunderts von den Töchtern aus den meisten bürgerlichen Familien erlernt. (Siehe Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 1991, S. 91.) Im Laufe des folgenden Jahrhunderts stieg die Anzahl konzertierender Pianistinnen kontinuierlich. Eduard Hanslick konstatiert noch Anfang der 1880er Jahre einen „*maßlose[n] Zuwachs an Clavier-Virtuosinnen*“ (Neue Freie Presse [Wien] 13. Febr. 1883; Eduard Hanslick, 1825–1904, war ein österreichischer Musikschriftsteller und

Diese Werte liegen über dem durchschnittlichen Anteil von Studentinnen in den Fächern Gesang und Klavier innerhalb des Konservatoriums, der zeitweise bis zu 80 % betragen hat. In den Orchesterfächern sowie den Kompositionsklassen<sup>155</sup> waren Studentinnen dagegen bis in die 1890er Jahre hinein deutlich unterrepräsentiert.

Davon abgesehen war der Anteil der Studentinnen auf Hochschulebene auffällig hoch. Frauen waren in Frankfurt a. M. deutlich stärker vertreten als Männer: Zwischen 1878 und 1892 betrug ihr Anteil meist zwischen 65 % und 75 %.<sup>156</sup> Damit unterschied sich das Hoch'sche Konservatorium von anderen deutschen Musikhochschulen, an denen der Frauenanteil merklich geringer war.<sup>157</sup> Für die hohe Anzahl der Studentinnen in der gesamten Einrichtung und besonders in den Klavierklassen von Clara Schumann und ihren Töchtern war die berühmte Pianistin selbst möglicherweise positives Vorbild – sie war lebender Beweis dafür, dass Frauen, sogar Mütter, eine erfolgreiche Karriere als Musikerin durchlaufen können.

#### **4 Familiäre bzw. soziale Herkunft der StudentInnen (mit Blick auf die musikalische Ausbildung)**

Die Frage nach der sozialen Herkunft der SchülerInnen Clara Schumanns ist nicht allein personengeschichtlich, sondern auch aus Sicht der Hochschulgeschichte von Interesse. Schließlich betonten führende Musikpädagogen mit Blick auf die ersten Gründungen von Konservatorien, dass *„musikalische Begabung kein Vorzug privilegierter Schichten ist, vielmehr sei sie gleichmäßig über alle Stände und alle Personengruppen gestreut“*<sup>158</sup>. Für die neu errichteten Hochschulen bedeutete dies, nicht gesellschaftlichen Stand bzw. finanzielles Einkommen der Eltern, sondern allein das musikalische Potenzial als Selektionskriterium bei der Aufnahme von SchülerInnen gelten zu lassen. Auch das Hoch'sche Konservatorium leistete seinen Beitrag dazu, BewerberInnen aller gesellschaftlichen Schichten den Zugang zum Hochschulstudium zu ermöglichen: durch die Einrichtung von Freistellen und die Vermittlung von finanzieller

---

-kritiker). Seit 1843 – mit der Gründung des Leipziger Konservatoriums – wurde den Pianistinnen der Weg zur Hochschulausbildung geebnet und von vielen beschritten.

155 Als Reaktion auf den großen Zulauf weiblicher MusikerInnen eröffnete Joachim Raff zum Studienjahr 1880/1881 eine Kompositionsklasse für Frauen. Seit 1883 konnten Frauen am Konservatorium auch Orgel studieren.

156 Siehe auch Cahn 1979, S. 377.

157 Rebecca Grotjahn, „Das Konservatorium und die weibliche Bildung“, in: *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857*, hrsg. von Joachim Kremer u. Dörte Schmidt, Schliengen 2007, S. 153.

158 Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik. Mit Darstellung der Bedingungen und Beurteilung der Auswirkungen* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 33), Regensburg 1973, S. 32.

Unterstützung aus privaten Fonds bzw. von privat finanzierten Stipendien.<sup>159</sup> Auf Erlass des Kultusministers Gustav von Goßler vom 31. Juli 1890 gab es auch Unterstützung von staatlicher Seite. Den „*vorgeschnittenen Schülern*“ bot „*diese Einreihung unter die staatlich subventionierten Anstalten den großen Vorteil, daß sie dadurch um die Preise der Felix Mendelssohn-Bartholdi-Stiftung [sic] mit konkurrieren*“<sup>160</sup> konnten. Clara Schumann selbst engagierte sich für die eigenen StudentInnen mit einer „*Sammlung zum Besten armer Schülerinnen [...], um notdürftigen talentvollen Schülerinnen ein Studium bei ihr zu ermöglichen*“<sup>161</sup>.

Über die soziale Herkunft der StudentInnen Clara Schumanns gibt das Quellenmaterial nur begrenzt Auskunft. Dennoch scheint sich auch bei den hier erforschten StudentInnen die gesellschaftliche Durchmischung widerzuspiegeln. Als Auswahlkriterium zählte somit offenbar nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis die musikalische Fähigkeit der BewerberInnen bzw. ihr Entwicklungspotenzial und nicht das gesellschaftliche Ansehen der Familie.

MusikerInnen wie Leonard Borwick, Madeleine Edle von Braun, Mona Buchanan, Clement Harris, Lily Henkel geb. Goldschmidt, Mathilde von Mutzenbecher verh. Ribaupierre, Olga von Radecki und Florence Rothschild verh. Bassermann entstammten einflussreichen und vermögenden Familien. Die finanziellen Verhältnisse der Eltern ermöglichten ihnen in einigen Fällen eine anspruchsvolle musikalische Ausbildung bei guten PrivatlehrerInnen und/oder auch umfangreiche Musikstudien im Ausland. Lily Goldschmidt, deren Vater verschiedene öffentliche Ämter in Nottingham, u. a. das des Bürgermeisters, innehatte, wurde zunächst in England ausgebildet, ging anschließend nach Karlsruhe, wo sie von Heinrich Ordenstein (1856–1921) und Eduard Reuss (1851–1911) unterrichtet wurde. Leonard Borwick, Sohn eines Mitglieds der Londoner Börse, kam schon früh im Rahmen der musikalischen Gesellschaften in seinem Elternhaus mit bekannten Vertretern des Londoner Musiklebens in Kontakt und verzeichnete unter seinen ersten LehrerInnen mit Wilma Neruda (1838–1911), Alfredo Piatti (1822–1901) und Henry Richard Bird (1842–1915) MusikerInnen mit großer Reputation. Bei Clement Harris, ebenfalls Spross einer einflussreichen englischen Familie – sein Vater stand der Reederei Harris & Dixon, einem erfolgreichen Familienunternehmen, vor<sup>162</sup> –, wirkte sich die Herkunft nicht in diesem Maße auf die frühe musikalische Ausbildung aus. Als Schüler verbrachte er, wie er im Tagebuch bemerkt, „*[d]ie meisten freien Nachmittage [...] in der Bibliothek*“<sup>163</sup> und erhielt nebenher Geigenstunden, „*an de-*

---

159 Es liegen Zahlen vor, wie viele SchülerInnen Freistellen erhalten haben, Namen werden in den Jahresberichten des Konservatoriums jedoch nicht genannt. Finanziell ermöglicht wurde zumindest ein Teil der Freistellen durch die Unterstützung der Mozartstiftung (hervorgegangen aus dem Frankfurter Liederkreis), deren regelmäßige Zuschüsse für die Einrichtung von Stipendien sowie die Anstellung von Lehrern im Fach Musiktheorie vorgesehen waren, siehe Hanau 1903, S. 28f.; siehe auch Kapitel I 2. *Studieren am Hoch'schen Konservatorium.*

160 Hanau 1903, S. 26.

161 Hofmann 2000, S. 19.

162 „*Als ihr Senior wurde er bald eine in der City von London bekannte und angesehene Figur. Er bekleidete das Amt eines Zunftmeisters in der Gilde der Tuchherren (Drapers' Company) und trug den Titel eines königlichen Friedensrichters (Justice of Peace) für die Grafschaft Glamorgan*“, C. V. Bock 1962, S. 9.

163 Ebd., S. 13.

nen er nie Freude gehabt hatte“<sup>164</sup>. Erst als 15-Jähriger gab er den Unterricht auf und lernte fortan Klavier – ob mit oder ohne Lehrer, lässt sich nach derzeitigem Forschungsstand nicht ermitteln.<sup>165</sup> Daneben zeigt der weitere Lebenslauf, welche Vorteile die familiäre Herkunft für den Musiker mit sich brachte: Clement Harris brach sein Studium bei Clara Schumann ab, unternahm diverse Reisen und vertiefte sein Wissen und seine Fähigkeiten bei Philipp Wolfram in Heidelberg – ohne durch Auftritte als Pianist seinen Lebensunterhalt bestreiten zu müssen. Dementsprechend lassen sich nur wenige Belege für seine Konzerttätigkeit finden.

Inwiefern Olga von Radecki, die einer baltischen Adelsfamilie entstammte, auf die Gagen angewiesen war, lässt sich retrospektiv kaum eruieren. Sie erhielt schon früh Unterricht von Julius Ruthardt, studierte auf dessen Empfehlung anschließend am Stuttgarter Konservatorium und ging erst hiernach zu Clara Schumann nach Frankfurt a. M. Nach dem Studium trat sie mit mäßigem Erfolg in Europa und den USA auf.

Dass, abgesehen von Mona Buchanan und Mathilde Mutzenbecher (der die pianistische Tätigkeit nach einem Bruch des Handgelenks unmöglich war), auch die Frauen aus wohlhabenden Familien noch nach dem Studium als Pianistinnen bzw. Klavierlehrerinnen wirkten, ist bemerkenswert. Schließlich wurde im 19. Jahrhundert gerade von Töchtern angesehener Familien erwartet, sich nach den gesellschaftlichen Konventionen zu richten, die eine Beschränkung ihrer musikalischen Tätigkeiten auf die Liebhaberei vorsahen.<sup>166</sup>

Eine umfangreiche und anspruchsvolle musikalische Vorbildung war nicht allein den Kindern aus vermögenden Elternhäusern vorbehalten. Charles Wetzler berichtet in seinen biographischen Aufzeichnungen (die 1868 und damit sechs Jahre vor der Geburt seiner Tochter enden) wiederholt von beruflichen Hindernissen und finanziellen Schwierigkeiten. Dennoch reisten er und Fannie Wetzler mit den Kindern Minnie und Hermann jeweils dorthin, wo guter Unterricht gewährleistet war. Nach dem Anfangsunterricht im Heimatort Chicago zog die Familie nach Cincinnati, wo die Geschwister am Musical College weiter ausgebildet werden konnten. Die nächste Station war New York – hier besuchten Minnie und Hermann Wetzler, unterstützt durch ein Stipendium, das College of Music.

Den Eltern von Adelina de Lara war eine musikalische Ausbildung der Tochter durch einen Instrumentallehrer aufgrund der begrenzten finanziellen Mittel nicht möglich. Die Pianistin wurde von ihrem Vater, einem Dilettanten, ausgebildet. Ihrer Autobiographie zufolge sollte das Mädchen mit ihrem Klavierspiel möglichst früh einen finanziellen Beitrag zum Lebensunterhalt der Familie leisten. In den Aufbau der Karriere waren alle Familienmitglieder eingebunden: Der Vater erteilte Klavierunterricht und übernahm das Management, die Mutter sowie die Schwestern nähten Kleider für die

---

164 Ebd., S. 12.

165 Auf das Studium bei Clara Schumann bereitete sich Clement Harris selbst intensiv vor. „[L]ang lebe täglich sieben Stunden Üben!!!“, heißt es in seinem Tagebuch nach seiner Aufnahme an das Hoch'sche Konservatorium, zit. nach ebd., S. 15.

166 Siehe Hoffmann 1991, S. 258.

Auftritte. Mehr zufällig wurde Adelina de Lara, mittlerweile Vollwaise geworden, von Fanny Davies entdeckt, die ein Vorspiel bei Clara Schumann arrangierte.

Auffallend umfangreich war die Ausbildung von PianistInnen aus Musikerfamilien. Hierzu zählten Ottilie Braunfels, Anna Cossmann, Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Marie Fromm, Caroline Geisler-Schubert, Amina Goodwin, Linda Morton, Theodor Müller-Reuter, Olga Neruda, Teresita Sewell, Mathilde Verne und Mary Wurm. Durch ihre Eltern wurden sie schon früh an die Musik herangeführt bzw. musikalisch gefördert. Vielfach übernahmen Verwandte auch die erste musikalische Ausbildung. Fanny Davies und Linda Morton erhielten Unterricht von ihren Tanten, Ilona Eibenschütz von ihrem Cousin. Marie Fromm und Amina Goodwin sowie Olga Neruda wurden die ersten musikalischen Fähigkeiten und Fertigkeiten von ihren Vätern beigebracht.

In der Familie Wurm übernahm die Mutter, Sophie Wurm, die erste musikalische Ausbildung der Kinder. Schon früh traten Mathilde Verne und ihre Geschwister im halböffentlichen Rahmen der Schülerkonzerte ihrer Eltern auf.<sup>167</sup> Um ihren Töchtern eine gute Ausbildung zu ermöglichen, reiste Sophie Wurm mit ihnen umher. Mathilde Verne berichtet in ihren Memoiren von Aufenthalten in Stuttgart, Norwood und Kensington. In Stuttgart studierte ihre ältere Schwester Mary, in Kensington besuchte sie selbst das Royal College of Music.

Auch Amina Goodwin erhielt eine sehr reichhaltige Ausbildung. Seit ihrem sechsten Lebensjahr wurde sie von ihrem Vater unterrichtet, der für den Versuch, seine Tochter als Wunderkind in das englische Konzertleben einzubinden, wiederholt Kritik der Presse erntete. Er wich von seinem Vorhaben ab und konzentrierte sich stattdessen auf die Ausbildung der jungen Pianistin, zu deren Stationen das Leipziger Konservatorium, das Pariser Conservatoire, Unterricht bei Saint-Saëns in Paris und Liszt in Weimar sowie das Studium am Hoch'schen Konservatorium zählen.

Fanny Davies hatte nach der Ausbildung bei ihrer Tante ebenfalls Unterricht bei einigen namhaften Musikern erhalten – darunter Charles Edwin Flavell und Charles Hallé –, bevor sie zum Studium nach Leipzig und anschließend nach Frankfurt a. M. ging.

Unabhängig von ihrer sozialen und familiären Herkunft verbindet viele SchülerInnen Clara Schumanns, dass sie schon vor ihrem Studium in Frankfurt a. M. einen langen Ausbildungsweg zurückgelegt hatten. Viele der PianistInnen hatten, bevor sie nach Frankfurt a. M. kamen, schon anderswo ein Studium absolviert.<sup>168</sup> Nur selten war die Klavierklasse von Clara Schumann die erste Station der musikalischen Hochschulausbildung.<sup>169</sup> Damit war die ‚eigentliche‘ Ausbildung bereits abgeschlossen, die PianistInnen erhielten bei Clara Schumann offenbar nur den letzten Schliff. Von den englischen MusikerInnen haben fünf – Emily Gilloch, Beatrice Hallet, Frances Mabel Hime,

---

167 Siehe Verne 1936, S. 39.

168 Hierzu zählen Mary Boothroyd, Mona Buchanan, Fanny Davies, Alice Dessauer, Ilona Eibenschütz, Caroline Geisler-Schubert, Emily Gilloch, Amina Goodwin, Beatrice Hallet, Frances Mabel Hime, Charles Holden-White, Mary Eliza O’Brion, Marie Olson, Emilie Oppenheim, Olga von Radecki, Lazzaro Uzielli, Mathilde Verne, Minnie Wetzler, Margaret Wild und Mary Wurm.

169 Siehe Cahn 1979, S. 64.

Charles Holden-White und Mathilde Verne – zuvor am Royal College of Music studiert. Von Emily Gilloch und Mathilde Verne ist bekannt, dass sie Studentinnen von Franklin Taylor waren, seinerseits ein ehemaliger Schüler Clara Schumanns. Dass er seine Studentinnen an diese weiterempfohlen hat, ist nicht auszuschließen.

Der Umfang des vorangegangenen Studiums war, wie sich gezeigt hat, sehr unterschiedlich. Umfang und Anspruch der Ausbildung der PianistInnen können jedoch nicht pauschal auf die familiäre bzw. soziale Herkunft zurückgeführt werden. Gleichwohl ist nicht von der Hand zu weisen, dass in vielen Familien die Ausbildung bei namhaften MusikerInnen aufgrund der finanziellen Lage nicht möglich war. Diverse MusikerInnen profitierten von der Einrichtung von Stipendien.

## 5 Karrierestart in England

Ausgesprochen viele PianistInnen aus der Klavierklasse Clara Schumanns – und zwar nicht allein diejenigen, die ursprünglich aus England stammten – übersiedelten nach ihrem Studium in das Vereinigte Königreich, wo sie eine erfolgreiche Karriere durchliefen. Unter ihnen sind auch einige der berühmtesten Schumann-SchülerInnen zu finden, wie Leonard Borwick, Fanny Davies, Alice Dessauer, Ilona Eibenschütz, Marie Fromm, Amina Goodwin, Adelina de Lara, Marie Olson oder Mathilde Verne.

„*Madame Schumann sent me to England to start my professional career at the ‚Monday Pops‘*“<sup>170</sup>, schreibt Marie Fromm in ihrem 1932 erschienenen Artikel „Some Reminiscences of my Music Studies with Clara Schumann“ und verweist damit auf den positiven Einfluss, den die Dozentin auf den Karrierestart ihrer SchülerInnen genommen hat. Mehrfach empfahl sie junge MusikerInnen an wichtige Persönlichkeiten des Londoner Konzertlebens, etwa die Konzertveranstalter Arthur Chappell, August Manns, George Henschel oder Richard Wilkinson, weiter. Letzteren machte sie wiederholt auf Fanny Davies aufmerksam. Im Febr. 1886 schreibt sie: „*Ich hoffe, Sie haben Miss Davies jetzt gehört und Sich [sic] an ihr erfreut; sie ist eine ernste junge Künstlerin, die die Kunst um ihrer selbst Willen ausübt*“<sup>171</sup>. Frühzeitig wies sie Richard Wilkinson auch auf Leonard Borwick hin: „*[I]ch [muss] Ihnen erzählen, dass ich einen Schüler habe (Leonard Borwick)[,] an welchem Sie Freude haben werden, ich entlasse ihn aber erst übers Jahr, er muss noch viel classische Musik bei mir studieren. Es ist aber schon ausserordentlich, wie er spielt, und Wärme und Leidenschaft soll sich, hoffe ich, noch mehr in ihm entwickeln – ist schon viel geschehen*“<sup>172</sup>.

---

170 Marie Fromm, „*Some Reminiscences of my Music Studies with Clara Schumann*“, in: *MusT* 1073 (1932), S. 616.

171 Brief von Clara Schumann an Richard Wilkinson vom 8. Febr. 1886, Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7502.

172 Brief von Clara Schumann an Richard Wilkinson vom 27. Aug. 1888, Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7502.

In vielen Fällen verfasste Clara Schumann Empfehlungsbriefe, die sie den SchülerInnen vor ihrer Abreise nach England aushändigte. Mathilde Verne berichtet, dass sie kurz nach ihrer Ankunft in England Arthur Chappell, den Direktor der Saturday und Monday Popular Concerts, aufgesucht habe, um ihm das Empfehlungsschreiben ihrer Lehrerin zu überreichen, und innerhalb von zwei Wochen für die Popular Concerts engagiert worden sei.<sup>173</sup> Adelina de Lara verweist ebenfalls auf einen Empfehlungsbrief Clara Schumanns an Arthur Chappell. In ihren Memoiren deutet sie jedoch an, dass dieser allein keine Garantie für ein Engagement bedeuten musste<sup>174</sup>: „*It was not very long after I had been back in England that a letter arrived from Arthur Chappell. [...] I opened it, trying not to be too hopeful. Would he grant me an audition or would it contain some vague promise?*“<sup>175</sup>. Gleichwohl teilte Chappell der Pianistin in diesem Brief mit, dass er sie für eines der nächsten Konzerte engagieren wolle.<sup>176</sup>

In Deutschland scheinen die Aussichten wesentlich restringierter gewesen zu sein. Verglichen mit England hatten die Empfehlungen Clara Schumanns hier offenbar weniger Gewicht. Ihr Vorschlag, Fanny Davies für eines der Museumskonzerte in Frankfurt zu engagieren, wurde von den Verantwortlichen abgelehnt. In einem Brief schrieb sie der ehemaligen Schülerin: „*Ich will Ihnen nur schreiben, daß es mit dem Museum diesen Winter nichts ist. Ich mußte am 22. Januar hier absagen, und hatte Sie statt meiner zuerst vorgeschlagen, die Herren vom Comithe wünschten es aber nicht dieses Jahr, weil Sie kürzlich erst von der Schule abgegangen seien*“<sup>177</sup>. Auch eine spätere Anfrage der

---

173 Siehe Verne 1936, S. 57.

174 Auch aus einem Brief von Clara Schumann an ihre Tochter Eugenie geht hervor, dass Arthur Chappell offenbar nicht alle Empfehlungen der Pianistin umgehend aufgriff: „*Chappell läßt sich auf kein festes Enga[ge]ment f. d. W. [Mary Wurm] jetz ein, will aber für sie thuen, was er kann, und, gewiß wird er das. Er sagt, daß er jetzt noch keine Arrangements macht, es sey noch zu früh*“, Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann vom 30. Juli 1882, Schumann-Briefedition I/8.1, Brief Nr. 345, S. 455–457, hier S. 456f.

175 Lara 1955, S. 75.

176 Clara Schumann bemühte sich nicht allein um Konzertengagements für ihre StudentInnen, sondern auch um private Anstellungen sowie um Unterkünfte. Mathilde Verne vermittelte sie eine Privatanstellung als Klavierlehrerin bei der Prinzessin Feodora Victoria Alberta zu Hohenlohe-Langenburg (1866–1932). (Siehe Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann vom 12. Aug. 1885, Schumann-Briefedition I/8.1, Brief Nr. 366, S. 488–491, hier S. 490) Für Alice Dessauer bemühte sie sich um eine Unterbringung in einer Familie. Den Hinweis von Fanny Davies auf „*eine Familie in England auf dem Lande, welche Alice [Dessauer] versuchsweise auf einen Monat nehmen wollten*“ (Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann vom 23. Aug. 1888, Schumann-Briefedition I/8.1, Brief Nr. 452, S. 606–608, hier S. 608.), wies Clara Schumann zurück: „*Darauf bin ich nicht eingegangen. Wir müssen sie doch gut ausstatten, das kann man doch nicht für einen Monat*“ (ebd.) und plante stattdessen: „*Ich meine, wenn sie sich wirklich erholt hat, sollten wir [ver]suchen, sie in eine nette Familie zu bringen (ich könnte dazu das Geld v. d. Kissel benutzen) – da müßte man Anzeigen machen. Alice muß in ein Haus, wo ein Mann ist. Marie dachte, ob nicht Fillu, später, wenn sie wieder n. Fkf. kommt, mal in der Familie Waitzmann, wo die Bötefuhr ist, nachfragen könnte, ob sie Alice aufnehmen könnten. Sie muß dann aber[,] wenn sie doch a. d. Spanier Stunden giebt, selbst auch beisteuern, darauf rechne ich. Vielleicht könnte sie auch in der Familie selbst einige Stunden geben? sie muß in gebildeten Umgang kommen, wo es keinen Klatsch giebt*“ (ebd.). Alice Dessauer wurde durch die Vermittlung Clara Schumanns schließlich von der Familie Kissel in Manchester aufgenommen. (Siehe Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann vom 12. Aug. 1885, Schumann-Briefedition I/8.1, Brief Nr. 366, S. 488–491, hier S. 490)

177 Brief von Clara Schumann an Fanny Davies vom 4. Febr. 1886, Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7501b.

Pianistin wurde abgelehnt. Daraufhin schreibt Clara Schumann Fanny Davies, wie „*enorm schwer [es] für einen jungen Künstler [sei,] in Deutschland aufzukommen [sic], und ich weiss nicht, ob es nicht geraten wäre, dass Sie Sich [sic] an einen Unternehmer wendeten. So sehr ich diese [sic] hasse, so glaube ich doch, dass durch sie ein junger Künstler am leichtesten dazu kommt, sich bekannt zu machen. [...] Ein Risiko, wie es ein Orchesterkonzert in Frankfurt ist, zu unternehmen, dazu könnte ich nicht raten. Es würde Ihnen sehr viel kosten, und was helfen? Diejenigen, welche sich in Frankfurt für Musik interessieren, kennen Sie, Ton angehend ist Frankfurt in der musikalischen Welt nicht, wenn das Berlin oder Leipzig wäre, so wäre es ein Anderes*“<sup>178</sup>.

## 6 Clara Schumanns SchülerInnen und das englische Musikleben

Seit 1856 hatte Clara Schumann etwa 19 Konzertreisen nach England unternommen, das damit zu einem zentralen Wirkungsort der Pianistin wurde.<sup>179</sup> „*Nach zögerlichem Beginn in den ersten Jahren verdiente sie [...] nirgends so viel Geld wie auf dem freien englischen Markt*“<sup>180</sup> und erlangte dort die größte Popularität.<sup>181</sup> Dementsprechend beifällig wurden auch ihre SchülerInnen von Publikum und Presse aufgenommen. 1891 schreibt die „Musical News“: „*Madame Schumann's pupils are, at the present time, noteworthy as carrying out the best traditions of an important era in pianoforte playing, and particularly in this country, where Miss Janotha, Miss Fanny Davies, Miss Geisler Schumann [recte Schubert], Miss Margaret Wild and Mr. Dykes are firmly established; Mr. Leonard Borwick, Miss Eibenschütz and Miss de Lara are recent visitors of no less merit. Miss Mathilde Wura [recte Wurm] is another of Madame Schumann's pupils who is equally well-known in London*“<sup>182</sup>.

Vor allem nachdem Clara Schumann ihre Konzerttätigkeit in England beendet hatte, wurde den SchülerInnen als ihren VertreterInnen eine zunehmende Bedeutung beigegeben. „*A contemporary has been commenting, very ably and justly, on the influence Madame Schumann still exerts at the Monday and Saturday Popular Concerts through her pupils, though she herself is no longer heard there*“<sup>183</sup>. Die SchülerInnen seien „*indebted to her for their training, and exhibit to us at second-hand, her refined, sympathetic, and intellectual method. .... If we can no longer have Madame Schumann herself, at least may we be permitted to hear as often as possible the young artists whom she has stamped with her individuality – whom she has endowed with that warm,*

---

178 Brief von Clara Schumann an Fanny Davies vom 28. Juli 1887, Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7501.

179 Siehe Reich 1985, S. 276f.

180 Klassen 2009, S. 312f.

181 Siehe auch Vries 1996, S. 193.

182 Musical News 1891 I, S. 103.

183 Ebd. 1895 I, S. 362.

*romantic, intensely expressive style that we know and love, and can never forget [...]“*<sup>184</sup>.

Allein mit der Beliebtheit und dem Einfluss der Lehrerin lässt sich die erfolgreiche Konzerttätigkeit zahlreicher Schumann-SchülerInnen in England aber nicht erklären. Eine bedeutende Rolle spielt auch die Organisation des englischen Konzertlebens, die sich von jener in Deutschland unterschied. Gerade London war geprägt durch eine „*prosperierende öffentliche Bürgerkultur, die die Bevölkerung tatsächlich weitgehend selbständig ohne obrigkeitliche Subvention organisierte und begeistert trug*“<sup>185</sup>. Es gab viele verschiedene musikalische Institutionen und private Veranstalter. Nur selten verfügten Konzertgesellschaften über feste Orchester bzw. ein festes Ensemble, sodass für die Veranstaltungen jeweils freiberuflich wirkende MusikerInnen engagiert werden mussten. Diese Arbeitsbedingungen setzten seitens der KünstlerInnen eine hohe Flexibilität voraus, gleichzeitig boten sich dadurch viele Auftrittsmöglichkeiten – auch für MusikerInnen, die sich noch nicht im Musikleben etabliert hatten.

Einige SchülerInnen Clara Schumanns entwickelten sich im Laufe der Zeit zu bedeutenden VertreterInnen des englischen Musiklebens, allen voran Fanny Davies<sup>186</sup> und Leonard Borwick. In Letzterem erkannte der „Musical Standard“ schon kurze Zeit nach seinem Londoner Debüt „*an English pianist of whom we may well be proud*“<sup>187</sup>, auch die Zeitschrift „Musical Opinion and Music Trade Review“ schreibt enthusiastisch, dass der junge Künstler „*bids fair to become the English pianoforte hero of the future*“<sup>188</sup>. Ganz ähnlich klingen die Besprechungen der Leistungen von Fanny Davies in der englischen Presse. Das „English Illustrated Magazine“ weist ihr schon früh „[a]mong the English pianists of to-day [...] a distinguished place“<sup>189</sup> zu und der „Musical Standard“ betrachtet sie rückblickend als „*the first English lady pianist to achieve distinction since the death of Arabella Goddard*“<sup>190</sup>.

Mehr noch als ihre ehemaligen KommilitonInnen wurden Fanny Davies und Leonard Borwick in der britischen Presse als Ausnahmetalente gefeiert. Sie galten nicht nur als zwei herausragende SchülerInnen Clara Schumanns, sondern zugleich auch als „*two of the finest English pianists of all time*“<sup>191</sup>. Wiederholt wurden sie Pianisten wie Ignaz Jan Paderewski, Bernhard Stavenhagen, Moriz Rosenthal und Alfred Reisenauer an die

---

184 Ebd.

185 Klassen 2009, S. 309.

186 Mathilde Verne schreibt über die Pianistin: „*Fanny Davies made a bigger career than any other of Madame Schumann's pupils*“, Verne 1936, S. 36.

187 Musical Standard 1890 II, S. 336.

188 Musical Opinion and Music Trade Review 1890, S. 93.

189 English Illustrated Magazine 1892, S. 646.

190 Katherine Goodson, „*English Pianists and the Development of Piano-Playing in England*“, in: *Musical Standard* I (1911), S. 182; ganz ähnlich schreibt „The Minim“: „*Miss Fanny Davies [...] occupies a position at the present time equal to Madame Arabella Goddard, who was the queen of pianists in England a few years ago*“, The Minim 1897, Sept., S. 289; für Informationen über Arabella Goddard siehe Markus Gärtner, Art. „*Goddard, Arabella, verh. Davison*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalisten des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Freia Hoffmann, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=goddard-arabella>, Zugriff am 13. Juli 2013.

191 Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art 1918, S. 135f.

Seite gestellt.<sup>192</sup> Damit versuchte man gleichzeitig, dem hartnäckigen Vorurteil, England sei das „*Land ohne Musik*“<sup>193</sup>, entgegenzutreten. Unter dem Titel „Are Germans a Musical Nation?“ heißt es 1896 im „Musical Standard“: „*They [die Deutschen] can claim many great modern pianists as belonging to them; for instance, Reisenauer, Rosenthal and Stavenhagen, and against these we can only pit Fanny Davies, Frederick Dawson and Leonard Borwick*“<sup>194</sup>. Weit euphorischer klingt ein Urteil der „Musical Times“: „*After [Frederic] Lamond, Fanny Davies, and Leonard Borwick it was no longer possible to suggest that English fingers could not perform nor English brains understand great classical conceptions*“<sup>195</sup>.

## 7 Schumann-SchülerInnen in Nordamerika, Australien und Neuseeland

Clara Schumann hatte niemals Nordamerika, Australien oder Neuseeland bereist und erreichte dennoch Bekanntheit an diesen von ihrem Wirkungsfeld so weit entfernten Orten, woran in erster Linie die zeitgenössische Presse einen wesentlichen Anteil hatte. Sie zeigte ein Interesse an ihrer Person als Ehefrau bzw. Witwe des Komponisten Robert Schumann. Konzertbesprechungen und Artikel – etwa in den Zeitschriften „Musical Courier“, „Dwight’s Journal of Music“ und „The Etude“ – lenkten die Aufmerksamkeit aber auch auf die Pianistin Clara Schumann. Durch die Interpretation ihrer Werke vor Ort fand sie zudem Beachtung als Komponistin.

Für ein lebendiges Clara Schumann-Bild in den USA sorgten daneben auch Berichte von Familienmitgliedern (die Sommerhoffs<sup>196</sup> lebten zwischen 1877 und 1883 in New York), FreundInnen oder KollegInnen aus Europa über das Schaffen der Künstlerin.<sup>197</sup>

192 „*When one thinks of the pianists we hear in London, it is hardly possible that a second or third rate man or woman can achieve any kind of success. Paderewski, Sauer, Rosenthal, Pachmann, Busoni, D’Albert, Dohnányi, Otto Hegner, Liebling, Zwintscher, Dawson, Leonard Borwick, Fanny Davies, Mark Hambourg, and others make up a list sufficiently large. And each one of these artists is either an accredited genius or else an executant of exceptional powers*“, Musical Opinion and Music Trade Review 1898, S. 162.

193 Siehe Oscar A. H. Schmitz, *Das Land ohne Musik. Englische Gesellschaftsprobleme*, München 1904; Heinrich Heine etwa schreibt in einem 1838 erstmals in den *Englischen Fragmenten* veröffentlichten Aufsatz: „*Es gibt etwas, worin die Engländer eben so lächerliche Pfscher sind wie in der Musik, das ist nämlich die Malerei*“, Heinrich Heine, „*Shakespeare’s Mädchen und Frauen*“, in: *Sämmtliche Werke*, 14 Bde., Bd. 5.1: *Vermischte Schriften*, Philadelphia/PA 1855, S. 274.

194 Musical Standard 1896 I, S. 389.

195 MusT 1922, S. 83.

196 Es handelt sich um die Familie von Elise geb. Schumann (1843–1928), der zweitältesten Tochter Clara und Robert Schumanns. Sie heiratete 1877 den Kaufmann Louis Sommerhoff (1844–1911). Beide gingen nach der Hochzeit in die USA und lebten bis 1883 in New York. Dort wurden drei von vier Kindern des Ehepaars geboren.

197 Siehe Nancy B. Reich, „*Clara Schumann and America*“, in: *Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Bericht über die Tagung anlässlich ihres 100. Todestages veranstaltet von der*

Diverse MusikerInnen bzw. MusikliebhaberInnen machten es sich explizit zur Aufgabe, die Namen Clara und Robert Schumanns in Nordamerika bekannt zu machen, darunter der deutsche Pianist und Komponist Otto Dressel oder das Ehepaar Perkins. Außerdem fand Clara Schumann Erwähnung in Berichten amerikanischer MusikerInnen, die Europa bereisten, etwa bei Amy Fay<sup>198</sup> oder Ruth Huntington, die in Briefen ausführlich auf die Pianistin eingehen.

Nicht zu vergessen sind jene SchülerInnen, die im Ausland konzertierten und im Unterricht ihre bei der renommierten Pianistin erworbenen Fähigkeiten weitervermittelten. In der Klavierklasse Clara Schumanns am Hoch'schen Konservatorium befanden sich drei Amerikanerinnen: Mary Eliza O'Brion, Minnie Wetzler und Alice Guggenheim. Aber nicht sie allein waren es, die Ideen der Schumann-Tradition nach Übersee trugen. Dies taten auch einige europäische StudentInnen – wie Leonard Borwick, Adelina de Lara und Olga von Radecki –, die Konzertreisen nach Nordamerika, Australien und Neuseeland unternahmen. Olga von Radecki, eine gebürtige Lettin, lebte für mehrere Jahre in den USA. Sie reiste direkt im Anschluss an ihr Studium mit Mary Eliza O'Brion nach Boston, wo sich die beiden Pianistinnen in den folgenden Jahren mehrfach (auch zusammen) hören ließen. Seit Ende der 1880er Jahre beschränkte sich Mary Eliza O'Brion auf das Erteilen von Klavierunterricht. Olga von Radecki lebte zwischenzeitlich wieder in Riga, zog Ende 1906 aber, vermutlich endgültig, nach Boston. Erstaunlicherweise fehlen in den Pressemitteilungen bzw. Konzertbesprechungen Hinweise auf die Ausbildung dieser Musikerinnen bei Clara Schumann. Dies trifft auch auf Alice Guggenheim zu, die nach ihrem Studium seit spätestens 1888 in Chicago konzertierte. Anders bei Minnie Wetzler: Sie trat nach ihrer Rückkehr aus Deutschland u. a. in Cambridge, New York, Chicago und Cincinnati auf und spielte mehrfach zusammen mit dem Boston Symphony Orchestra. Schon vor ihrer Abreise aus Deutschland fand die Musikerin als Clara Schumann-Schülerin Beachtung in der amerikanischen Presse. Die

---

*Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und dem Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main*, hrsg. von Peter Ackermann u. Herbert Schneider (= Musikwissenschaftliche Publikationen 12), Hildesheim [u. a.] 1999, S. 195f.

198 Die Briefe von Amy Fay, die 1869 nach Deutschland gereist war, erschienen 1874 in der Zeitschrift „Atlantic Monthly“. 1880 wurden sie in den USA erstmals als Buch herausgegeben und erschienen wenige Jahre später auch auf Deutsch; siehe Amy Fay, *Musikstudien in Deutschland. Aus Briefen in die Heimath* (= ConBrio Reprint 3), Berlin 1882, Repr. Regensburg 1996. Über Clara Schumann schreibt die Musikerin in einem Brief vom 12. Dez. 1869: „*Sie ist eine herrliche Künstlerin. [...] Ihr Spiel ist sehr objectiv. Mir scheint, als tauche sie in die Musik hinein, anstatt die Musik von sich Besitz ergreifen zu lassen. Sie gewährt dem Hörer das exquisiteste Vergnügen mit jeder Note die sie anschlägt; denn sie hat eine wunderbare Auffassung und Mannigfaltigkeit des Spiels; aber sie reißt selten hin. [...] Solch' edles Spiel! Man blieb immer unter dem Eindrücke der verständnisvollsten Wiedergabe, des Adels und der Breite ihres Styls. Könntet Ihr nur ihre Scalen hören! Kurz, es bleibt nichts mehr zu wünschen; sie besitzt alle Eigenschaften des großen Künstlers*“, ebd., S. 14f.

Am 7. Nov. 1878 schreibt sie: „*Clara Schumann ist durch und durch ein classischer Spieler. Beethoven, Bach sind ihre Stärke. Aber sie scheint mir keine Feinheit und nicht viel Poesie zu besitzen. In ihrer Auffassung ist nichts Scharfsinniges. Sie hat viel Feuer und ihr ganzer Styl ist groß, fertig, vollendet, abgerundet, solid und gediegen, wie die Deutschen sagen. Sie ist, was ich einen gesunden Künstler nennen möchte. Aber es ist nichts analytisches, kein Balzac oder Hawthorne in ihr. Beethovens C moll Variationen waren vielleicht das Beste, was ich von ihr gehört, und sie sind außerordentlich schwer. Ich glaube, sie spielte sie schöner als Bülow, obgleich er doch ein großer Beethovenianer ist*“, ebd., S. 167.

Zeitung „Daily Inter Ocean“ erkannte in ihr sehr früh „*an acquisition to the American musical world, coming warmly recommended by Dr. Clara Schumann, whose favorite pupil she has been for the past seven years*“<sup>199</sup>. Auch später wird in den Konzertbesprechungen wiederholt auf die Ausbildung Minnie Wetzlers bei der berühmten Pianistin hingewiesen. Ähnliche Anmerkungen sind in Presstexten zu Adelina de Lara und Leonard Borwick enthalten.

Adelina de Lara und Leonard Borwick waren die einzigen SchülerInnen Clara Schumanns am Hoch'schen Konservatorium, die im Laufe ihrer Konzerttätigkeit auch Australien bereisten. Borwick gastierte zweimal (1911 und 1914) mehrere Wochen lang auf dem kleinsten Kontinent der Erde. Schon bei seinem ersten Besuch zeigte das dortige Publikum ein so großes Interesse,<sup>200</sup> dass der Pianist in einigen Städten die Anzahl seiner Konzerte deutlich erhöhen musste. Auch die Presse feierte ihn überschwänglich: Die Zeitung „The Register“ kündigt ihn als „*great English pianist*“<sup>201</sup> an, der „Sydney Morning Herald“ sieht in ihm „*a celebrity amongst the pianists of the day in the old world*“<sup>202</sup> und der „Examiner“ titulierte ihn als „*the greatest of English pianists*“<sup>203</sup>. Nur selten wurde der Bezug zu seiner ehemaligen Lehrerin hergestellt. Borwick selbst wies dagegen in Interviews ausdrücklich auf sein Studium bei Clara Schumann hin – „*I, came out' in Frankfurt in 1889, where I received my training, formed my musical impressions, and got great inspiration from my famous teacher and her renowned friends*“<sup>204</sup> – und drückte mehrfach seine Dankbarkeit gegenüber der Lehrerin aus.<sup>205</sup> Gleichzeitig ordnete er sich bewusst in den mit Clara Schumann verknüpften Traditionszusammenhang ein: „*Wherever I go, [...] I am curious as to the work of Schumann, and I feel it as something in the nature of a legacy this tradition that I have received first hand from the widow of the great composer. I am going to include his *«Symphonic Studies»* and *«The Carnival»* in my programmes, as well as some shorter pieces*“<sup>206</sup>. Nach seinem ersten Australienaufenthalt reiste Leonard Borwick im Spätsommer 1911 weiter nach Neuseeland. Auch hier wurde er freundlich aufgenommen. Die Reaktion des dortigen Publikums bzw. der Presse war jedoch mit jener in Australien nicht gleichzusetzen.

Als letzte konzertierende Schülerin Clara Schumanns zog Adelina de Lara, die am 8. Okt. 1900 in Sydney debütiert hatte, auch noch lange nach ihrem Australienaufenthalt das Interesse der dortigen Presse auf sich: „*She is the only pupil still playing of Clara*

---

199 Daily Inter Ocean [Chicago] 10. Apr. 1892.

200 Möglicherweise war dies das Ergebnis erfolgreicher Werbemaßnahmen. In Melbourne etwa wurden in zahlreichen Läden Photographien des Pianisten ausgestellt, wie eine Miss Wigmore im „Examiner“ berichtet: „*There is at the present moment in Melbourne shop windows a pictured face, which is at once a challenge and a surprise. It challenges by reason of some nameless charm of expression; 'Who is this man with the quiet English face [...]?' Then comes the surprise. It is Leonard Borwick, the greatest of English pianists*“; The Examiner [Launceston] 8. Juli 1911.

201 The Register [Adelaide] 15. Juli 1911.

202 Sydney Morning Herald 2. Aug. 1911.

203 The Examiner [Launceston] 8. Juli 1911.

204 The Advertiser [Adelaide] 15. Juli 1911.

205 „*I owe my status to the schooling I received from her*“, ebd. 19. Juli 1911.

206 The Argus [Melbourne] 21. Juni 1911.

*Schumann, wife of the composer, friend of Greig [sic], Brahms, and Dvorak, and the world's recognised top authority on the interpretation of the works of Schumann*<sup>207</sup>. Ähnlich klingt ein Beitrag im „Chronicle“, demzufolge die Pianistin „*must be the last living link with the great composers of the last century. [...] [S]he said: – ,I have decided to carry on. I intend to keep up my teacher Clara Schumann's traditions as long as possible*“<sup>208</sup>.

---

207 The Mail [Adelaide] 29. Sept. 1951.

208 The Chronicle [Adelaide] 8. Nov. 1951.

**Teil IV**  
**Studium bei Clara Schumann**



## 1 Die Unterrichtsstunden

In ihren Erinnerungen<sup>209</sup> gewährt Eugenie Schumann Einblick in den Tagesablauf im Hause Schumann: „*Unser häusliches Leben war wie immer, so auch nun in Frankfurt, streng geregelt. Beim Frühstück blieben wir meist gemütlich sitzen. Mama las ihre Briefe oder vielmehr sie las sie uns vor. [...] Nach dem Frühstück erledigte sie die nötigen Schreibereien, dann übte sie ein wenig, und um halb elf Uhr kamen die Schüler. Nach den Stunden ging oder fuhr sie spazieren, wobei meist die Fähigkeiten und Leistungen der Schüler besprochen wurden. Nach dem Essen ruhte sie und überließ sich in späteren Jahren dabei einem harmlosen Vergnügen, was sie früher nicht gekannt hatte. Sie las nämlich die Zeitungsromane in den täglichen kurzen Abschnitten [...]. Von vier bis fünf Uhr spielte sie, und danach empfing sie beim Tee Besuche, die sich alle Tage zahlreich einfanden. Waren wir dann wieder allein, so setzte sich Mama an den Schreibtisch [...]. In früheren Jahren las Mama uns abends vor [...]. Später wurde sie zur Erlernung des Whistspiels angeregt, und das kleine Spielstündchen abends nach arbeitsreichem Tage wurde ihr zur angenehmen Gewohnheit*“<sup>210</sup>.

Vormittags kamen die SchülerInnen vom Konservatorium. Clara Schumann erteilte jeder bzw. jedem von ihnen an zwei Tagen in der Woche Klavierunterricht im Salon ihres Hauses in der Myliusstraße 32. „*Es wurden stets bis zu vier Schüler zusammen bestellt, jeder erhielt eine halbe Stunde Unterricht, die übrige Zeit hörte man zu*“<sup>211</sup>. Dahinter verbarg sich der Wunsch, dass die SchülerInnen von den Leistungen und Fehlern ihrer KommilitonInnen profitieren würden.<sup>212</sup> Aus diesem Grund durften auch SchülerInnen aus den Klassen von Eugenie und Marie Schumann die Unterrichtsstunden von einem an das Musikzimmer angrenzenden Raum aus verfolgen. Adelina de Lara beobachtete nach ihrer ersten Stunde bei Marie Schumann den Unterricht bei Clara Schumann und schreibt hierüber: „*The room was really two rooms divided by large folding doors. The beginners sat in the back room, which faced the tail-end of the grand piano and, of course, by the keyboard sat Clara Schumann*“<sup>213</sup>. De Lara verließ den Unterricht – sie hatte an diesem Tag Ilona Eibenschütz, Leonard Borwick und Carl

---

209 Eugenie Schumann, *Claras Kinder. Mit einem Nachwort von Eva Weissweiler und Gedichten von Felix Schumann*, hrsg. von Eva Weissweiler, Köln 1995.

210 Ebd., S. 228f.

211 Wurm 1919, S. 282.

212 Siehe Fromm 1932, S. 615: „*We had two lessons a week, with three other pupils in the room in order that we might profit by each others' struggles*“. Gegenüber einem Mitarbeiter der Zeitung „The Press“ äußerte sich Leonard Borwick ganz ähnlich: „*An advantage of Madame Schumann's method of instruction was that she took her pupils in batches of three, so that the individual not only went through what might be his own ordeal, but witnessed the ordeals of the others, and heard their faults pointed out. In short, it was as if the individual received three lessons*“, The Press [Canterbury/Neuseeland] 18. Sept. 1911.

213 Lara 1955, S. 42.

Oberstadt gehört – mit sehr gemischten Gefühlen: „*admiration, envy, despair, hope and happiness*“<sup>214</sup>.

Die einzelnen Unterrichtsstunden bei Clara Schumann waren – zumindest während der Studienzeit Adelina de Laras – sehr ähnlich aufgebaut: Zu Beginn wurden Kompositionen von Joh. Seb. Bach, Scarlatti oder einem ihrer Zeitgenossen gespielt. Es folgten umfangreichere Werke – Konzerte oder Sonaten –, etwa von Robert Schumann oder Brahms. Beschlossen wurde die Stunde meist mit leichteren Werken von Mendelssohn, Chopin oder Liszt.<sup>215</sup>

Die SchülerInnen trugen die vorbereiteten Stücke vor und erhielten hierauf Rückmeldungen. Am Verhalten der Lehrerin meinte Adelina de Lara nach einiger Zeit aber schon während des Vorspiels erkennen zu können, ob sie hieran Gefallen fand oder nicht. War Clara Schumann zufrieden, sei sie ruhig sitzen geblieben, andernfalls unruhig geworden.<sup>216</sup> Anmerkungen und Verbesserungsvorschläge fasste sie in knappe Worte und demonstrierte den SchülerInnen am Klavier, was sie von ihnen erwartete: „*She taught us mostly by playing herself. Immediately a phrase or perhaps two bars displeased her, she motioned her pupil to rise, then sat down and showed how it should be played, and that was quite enough*“<sup>217</sup>. Mathilde Verne bezeichnet den methodischen Ansatz daher auch als „*suggestive rather than explanatory*“<sup>218</sup>.

Hier entsteht der Eindruck, als habe Clara Schumann ihre klaren musikalischen Vorstellungen vermitteln wollen. Ihr Vorspielen wird die SchülerInnen nicht selten zum Bemühen um Imitation verführt haben. Relativiert werden solche Überlegungen durch Aussagen von SchülerInnen, nach denen die Dozentin offenbar nicht erwartete, dass sie ihr Spiel imitierten, vielmehr noch zu einer individuellen Interpretation angeregt haben soll.<sup>219</sup> Das betrifft vor allem die mit dem Spiel verbundenen Emotionen. Ihrer Tochter Eugenie schrieb Clara Schumann in einem Brief (Jan. 1868): „*Lege nur immerhin Deine Empfindung in die Musikstücke, die Du spielst, und wäre sie auch hie und da nicht ganz die richtige, so ist es mir immer lieber als keine, oder eine eingelernte*“<sup>220</sup>. Anderen musikalischen Auffassungen gegenüber zeigte sie sich aufgeschlossen, solange sie dem Charakter des Werkes bzw. der Intention des Komponisten nicht widersprachen oder zur Missachtung wesentlicher Details führten.

Dennoch achtete Clara Schumann auf viele technische und musikalische Feinheiten und drängte auf eine möglichst genaue Umsetzung des Notentextes. Viele SchülerInnen charakterisieren die Lehrerin in diesem Zusammenhang als äußerst streng, gar

---

214 Ebd.

215 Siehe ebd., S. 43.

216 Siehe ebd.

217 Ebd.

218 Verne 1936, S. 35.

219 Mathilde Wendt erinnert sich an die folgenden Worte der Lehrerin: „*Diesen Mittelsatz (der Bmoll-Romanze [op. 28 Nr. 1] von Schumann) hat sich mein Mann energischer gedacht, nicht so zart; aber bleiben Sie dabei, wie es Ihrer Individualität entspricht*“, Mathilde Wendt, „*Meine Erinnerungen an Clara Schumann*“, in: *NZfM* 37/38 (1919), S. 232.

220 Schumann 1995, S. 55f.

angsteinflößend. Mary Wurm zeichnet in ihren Erinnerungen ein sehr bedrückendes Bild des Unterrichts nach: „[H]erein trat Frau Schumann [...]. Sie rief eine von uns Viereren auf, und nun ging es – mit der Angst los“<sup>221</sup>. Ähnlich äußert sich ihre Schwester Mathilde Verne, wenn sie die Kommilitoninnen im Unterricht als „pale and anxious“<sup>222</sup> beschreibt. Gefürchtet waren neben der Strenge Clara Schumanns auch ihre harten Beurteilungen.<sup>223</sup> Adelina de Lara skizziert exemplarisch die Reaktion der Lehrerin auf einen ihrer Vorträge im Unterricht: „I finished – there was dead silence! Then Frau Doktor began to talk quite quietly – she talked and talked, while the tears poured down my cheeks for the very first time during a lesson with her. There was ‚no expression‘, ‚no power‘, ‚no technique‘, ‚no rhythm‘. So it went on – no anything, in fact. Then came the dreaded words: ‚I could not think of allowing you to play this piece at the concert““<sup>224</sup>.

Auch Mathilde Wendt, eine Privatschülerin, stellt fest, wie schwer es gewesen sei, Clara Schumann mit den eigenen Vorträgen zufriedenzustellen. Ihr gegenüber erläuterte die Lehrerin den Grund für ihre Strenge. „‚Sie dürfen sich niemals niederdrücken lassen‘, sagte sie, ‚ich bin so streng, weil ich immer den höchsten Maßstab anlege. ... Man darf nie pedantischer sein als beim Unterrichten in einer Kunst““<sup>225</sup>.

## 2 Ausgewählte Aspekte des Klavierunterrichts von Clara Schumann

In Briefen, Interviews, Zeitschriftenartikeln und (Auto-)Biographien berichten einige der SchülerInnen Clara Schumanns<sup>226</sup> über ihre Studienzeit in Frankfurt a. M. und geben Einblicke in die Unterrichtsorganisation, das Unterrichtsrepertoire, den Gegenstand der Unterrichtsstunden oder den Unterrichtsstil ihrer Lehrerin. Die Nachwelt betrachtete und betrachtet diese Beiträge noch heute als besonders wertvoll, schließlich handelt es sich, wie der Musikschriftsteller Henry Mackinnon Walbrook betont, um

---

221 Wurm 1919, S. 282.

222 Verne 1936, S. 33.

223 Allein Fanny Davies berichtet, dass Clara Schumann beim Unterrichten auch humorvolle Züge gezeigt und sich Scherze mit den SchülerInnen erlaubt habe: „For instance, on one occasion a girl came to her who had a habit of throwing her hands into the air as she played. Quietly and unobservedly Madame Schumann screwed up the piano-stool until the young virtuoso found she was flinging her fingers to such a height from the keys that accurate playing became impossible“, Henry Mackinnon Walbrook, „Some Schumann Memories. A Conversation with Miss Fanny Davies“, in: *Pall Mall Magazine* 207 (1910), S. 66.

224 Lara 1955, S. 45.

225 Wendt 1919, S. 233.

226 Von zehn SchülerInnen aus der Klavierklasse Clara Schumanns liegen Berichte vor. Es handelt sich um Leonard Borwick, Fanny Davies, Marie Fromm, Amina Goodwin, Lily Henkel geb. Goldschmidt, Adelina de Lara, Theodor Müller-Reuter, Florence Rothschild verh. Bassermann, Mathilde Verne und Mary Wurm. Außerdem finden hier Aussagen von Mathilde Wendt und Eugenie Schumann Beachtung.

Aussagen „of one who can speak ,with authority, and not as the scribes,‘ to the already considerable sum of public knowledge concerning the Schumanns“<sup>227</sup>.

Im Folgenden sollen anhand der vorliegenden Schülerberichte die Besonderheiten des Unterrichts bei Clara Schumann herausgearbeitet werden.<sup>228</sup> Ganz davon abgesehen, dass bei zehn vorliegenden Berichten keine repräsentativen Aussagen getroffen werden können, muss hier die subjektive Formung des Materials beachtet werden. Die folgenden Abschnitte enthalten keine Darstellungen historischer Tatsachen, sondern greifen allein die Geschichtsdarstellungen der SchülerInnen Clara Schumanns auf. Gleichwohl stimmen viele der Aussagen miteinander überein und vermitteln hierdurch zumindest einen Eindruck davon, wie der Unterricht bei Clara Schumann ausgesehen haben könnte.

## 2.1 Interpretation

In zeitgenössischen Rezensionen wurde Clara Schumanns Interpretationen häufig – wenn auch zunächst nur implizit – ‚Werktreue‘<sup>229</sup> attestiert. Die Meinungen der Kritiker hierüber waren durchaus ambivalent. Viele hießen diese ‚objektive‘ Art des Interpretierens<sup>230</sup>, für die erst später die Bezeichnung ‚werktreu‘ eingeführt wurde, willkommen. Sie war grundlegender Bestandteil eines neuen Interpretationsideals, welches das Kunstwerk in das Zentrum stellte und eine möglichst genaue Wiedergabe des Notierten anstrebte.<sup>231</sup> Dieses Ideal vertrat Clara Schumann auch vor ihren StudentInnen. Sie verweisen wiederholt auf den hohen Stellenwert, den ihre Lehrerin der Intention des Komponisten bei der Interpretation seiner Werke beigemessen habe. „[T]o be truthful to the composer’s meaning“<sup>232</sup>, wurde von ihnen erwartet und damit einhergehend eine grundlegende Einstellung gefordert, die Fanny Davies in einem Satz zusammenfasst: „[O]nly when the reproducer has made himself the slave of the Master – wether dead or alive – can his readings be really original“<sup>233</sup>.

---

227 Walbrook 1910, S. 66.

228 Die Themenauswahl orientiert sich an den Schülerberichten. Ergänzend können die Ausführungen von Siu-Wan Chair Fang herangezogen werden, die die Notensammlung der Clara Schumann-Schülerin Emma Schmidt ausgewertet hat. In ihrer Arbeit werden weitere Besonderheiten des Unterrichts von Clara Schumann thematisiert. Hierauf nimmt auch Claudia de Vries Bezug.

229 Der Begriff der Werktreue ist nicht fest geprägt und meint zunächst „eine möglichst text- oder notennahe Wiedergabe eines originalen Werkes“, Angelika App, „Die ‚Werktreue‘ bei Clara Schumann“, in: *Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Bericht über die Tagung anlässlich ihres 100. Todestages veranstaltet von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und dem Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main*, hrsg. von Peter Ackermann u. Herbert Schneider (= Musikwissenschaftliche Publikationen 12), Hildesheim [u. a.] 1999, S. 10.

230 Diverse Zeitgenossen – darunter auch Eduard Hanslick – kritisierten den Vorzug des Intellekts gegenüber der Empfindung. Mit der Zeit erfuhr die Pianistin hierfür jedoch vermehrt Zustimmung, siehe Vries 1996, S. 212f.

231 Siehe App 1999, S. 11f.

232 Lara 1945, S. 145; siehe auch Florence Bassermann, „Clara Schumann als Lehrerin“, in: *Neue Musik-Zeitung* 23 (1919), S. 280.

233 Fanny Davies, „On Schumann. And Reading Between the Lines“, in: *Music & Letters* 6 (1925), S. 220.

Der Intention des Komponisten gerecht zu werden, meinte im Sinne Clara Schumanns zunächst, sich so nah wie möglich am Notentext zu bewegen. So berichtet Franklin Taylor, dass die Lehrerin „no liberties [...] with the text“<sup>234</sup> duldete, auch nicht beim Auswendigspielen. Stets forderte sie zu einer genauen Analyse und einem sensiblen Umgang mit den Noten auf. „Play what is written; play it as it is written“<sup>235</sup> und „It all stands there ...“<sup>235</sup>, waren Aussagen, die Fanny Davies häufig von ihr hörte. Ähnlich schreibt Theodor Müller-Reuter: „Auffassungsanwandlungen wie sie überschäumende Jugend, Nachahmungssucht und Eitelkeit wohl entstehen ließen, lehnte sie unmutig ab. Bei den Werken ihres Mannes tat sie das mit den dürren Worten: ‚Wenn Schumann das gewollt hätte, würde er es schon hingeschrieben haben,‘ bei anderen Tonsetzern pflegte sie zu fragen: ‚Wo steht das denn?‘“<sup>236</sup>.

Aus heutiger Sicht erweist sich der Anspruch auf Werktreue als durchaus schwierig.<sup>237</sup> Zu der Problematik, dass jederzeit Stellen im Text äquivok bleiben, kommen weitere variable Faktoren wie die Bauweise bzw. das Material von Instrumenten, Spieltechniken, historische und ästhetische Erfahrungen und Auffassungen, Entwicklungen sowie Hör- und Editionsgewohnheiten.<sup>238</sup> Inwiefern hier somit von Werktreue die Rede sein kann, ist fragwürdig. Zumindes Adelina de Lara unterstellte ihrer Lehrerin, dass sie aufgrund ihrer Bekanntschaft mit zahlreichen zeitgenössischen Komponisten genau wusste, was diese mit ihren Werken intendierten, und betrachtete ihre Interpretationen als gleichsam autorisiert: „She had played duets with Chopin and Mendelssohn and other great composers of her generation and when she taught us how to play their works she had tradition at her fingers’ ends. In these days music is edited by contemporary musicians, who do it quite well, of course, but my teacher had her knowledge handed down direct from Beethoven and Bach, and from the great composers she herself had known and at whose side she had sat while they played their own compositions“<sup>239</sup>.

Den Absichten des Komponisten gerecht zu werden, erforderte im Sinne Clara Schumanns nicht allein Texttreue, sondern auch die Fähigkeit, implizit Gegebenes in der Musik zu erfassen und ein tieferes Verständnis vom musikalischen Inhalt zu entwickeln. Dementsprechend leitete sie, wie Fanny Davies schreibt, die StudentInnen dazu an, „zwischen den Zeilen zu lesen“: „Read his [des Komponisten] works reverently, not only the notes, but according to the written indications set down by him and then try to read between the lines. First find out what the line is, then see what that line passes through: both as to phrases and emotional value. Find the balancing point – and then will come the original reading“<sup>240</sup>. Nach Adelina de Lara regte die Dozentin ihre

---

234 Taylor 1883, S. 423.

235 Davies 1925, S. 215.

236 Müller-Reuter 1919, S. 59f.

237 Siehe Hermann Danuser, *Musikalische Interpretation* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), Laaber 1992, S. 5.

238 Siehe App 1999, S. 10.

239 Lara 1955, S. 44.

240 Davies 1925, S. 221; Ähnliches deutet Theodor Müller-Reuter an. Ihm zufolge machte es „den Verkehr mit der Künstlerin so überaus lehrreich, erkennen zu lernen, was an geheimsten Ausdrucksvorschriften

SchülerInnen an, „*to see pictures as we played – ,a real artist must have a vision‘, she would say. If the music were to mean anything to our listeners, she told us, it must mean even more to us*“<sup>241</sup>.

Fantasie und individueller Ausdruck der MusikerInnen waren gefragt. Künstlerische Freiheiten waren erlaubt, solange der Ausdruck natürlich blieb und nicht gekünstelt wirkte. „[A]ffectation and sentimentality“<sup>242</sup> gegenüber zeigte sich Clara Schumann intolerant.

Ihr ging es offenbar um die „*perfect recreation of a piece, to bring out the whole of its poetical content, its warmth*“<sup>243</sup>.

Die Lehrerin vermittelte ihren StudentInnen letztlich eine Vorstellung von Musik als einer autonomen Kunst und näherte sich darin den Ansichten der Formalästhetik an. Gleichzeitig erlaubte sie künstlerische Freiheiten, ohne die Werktreue in Gefahr zu sehen. Aus diesem Grund darf ihr Verständnis des Werktreue-Begriffs nicht mit der heutigen Lesart verwechselt werden, sondern muss im Kontext des sich im 19. Jahrhundert wandelnden Interpretationsideals betrachtet werden. „*Das Ideal einer werktreuen Interpretation, das Clara Schumann anstrebte, versuchte ein Gleichgewicht herzustellen zwischen unmittelbarem und spontanem Ausdruck einerseits und reflektiertem Ausdruck andererseits*“<sup>244</sup>.

## 2.2 Technik: Anschlag und Tonqualität

Eine gut ausgebildete Spieltechnik galt als Voraussetzung einer gelungenen Interpretation im Sinne Clara Schumanns<sup>245</sup>, schließlich musste der „*Spieler lernen [...], die aufgrund der Interpretation eines Werkes entstandene Vorstellung mittels der Technik genau zu übertragen und für das Ergebnis volle Verantwortung zu übernehmen, ohne jedoch standardisierte Interpretationsmodelle anzustreben*“<sup>246</sup>. Die diesbezüglichen Anforderungen Clara Schumanns waren hoch. „*Die verschiedenerei Anschlagsarten im gebundenen wie im gestoßenen Spiele – gerade dies letztere gestattet ja die allerfeinsten Abstufungen – die freieste Handgelenksbeweglichkeit in der Linken und vieles andere in schriftliche Vorschriften nicht faßbare forderte sie vom Spieler so lange, bis beinahe die Vollendung erreicht war*“<sup>247</sup>. Waren die Voraussetzungen nicht ausreichend vorhanden, gab Clara Schumann die SchülerInnen für einige Zeit in die Obhut

---

*die Tonsetzer außer Acht gelassen hatten, den verborgenen musikalischen Inhalt aufzufinden und klar zur Darstellung zu bringen“*, Müller-Reuter 1919, S. 69f.

241 Lara 1945, S. 145.

242 Ebd.

243 Walbrook 1910, S. 65.

244 App 1999, S. 14.

245 Theodor Müller-Reuter schreibt: „*Wirklich dauernden Gewinn konnte nur der Klavierspieler aus Frau Schumanns Unterricht schöpfen, der, hellläufig und hellhörig, mit wohlvorbereiteten, gehörig entwickelten Spielgelenken zu ihr kam. Sie forderte unerbittlich peinlichste Genauigkeit und Sauberkeit, über die sie ja selbst sieghaft verfügte; durch Nichtbeachtung sogenannter Kleinigkeiten war sie leicht zu verstimmen, ja zu erzürnen*“, Müller-Reuter 1919, S. 26f.

246 Vries 1996, S. 234.

247 Müller-Reuter 1919, S. 74.

ihrer Töchter. Erst nachdem die spieltechnischen Schwierigkeiten überwunden waren, nahm sie die StudentInnen wieder in die eigene Klasse auf. Sie selbst verzichtete offenbar auf die Vermittlung grundlegender Spieltechnik. Ihr Unterricht, so Theodor Müller-Reuter, bestand „*keineswegs in Unterweisungen über diese oder jene Art der Aneignung von Arm-[...] Hand- und Fingerbeweglichkeit. Wir waren ja auch keine Anfänger. Schon in der zweiten Stunde sagte sie: ‚Etüden brauchen Sie mir eigentlich keine mehr vorzuspielen‘*“<sup>248</sup>. Gleichzeitig erwartete die Lehrerin von den SchülerInnen, dass sie ihre Technik stets weiterentwickelten, und empfahl ihnen Übungen von Carl Czerny aus dessen *40 Tägliche Studien* op. 337, der *Schule des Virtuosen* op. 365 oder der *Kunst der Fingerfertigkeit* op. 740, ebenso wie Stücke von Joh. Seb. Bach, Etüden von Cramer sowie Clementis *Gradus ad Parnassum* op. 44.<sup>249</sup> Intendiert war nicht allein die Entwicklung von Fingerfertigkeit, sondern insbesondere auch die Auseinandersetzung mit rhythmischen Proportionen, der Artikulation, Phrasierung, Agogik und der dynamischen Schattierung. Besonderen Wert aber legte Clara Schumann nach Marie Fromm auf „*touch and tonequality*“<sup>250</sup>. Auch Fanny Davies schreibt: „*First and foremost, we were taught to listen to touch, tone, and gradation*“<sup>251</sup>, und Amina Goodwin nennt in ihrem Lehrwerk, das die Prinzipien des Unterrichts bei Clara Schumann wiedergeben soll, die „*equal and full quality of tone*“<sup>252</sup> als ein wesentliches Ziel.

Die Lehrerin war den SchülerInnen in diesem Punkt ein beispielhaftes Vorbild. Clement Harris schreibt: „*Sie spielte mir alleine vor, sie war so anmutig und gütig, und ihr Anschlag vollendet und rührend und doch so silbrig. Man wird beschämt über das Unzulängliche der eigenen Bemühungen*“<sup>253</sup>. Ganz Ähnliches ist in der Biographie Amina Goodwins zu lesen. Trotz ihrer Erfahrungen und ihrem Erfolg, den sie schon vor dem Studium in Frankfurt erreicht hatte – „*when she heard the inimitable playing of Madame Schumann, she felt as a beginner*“<sup>254</sup>. Ihr persönliches Studienziel sei es fortan gewesen, „*to acquire a touch capable of yielding that wonderful tone which characterized the playing of the most illustrious pianist of the century*“<sup>255</sup>.

Es verwundert vor diesem Hintergrund nicht, dass Rezensenten den SchülerInnen später wiederholt „*fulness of touch, command of tone-colour*“<sup>256</sup> oder einen „*well-roun-*

---

248 Ebd., S. 59.

249 Siehe u. a. Wendt 1919, S. 233; Schumann 1995, S. 164; Verne 1936, S. 35. Dass Clara Schumann auf die Vermittlung von Spieltechnik in ihrem Unterricht verzichtete, gleichzeitig aber technische Übungen erwartete, wirkt irritierend. Möglicherweise wurden hier die AssistentInnen, insbesondere Marie und Eugenie Schumann, zur Unterstützung herangezogen? Siehe Kapitel II 2.3 AssistentInnen.

250 Fromm 1932, S. 615.

251 Walbrook 1910, S. 65.

252 Amina Beatrice Goodwin, *Practical Hints on the Technique and Touch of Pianoforte Playing*, London 1892, S. 8.

253 C. V. Bock 1962, S. 16.

254 Ajax [1898], S. 56.

255 Ebd., S. 57. Über das Spiel der Lehrerin heißt es hier weiter: „*In Madame Schumann's playing, so deep, full and clear were the sounds produced, that the two hands conveyed an impression that they were each possessed of five index fingers – the index finger being usually the strongest and most flexible of one's hand. [...] By the method adopted it seemed as if the nerve bulbs at the end of each finger became abnormally sensitive, so deep was the touch when depressing each note*“, ebd., S. 57f.

256 MusW 1887, S. 119.

ded“<sup>257</sup>, „*excellent*“<sup>258</sup> bzw. „*singing tone*“<sup>259</sup> attestierten, der in der Presse zugleich als ein wesentliches Charakteristikum der Schule Clara Schumanns dargestellt wurde.

Der ‚gesangliche Ton‘ bildete schon die Grundidee der Klavierausbildung bei Friedrich Wieck.<sup>260</sup> Diese besondere Klangqualität setzte einen Legato-Anschlag voraus, der Weichheit, Rundheit und Länge des Tones implizierte. Er basierte grundlegend auf dem ebenfalls von Wieck propagierten Gesetz der Entspannung: „[N]ot 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“<sup>261</sup>.

Wichtig sei Clara Schumann in diesem Zusammenhang ein gleichmäßiger Anschlag gewesen. Nach Amina Goodwin sollte „[t]he little finger [...] appear as strong in power as the thumb, and the thumb should not seem to be stronger than the little finger“<sup>262</sup>. Erforderlich war außerdem eine besondere Flexibilität, Weichheit und Ökonomie der Bewegungen. Überflüssige Bewegungen mussten vermieden und die Hände unmittelbar über den Tasten gehalten werden, sodass diese niedergedrückt werden konnten und nicht aus der Höhe angeschlagen werden mussten, schließlich sollte nur der „*musical sound*“<sup>263</sup>, nicht aber der Anschlag selbst hörbar sein. Mary Wurm gegenüber sprach Clara Schumann davon, „*die Tasten des Klaviers [...] [zu] ‚lieb-kosen*“<sup>264</sup>.

Um einen Eindruck von einem idealen Legato-Klang zu erhalten, sollten die SchülerInnen Clara Schumanns regelmäßig Operninszenierungen und Sinfoniekonzerte besuchen.

Die Spieltechnik nahm im Unterricht Raum ein, allerdings nur in funktioneller Weise. Niemals sollte sie reiner Selbstzweck sein.<sup>265</sup> Die SchülerInnen wurden aufgefordert, „*to choose music we could love and reverence, not just music which merely displayed our technique in fast passages and allowed us to sentimentalize the slow ones*“<sup>266</sup>. Litt die Interpretation unter einer Inszenierung der eigenen Virtuosität, griff die Lehrerin ein, insbesondere bei Kompositionen ihres verstorbenen Mannes. „*Keine Passagen‘, she would cry out in despair if one tried to rattle through any rapid figuration with mere empty virtuosity. [...] [S]he would tolerate nothing that was done for mere brilliance and pace. ‚Why hurry over beautiful things‘, she would ask; ‚why not linger a little and enjoy them?‘*“<sup>267</sup>.

---

257 Daily Inter Ocean [Chicago] 10. Apr. 1892.

258 New York Times 11. Febr. 1893.

259 The Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art 1884, S. 508 / Birmingham Daily Post 18. Dez. 1891.

260 Siehe Cathleen Köckritz, „*Ausgewählte Aspekte der Klavierausbildung Friedrich Wiecks*“, in: *Schumann-Studien* 6, hrsg. von Gerd Nauhaus, Sinzig 1997, S. 44f.

261 Fromm 1932, S. 615.

262 Goodwin 1892, S. 9.

263 Taylor 1883, S. 423.

264 Wurm 1919, S. 283.

265 „*Mere brilliance of technique gave her [Clara Schumann] little pleasure*“, Verne 1936, S. 35.

266 Lara 1945, S. 145.

267 Ebd., S. 146.

### 2.3 Tempo und Agogik

So wie Clara Schumann eine allein auf die Darstellung technischer Fertigkeiten abzielende Interpretation ablehnte, sprach sie sich auch gegen die hierdurch motivierte Wahl zu schnelleren Tempi aus und versuchte damit ein bloßes Demonstrieren von Fingerfertigkeit, ein ‚oberflächliches Virtuositum‘, zu vermeiden.<sup>268</sup> Insbesondere mit Blick auf die Werke Robert Schumanns forderte sie gemäßigte Tempi, sah andernfalls die musikalischen Ideen und damit die Wirkung der Kompositionen in Gefahr.<sup>269</sup> Fanny Davies berichtet: „Aufschwung [Nr. 2 aus den *Fantasiestücken* op. 12] *is one of the many examples of Schumann that completely fails in its message if taken too quick a tempo, because if it is too fast one gets the impression of restless fuss instead of exuberant aspiration. This rendering evoked the characteristic remark of Clara Schumann: ‚I do find it so undelicate when they will come and play to me the music of my man in such a manner‘*“<sup>270</sup>. An anderer Stelle kritisierte Clara Schumann aber auch zu langsame Tempi, „*as for example the ‚Pierrot‘ in ‚Carnival‘ [sic]. It is marked moderato, to prevent performers from doing it too quickly, I suppose, but it should sound bright and mischievous, not ponderous or sentimental*“<sup>271</sup>.

Die Wahl des Tempos von der jeweiligen Komposition bzw. deren formaler Gestalt abhängig zu machen, forderte sie von ihren SchülerInnen. Dasselbe galt auch für Tempowechsel zwischen bzw. innerhalb von Sätzen.<sup>272</sup> Hier verfolgte sie den Grundsatz: „*Man muß immer vermitteln, nie zerstückeln; zusammenfassen, nicht zerreißen*“<sup>273</sup>. Der Kontrast durfte nicht zu groß werden.

Nicht nur bei den Werken ihres Mannes, auch bei Kompositionen anderer Künstler legte Clara Schumann großen Wert auf einen sensiblen Umgang mit dem Tempo. Ihre Tochter Eugenie machte sie anhand des ersten Satzes aus Beethovens Sonate Nr. 21 C-Dur op. 53 (*Waldstein*) hierauf aufmerksam: „*Wenn ich diesen Satz spiele und du säßest mit dem Metronom dabei, so würdest du wahrscheinlich finden, daß ich in dem zweiten Thema etwas langsamer geworden bin. Das liegt in dem Charakter der beiden Themen, darf aber nie wie eine Tempoveränderung klingen [...]; sie muß durch allmählich ruhiger werdendes Spielen der vorhergehenden Takte so vorbereitet werden, daß sie selbstverständlich wird und den Lauf des Stückes nicht aufhält. Dieselbe Regel gilt für die Rückkehr zu der lebhafteren Bewegung des ersten Themas*“<sup>274</sup>.

Freiheiten im Tempo waren darüber hinaus nur dort gestattet, wo sie ausdrücklich vom Komponisten vorgesehen waren, und auch nur in dem vorgegebenen Rahmen. In den

---

268 Siehe Stefan Bromen, *Studien zu den Klaviertranskriptionen Schumannscher Lieder von Franz Liszt, Clara Schumann und Carl Reinecke* (= Schumann-Studien, Sonderbd. 1), Sinzig 1997, S. 16f.

269 In der von ihr herausgegebenen *Instruktiven Ausgabe* (Robert Schumann, *Klavierwerke. Erste mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen versehene Instruktive Ausgabe*, hrsg. von Clara Schumann, 6 Bde., Leipzig 1886) änderte sie sogar die Metronomangaben und gab ein deutlich langsames Tempo vor; siehe Vries 1996, S. 284.

270 Davies 1925, S. 219.

271 Lara 1945, S. 146.

272 Siehe Goodwin 1892, S. 66.

273 Schumann 1995, S. 237.

274 Ebd., S. 236f.

Werken Robert Schumanns seien die Ritardandi nach Clara Schumann nie mehr gewesen als „*ein leichtes Hervorheben der wenigen Noten*“<sup>275</sup>. Gleichzeitig sollten Accelerandi oder Ritardandi nicht unvermittelt eingesetzt, sondern graduell vorbereitet werden. Theodor Müller-Reuter veranschaulicht dies an der Nr. 2 aus der *Kreisleriana* op. 16: „*Die Überleitung in die Wiederkehr des Hauptsatzes wird nach den Erfahrungen des Verfassers immer unrichtig gespielt. Das vorgeschriebene ritard. darf niemals den Unterschied zwischen den zwei Achteln des ersten und den vier Sechzehnteln des zweiten Viertels verwischen. Clara Schumann spielte dieses ritard. so, daß jedermann die doppelte Schnelligkeit der Sechzehntel gegen die beiden vorausgehenden Achtel zum Nachschreiben deutlich hörte*“<sup>276</sup>.

## 2.4 Dynamik

Claudia de Vries hat neben Berichten von SchülerInnen hunderte Rezensionen zu Auftritten Clara Schumanns ausgewertet und stellt fest, dass viele Kritiker der Künstlerin die Fähigkeit zu einem kräftigen und großen Forteklang bescheinigten, zugleich aber einen Unterschied in ihrem Fortespiel gegenüber dem ihrer KollegInnen konstatierten. Während bei einigen KollegInnen das Forte zugleich Härte implizierte, behielt Clara Schumann offenbar in lauten Passagen die Weichheit und Flexibilität ihres Anschlags bei, wodurch das Forte möglicherweise als vergleichbar ‚leise‘ empfunden wurde.<sup>277</sup> So waren es Adelina de Lara zufolge auch gerade „*the soft tones*“<sup>278</sup>, die das Spiel der Lehrerin charakterisierten.

Nach Aussagen der SchülerInnen hat Clara Schumann aber nicht generell auf Forti verzichtet. Auch die von Siu-Wan Chair Fang ausgewerteten Noten der Schülerin Emma Schmidt weisen zahlreiche von der Lehrerin eingefügte Fortissimo-Zeichen auf.<sup>279</sup> Wesentlich wichtiger als das Ausreizen der Extreme scheint Clara Schumann aber die Differenzierung der Lautstärke gewesen zu sein. Anhand eines Intermezzos von Brahms demonstrierte sie der Schülerin Mathilde Verne, inwiefern auch in einem dynamisch begrenzten Rahmen auffällige Schattierungen erzeugt werden können. Dabei spielte sie die Komposition „*with such fire that Marie Schumann came into the room and said: ‚Dear little mother, you must not tire yourself. ‚Madame Schumann, wrapt in ecstasy, gazed up in her daughter’s face with eyes like dark sapphires, and cheeks flushed with excitement. She turned to me: ‚Now, Mathilde, I hope I have proved to you that one can make a great effect playing only mezzo-forte, piano and pianissimo*“<sup>280</sup>.

Clara Schumann vermittelte ihren SchülerInnen auch, im Piano ausdrucksvoll gestalten zu können. „*The pure pianissimo tone must reach the last row in the highest gallery of*

---

275 Ebd., S. 237.

276 Müller-Reuter 1919, S. 66.

277 Siehe Vries 1996, S. 244.

278 Lara 1955, S. 51.

279 Siehe Fang 1978, S. 57.

280 Verne 1936, S. 51.

*the biggest concert hall*“<sup>281</sup>, war nach Adelina de Lara ein häufig gehörter Ausspruch der Lehrerin.

Die differenzierte Dynamik diente sowohl der inneren Organisation einzelner Phrasen als auch der übergeordneten Formgestaltung. Letzteres veranschaulicht Eugenie Schumann in ihren *Erinnerungen*, wenn sie darin die Erläuterung Clara Schumanns zur Nuancierung der Dynamik anhand von Robert Schumanns Stück „Armes Waisenkind“ (Nr. 6 aus dem *Album für die Jugend* op. 68) wiedergibt: „*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 erstemal. Kommen sie dann im Verlauf des Stückes zum drittenmal, so mußt du sie etwas anders schattieren. Hier im ‚Waisenkind‘ würde ich sie zum Beispiels das drittemal leiser und die vier letzten Takte pianissimo, aber doch mit Schattierung spielen*“<sup>282</sup>.

Die innere Organisation von Phrasen veranschaulicht Siu-Wan Chair Fang exemplarisch anhand von Eintragungen der Lehrerin in den Noten aus der Sammlung Emma Schmidts. Hier wird sichtbar, wie differenziert die Dynamik selbst in kleinen Phrasen behandelt wurde. In der Fantasie c-Moll KV 475 von Mozart erwartete Clara Schumann von der Schülerin, innerhalb von eineinhalb Takten von einem Piano zu Mezzoforte zu crescendieren und schließlich auf ein Pianissimo zurückzugehen, sodass letztlich jede Zählzeit dynamisch von den anderen abgesetzt war.<sup>283</sup> Erschienen Wechsel zu abrupt und unnatürlich, wurden sie von Clara Schumann in den Noten Emma Schmidts herausgestrichen (es sei denn, der Wechsel stimmte mit dem Charakter der Musik überein).

## 2.5 Phrasierung und Artikulation

Phrasierung und Artikulation vermittelte Clara Schumann ihrer Tochter Eugenie u. a. anhand von Stücken aus dem *Album für die Jugend* op. 68 ihres Mannes. „*Ganz unermessliche Mühe gab sich meine Mutter bei dem ‚Lustig‘ im Volksliedchen Nummer 9 und bei Nummer 13: ‚Mai, lieber Mai‘. Es dauerte lange, bis ich da jeden Bogen, jedes Portamento [recte Portato], jede Bindung so spielte, wie es vorgeschrieben war*“<sup>284</sup>. Hier zeigt sich erneut das Streben Clara Schumanns nach einer Interpretation, die den Vorgaben des Komponisten möglichst weitgehend entspricht. Gegenüber der Tochter äußerte die Künstlerin diesen Anspruch auch in der rhetorischen Frage: „*Meinst du, Beethoven hätte sich Mühe gegeben, all diese Bezeichnungen, die Bogen hier, die Punkte dort, hier*

---

281 Lara 1955, S. 51.

282 Schumann 1995, S. 126f.

283 Siehe Fang 1978, S. 59.

284 Schumann 1995, S. 127.

halbe Noten, dort Viertel, niederzuschreiben, wenn er es hätte anders haben wollen?“<sup>285</sup>. Anhand der Auseinandersetzung mit den Beethovenschen Sonaten entwickelte Eugenie Schumann im Unterricht bei der Mutter neben der „Phrasierung und Schattierung“ auch „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“<sup>286</sup>. Es galt, so schreibt Janina Klassen, „deutlich und ‚sprechend‘ zu phrasieren und wie ‚atmend‘ Bögen zu artikulieren“<sup>287</sup>.

Die Noten aus dem Nachlass Emma Schmidts lassen vermuten, dass Clara Schumann zusammen mit den SchülerInnen teils sehr penible Analysen der zu spielenden Kompositionen vorgenommen hat. Wiederholt sind in den Noten einzelne und zusammenhängende Konstituenten markiert. Mit römischen Ziffern wurden Phrasen gekennzeichnet. Zahlreiche Bögen verweisen außerdem auf die Beachtung größerer Zusammenhänge.<sup>288</sup>

In ihrem Aufsatz „On Schumann – and Reading between the Lines“ erläutert Fanny Davies exemplarisch anhand der Nr. 4 („Grillen“) aus den *Fantasiestücken* op. 12, wie akribisch Clara Schumann auf die Artikulation achtete. Sie lehnte beispielsweise die von einer weitverbreiteten Edition vorgesehene volltaktige Deutung der Takte 26ff. ab und schlug dagegen eine auftaktige vor. Dahinter steckt erneut das Bemühen um den Charakter bzw. den Grundgehalt des Musikstücks. Die Auftakte veranschaulichen nach Fanny Davies „*Florestan in an exuberant vein when he was fond of leaping into the air*“<sup>289</sup>. Eine volltaktige Interpretation würde dieses Bild zerstören. Nach Fanny Davies erscheint dieser Aspekt auf den ersten Blick marginal. Die Pianistin betont aber, dass diese detaillierte Arbeit notwendig sei, um zu einer möglichst originalen Interpretation von Kompositionen zu gelangen.<sup>290</sup>

## 2.6 Repertoire

Die Ausführungen der SchülerInnen Clara Schumanns zur Unterrichtsliteratur sind recht einheitlich. Joh. Seb. Bach, Scarlatti sowie einige ihrer Zeitgenossen, Mendelssohn, Chopin, Robert Schumann und Liszt wurden nach Aussage Adelina de Laras häufig gespielt. Dabei lag ein Schwerpunkt auf Kompositionen Robert Schumanns, von dem Clara Schumann alle Klavierwerke und Lieder sowie weitere Werke, die Klavierparts enthalten, im Unterricht behandelt haben soll.<sup>291</sup> Ähnlich schreibt Theodor Müller-Reuter: „Die Liste der unter ihrer Führung erlernten Werke ist umfangreich, der Löwenanteil fiel naturgemäß auf Schumann. [...] Aber auch von Clara Schumanns Zeit- und Kunstgenossen Mendelssohn und Chopin übermachte sie einen großen Schatz

---

285 Ebd., S. 125.

286 Ebd.

287 Klassen 2009, S. 472.

288 Siehe Fang 1978, S. 40f.

289 Davies 1925, S. 220.

290 Siehe ebd.

291 Siehe Lara 1955, S. 43 u. 57.

ungeschriebener, aus erster Hand überkommener, also wohl entscheidend maßgebender Auslegungen und Vortragsfeinheiten. Bach, Beethoven, Schubert vervollständigen die lange Liste“<sup>292</sup>.

Nach Fanny Davies waren es insbesondere Joh. Seb. Bach und Beethoven „[who] *formed the basis of her* [Clara Schumanns] *teaching*“<sup>293</sup>, aber auch sie verweist auf den hohen Stellenwert der Werke Robert Schumanns im Unterricht. Wichtiger noch als die Interpretation seiner Kompositionen sei Clara Schumann aber gewesen, „*to get her pupils to feel the spirit of his attitude towards music and the great masters*“<sup>294</sup>.

Ergänzend zu den Ausführungen der SchülerInnen erlauben die Jahresberichte des Hoch'schen Konservatoriums einen umfangreichen Einblick in die Unterrichtsliteratur Clara Schumanns. In diesen Berichten sind die Programme von Übungsabenden und Prüfungskonzerten sowie von diversen anderen Veranstaltungen des Konservatoriums aufgeführt.<sup>295</sup> Demnach vermittelte Clara Schumann ihren SchülerInnen ein vornehmlich ‚klassisches‘ Repertoire, das nur wenige Werke zeitgenössischer Komponisten enthielt. Selten wurden Virtuosenstücke, etwa von Johann Nepomuk Hummel oder Ignaz Moscheles, gespielt. Kompositionen von Carl Heinrich Graun, Johann Wilhelm Häßler, Jan Ladislav Dussek, Sigismund Thalberg, Stephen Heller, Adolf Henselt, Niels Wilhelm Gade, Adolf Jensen und Iwan Knorr waren ebenfalls nur gelegentlich in den Programmen enthalten. Vereinzelt trugen die SchülerInnen Werke von Bernhard Scholz vor, der Clara Schumann explizit darum gebeten hatte, seine Kompositionen im Unterricht zu erarbeiten.<sup>296</sup>

Vielfach wurden Werke von Joseph Haydn, Carl Maria von Weber, Ignaz Moscheles, Franz Schubert, Franz Liszt, Anton Rubinstein und Camille Saint-Saëns gespielt. Den Großteil machten aber Kompositionen von Joh. Seb. Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Robert Schumann aus. Von Mendelssohn spielten die SchülerInnen vor allem einzelne Sätze aus dessen Konzerten Nr. 1 g-Moll op. 25 und Nr. 2 d-Moll op. 40. An den Übungsabenden bzw. in den Prüfungskonzerten trugen sie aber auch einzelne *Lieder ohne Worte*, sein *Rondo brillant* Es-Dur für Klavier und Orchester op. 29, einige der *Variations sérieuses* d-Moll für zwei Klaviere op. 54 sowie Capriccios, Rondos und Sonaten vor. Von Mozart und Beethoven ließ Clara Schumann fast ausschließlich Sonaten und Konzerte (meist einzelne Sätze) spielen. Vielfältiger war die Auswahl Chopinscher Werke. Walzer, Nocturnes, Scherzos, Mazurken und Impromptus waren ebenso zu hören wie Etüden, Polonaisen, Rondos, Balladen, die *Barcarolle* op. 60 und die beiden Konzerte (e-Moll op. 11 und f-Moll op. 21). Joh. Seb. Bach war in den ersten Jahren der Lehrtätigkeit Clara Schumanns in

---

292 Müller-Reuter 1919, S. 62.

293 Walbrook 1910, S. 65.

294 Ebd.

295 Siehe Jahresberichte des Dr. Hoch'schen Konservatoriums 1878/1879 bis 1890/1891.

296 Am 23. Mai 1882 schickte er Clara Schumann einen Satz Variationen und schreibt hierzu: „*Die Variationen sind nicht schwer u. dürften sich zum Zusammenspiel im Conservatorium u.s.w. wohl eignen. Ich wäre Ihnen recht verbunden, wenn Sie in diesem Sinne davon Gebrauch machen wollten*“, Staatsbibliothek Berlin/Musikabteilung, Signatur Mus. Nachl. Schumann, K. 4,174.

den Konzertprogrammen unterrepräsentiert. Erst nach Bernhard Scholz' Amtsantritt fanden seine Kompositionen größere Beachtung. Neben Präludien, Fugen, Inventionen und Partiten spielten die SchülerInnen mehrfach das *Italienische Konzert* aus der *Clavierübung Teil II* BWV 971 sowie eine *Englische Suite* aus BWV 806 bis 811 sowie ein Konzert d-Moll für zwei Klaviere. Als „*Expertin für Schumanns Werke*“<sup>297</sup> ließ Clara Schumann die SchülerInnen daneben zahlreiche Kompositionen ihres verstorbenen Ehemannes spielen. Die Auswahl aus seinem Œuvre erweist sich als äußerst vielfältig. Die SchülerInnen spielten u. a. einzelne Nummern aus den Zyklen *Papillons* op. 2, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Carnaval* op. 9, *Fantasiestücke* op. 12, *Kinderszenen* op. 15, *Kreisleriana* op. 16, *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 und *Waldszenen* op. 82. Mehrfach wurden auch das Klavierkonzert a-Moll op. 54, die *Sinfonischen Etüden* op. 13, die *Humoreske* op. 20, die *Noveletten* op. 21 oder die Sonate Nr. 2 g-Moll op. 22 vorgetragen. Auch vierhändige Werke wie die *Bilder aus Osten* (Sechs Impromptus) op. 66 oder Andante und Variationen B-Dur op. 46 studierte Clara Schumann mit SchülerInnen ein. Nach Claudia de Vries ließ die Lehrerin vorrangig solche Werke spielen, die auch in ihrem eigenen Konzertrepertoire enthalten waren.<sup>298</sup>

Die Konzentration Clara Schumanns auf Werke von Komponisten wie Joh. Seb. Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Robert Schumann fand nicht überall Zustimmung. „*In ihren letzten Lebensjahren zählte [...] [sie] mit ihrer ‚klassischen‘ Auffassung wie Brahms und Joachim zu den unverbesserlich Konservativen*“<sup>299</sup>. Mit Blick auf die Macht, die Clara Schumann auf den herrschenden Geschmack ausübte, empfanden einige Zeitgenossen diese Tatsache als sehr bedenklich. Theodor Müller-Reuter sah etwa die freie Entwicklung junger Künstler in Gefahr: „*Man mag einen Standpunkt einnehmen, welchen man wolle, mag wie Clara Schumann auf Grund der eigenen hohen Künstlerschaft die führende Hand eines anderen nicht nötig haben, aber ihr und ihres Vaters und Bruders Standpunkt gegenüber allem und jedem was von der Seite Wagner–Liszt–Bülow kam, war verkehrt, für heranwachsende Künstler gefährlich, hemmte deren freie Entwicklung*“<sup>300</sup>.

## 2.7 Üben

Ihrer Schülerin Mathilde Verne teilte Clara Schumann zu Beginn von deren Studium mit, „*how necessary it would be [...] to work hard*“<sup>301</sup>. Dabei forderte die Lehrerin, offenbar ganz der eigenen musikalischen Erziehung durch ihren Vater Friedrich Wieck entsprechend<sup>302</sup>, von ihren SchülerInnen kein übermäßiges Exerzieren. Sie empfahl

297 Klassen 2009, S. 324.

298 Siehe Vries 1996, S. 253.

299 Klassen 2009, S. 478.

300 Müller-Reuter 1919, S. 70.

301 Verne 1936, S. 33.

302 In seinem Buch *Clavier und Gesang* schreibt Friedrich Wieck: „[A]uf's viele Ueben kommt es nicht an – nur auf's ‚rechte Ueben‘ [...] – Man fragt unaufhörlich: ‚wie viele Stunden des Tages üben und spielen Ihre Töchter?‘ Wenn die Zahl der täglichen Uebungsstunden den Massstab für den Standpunkt des Virtuosen abgiebt, so gehören meine Töchter zu den unbedeutendsten – oder gar nicht in diese

ihnen, „*not to practise more than four hours a day*“<sup>303</sup>. Dementsprechend berichten auch Mathilde Verne und Adelina de Lara, dass sie täglich drei Stunden für die Vorbereitung auf den Unterricht verwendet hätten.<sup>304</sup> Minnie Wetzler machte es sich zur Gewohnheit, vier Stunden am Tag zu üben.<sup>305</sup>

Weitaus wichtiger als der zeitliche Aufwand sei der Lehrerin die Regelmäßigkeit des Übens sowie die Konzentration auf den Gegenstand gewesen. Für Mathilde Verne war dies, wie sie selbst äußert, eine Erkenntnis, die erst reifen musste: „*I wish I could say that after my first lesson everything went well, and that I improved by leaps and bounds. Alas! I did not do anything of the sort. Marie Schumann was never pleased with my exercises*“<sup>306</sup>. Rückblickend erkennt die Pianistin die Ursache für ihre Misserfolge in der Oberflächlichkeit, mit der sie geübt habe: „*I had my regular hours for practice, three hours a day, between school lessons, 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*“<sup>307</sup>. Erst später sei ihr bewusst geworden, was es bedeute, konzentriert und effektiv zu üben, nämlich, „*not only THINK MORE, but also listen more and criticize my own playing*“<sup>308</sup>. Auch Marie Fromm weist auf die Bedeutung des kritischen Zuhörens und der Reflexion beim Üben hin: „*To begin with we had to practise scales for an hour, thinking hard and listening to the tone still harder – if that were possible*“<sup>309</sup>. Amina Goodwin betont in diesem Kontext auch die Relevanz des langsamen Übens. Nur bei langsamem Tempo könne der Spieler das Gespielte ausreichend reflektieren und verbessern.<sup>310</sup>

Vor dem Hintergrund des hohen Anspruchs von Clara Schumann sahen sich einige SchülerInnen widersprüchlichen Erwartungen ausgesetzt. Einerseits sollten sie nicht mehr als vier Stunden täglich üben, andererseits schreibt Marie Fromm: „*At the same time things were expected from of us that a daily six hours could barely accomplish*“<sup>311</sup>. Gegenüber Mathilde Verne wies Clara Schumann darüber hinaus auf die Unbegrenztheit bzw. Unabschließbarkeit des Lernprozesses hin. Sie antwortet der Schülerin auf deren Frage „*Would I [...] have to practise hours and hours all my life [...] [?] , Yes, all your*

---

Menschenklasse“, Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1853, S. 67f.

303 Fromm 1932, S. 615.

304 Siehe Lara 1955, S. 46; siehe auch Verne 1936, S. 35.

305 Sie berichtet Eugenie Schumann in einem Brief vom 29. Aug. 1890: „*Miss White läßt mich diese Woche nur drei Stunden üben, nächste Woche darf ich aber meine Vier üben. Ich übe von 8-9, lese von 9-10, übe von 10-11, arbeite etwaß, u. gehe dann mit jemand aus. Nachmittags übe ich noch eine Stunde u. gehe aus oder nähe, oder beschäftige mich sonstig. Es giebt immer viel Arbeit*“, Zentralbibliothek Zürich, Signatur Mus NL 145: Bh 1886/93:10.

306 Verne 1936, S. 35.

307 Ebd.

308 Ebd., S. 36.

309 Fromm 1932, S. 615.

310 Siehe Goodwin 1892, S. 14f.; siehe auch Lara 1955, S. 42.

311 Fromm 1932, S. 615.

*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*“<sup>312</sup>.

## 2.8 Auswendigspielen

Clara Schumann war, ebenso wie Franz Liszt, wesentlich an der Etablierung des Auswendigspielens im 19. Jahrhundert beteiligt. Schon als Neunjährige – lange bevor sich das Auswendigspielen durchgesetzt hatte und vielmehr noch als Respektlosigkeit gegenüber dem Komponisten aufgefasst wurde – trug die Pianistin Solowerke öffentlich ohne Noten vor.<sup>313</sup> Später machte sie es sich zur Gewohnheit und spielte bis zum Ende ihrer Konzerttätigkeit Solowerke in der Regel auswendig.

Auch bei ihren SchülerInnen wurde häufig beobachtet, dass diese ohne Noten spielten. Es wurde nach Marie Fromm als vollkommen selbstverständlich erachtet, als *„such a matter of course that it was not worth mentioning as an accomplishment*“<sup>314</sup>. Die Fähigkeit, Kompositionen auswendig zu spielen, galt nach Fromm als eine unvermeidliche Folge des effektiven Übens: *„[G]iven an ordinarily good ear and talent you cannot help knowing a piece in and out by heart the moment you have mastered it technically and mentally*“<sup>315</sup>.

Dennoch war es für viele mit Angst verbunden, ohne Noten aufzutreten.<sup>316</sup> Clara Schumann selbst äußerte Ende der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts gegenüber Joseph Joachim die Befürchtung, aufgrund abnehmender Gedächtnisleistung mitten im Vortrag die Fortsetzung eines Stückes zu vergessen. Ihre SchülerInnen forderte sie vermutlich nicht explizit zum Auswendigspielen auf und erlaubte ihnen, mit Noten zu spielen, riet in einigen Fällen sogar ausdrücklich dazu.<sup>317</sup>

Adelina de Lara berichtet von einer verpatzten Aufführung von Robert Schumanns Klavierkonzert, das sie im Juni 1905 in Birmingham unter der Leitung ihres Cousins Landon Ronald auswendig vortrug: *„[T]he first movement began. All went well [...]. I played the second movement, and began 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 excitable like me. I saw him wave his*

---

312 Verne 1936, S. 38; in der Biographie von Amina Goodwin heißt es ganz ähnlich: *„One thought surely that must impress the mind of a non-musician is that a pianist’s studies at the key-board have to be pursued without intermission for a considerable number of hours each day, for many days each year, and for many years in the pianist’s life, if excellence is to be achieved. From the cradle to the grave an eminent solo pianist never finishes practising“*, Ajax [1898], S. 8f.

313 Siehe Wendelin Bitzan, *Auswendig lernen und spielen. Über das Memorieren in der Musik* (= Europäische Hochschulschriften. Reihe Musikwissenschaft 260), Frankfurt a. M. 2010.

314 Marie Fromm, *„Playing from Memory“*, in: *MusT* 1054 (1930), S. 1120.

315 Ebd.

316 Im Anschluss an einen Übungsabend im Konservatorium schreibt Minnie Wetzler in einem Brief vom 25. Febr. 1887 an Eugenie Schumann: *„[D]iesmal habe ich nicht die Noten mit zum Clavier genommen, da ich gar keine Angst hatte“*, Zentralbibliothek Zürich, Signatur Mus NL 145: Bh 1886/93:3.

317 Siehe Lara 1955, S. 71.

*baton; the orchestra stopped. It was too much – I rushed from the platform, blindly found the artists' room and burst into tears*<sup>318</sup>.

Von diesem Schrecken erholte sich die Pianistin nicht so schnell. 27 Jahre lang konzertierte sie nicht mehr zusammen mit Orchestern und erarbeitete in dieser Zeit ausschließlich Soloprogramme.

### 3 Vorbereitung auf Auftritte

Die Antwort Clara Schumanns auf Mathilde Vernes Frage, ob sie ihr Leben lang würde Klavier üben müssen – „*Yes, 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*“<sup>319</sup> –, verweist bereits auf ihren hohen Anspruch hinsichtlich der Vorbereitung auf Auftritte. Erst wenn die PianistInnen die Komposition vollkommen durchdrungen hatten und beherrschten, waren sie nach Auffassung Clara Schumanns reif, damit vor die Öffentlichkeit zu treten. Dementsprechend verlangte die Lehrerin von Mary Wurm, die um Erlaubnis bat, in einem Konzert spielen zu dürfen, „*etwas [zu] nehmen, was Sie sehr gut können. Nehmen Sie doch die cis moll-Sonate von Beethoven [Nr. 14 op. 27 Nr. 2], und wird noch mehr verlangt, dann das erste Stück aus der Humoreske [vermutlich von Schumann, op. 20] und noch ein kleines brillantes Stück dazu. Besprechen Sie es doch mit Eugenie*“<sup>320</sup>. Den Schüler Theodor Müller-Reuter, der der Lehrerin von der Absicht Alwin Wiecks berichtete, ihn öffentlich Beethovens Sonate Nr. 14 cis-Moll op. 27 Nr. 2 vortragen zu lassen, hielt Clara Schumann von diesem Vorhaben mit folgender Begründung ab: „*Ein Stück, das man öffentlich vorspielen will, muß man dreißig Prozent besser können, als es eigentlich gehen soll; die dreißig Prozent gehen allemal durch Befangenheit, Aufregung, Lichterglanz und fremde Umgebung verloren*“<sup>321</sup>. Selbst bei den Übungsabenden legte die Dozentin großen Wert darauf, dass die SchülerInnen die Werke gut spielen konnten – schließlich stand sie mit ihrem Namen hinter deren Leistungen. Über Marie Fromm, die mit ihrem Auftritt an einem der Übungsabende im Frühjahr 1881 den Anforderungen Clara Schumanns offenbar nicht genügte, schreibt diese: „*Ueber die Fromm habe ich mich sehr geärgert, ist das die Frucht [...] all unserer Mühen, daß sie in der Uebung mittelmäßig spielt? sie, die es besser könnte, wenn sie wahrhaft ernst es nähme! haben wir ihr denn noch nicht genug Vorstellungen gemacht, mußte sie sich, und uns, erst Schande machen, um zur*

---

318 Lara 1955, S. 158.

319 Verne 1936, S. 38.

320 Zit. nach Wurm 1919, S. 284.

321 Müller-Reuter 1919, S. 34.

*Einsicht zu kommen – das ist doch schrecklich. Ich werde sie wohl aufgeben müssen!*<sup>322</sup>

Ohne Erlaubnis von Clara Schumann oder ihren Töchtern war es den SchülerInnen augenscheinlich nicht erlaubt aufzutreten. So schreibt auch Alice Dessauer in einem Brief an Eugenie Schumann: *„Ich soll die Beethovensche Sonate im Übungsabend spielen, aber erst, nachdem ich sie Ihnen noch einmal vorgespielt habe“*<sup>323</sup>. Adelina de Lara wurde der Auftritt mit Mendelssohns Rondo capriccioso op. 14 in einem Übungskonzert von Clara Schumann untersagt, weil die Lehrerin das Vorspiel im Unterricht als unbefriedigend empfunden hatte.<sup>324</sup>

Mary Wurm unterlief in ihrem ersten Semester ein doppelter Fauxpas, wodurch sie sich die Missbilligung Clara Schumanns zuzog. In einer musikalischen Gesellschaft zu Ehren Johannes Brahms' im Haus von Julius Stockhausen hatte sie ohne vorherige Erlaubnis Kompositionen vorgetragen, die sie zuvor nicht einmal gekannt hatte: *„Brahms war auf mich zugekommen und hatte mich gefragt, ob ich mit ihm spielen wolle – ich scheute mich zu bekennen, daß ich seine Liebeswalzer nicht kannte und vertraute – musikalisch keck, wie ich war, auf mein gutes sicheres ‚Vom-Blatt-lesen‘. Ich spielte also ab. Nachher... kam Frau Schumann auf mich zu und frug: ‚Kannten Sie dieses Werk schon?‘ – Ich: ‚Nein, Frau Schumann‘ – Sie (in strengem Ton): ‚Mein Vater hätte zu mir gesagt: ‚Gehe in eine stille Ecke und sieh dir die Noten eine Stunde lang an und dann wage es, mit einem Meister zu spielen!‘ Sprach's und ließ mich beschämt stehen, worauf ich... weinend nach Hause floh“*<sup>325</sup>.

#### 4 Zeit neben dem Klavierunterricht

Der Studienalltag der SchülerInnen umfasste nicht nur Klavierunterricht und Übungsstunden. Die Statuten des Konservatoriums sahen für StudentInnen der Klavierklassen als obligatorische Nebenfächer Harmonielehre, Musikgeschichte und Chorgesang vor. Es stand ihnen außerdem frei, *„sich an dem Unterricht in anderen Lehrgegenständen als in dem gewählten Hauptfache und den obligatorischen Nebenfächern gegen Zahlung eines besonderen Honorars [...] zu beteiligen“*<sup>326</sup>.

Zahlreiche SchülerInnen Clara Schumanns belegten neben Klavier auch das Fach Kontrapunkt, darunter Carl Oberstadt, Frances Mabel Hime, Mathilde Mutzenbecher,

---

322 Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann vom 15. März 1881, Schumann-Briefedition I/8.1, Brief Nr. 330, S. 435–438, hier S. 436; entgegen der Ankündigung, die Schülerin ‚aufzugeben‘, behielt Clara Schumann Marie Fromm noch bis zum Sommer 1884 in ihrer Klasse.

323 Brief von Alice Dessauer an Eugenie Schumann vom 26. Febr. 1887, Zentralbibliothek Zürich, Signatur Mus NL 145: Bh 1886/93:4.

324 Siehe Lara 1955, S. 45.

325 Wurm 1919, S. 283.

326 Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums 1884/1885, S. 33.

Margaret Wild, Adelina de Lara, Amina Goodwin, Ilona Eibenschütz und Marie Olson. Mary Wurm, Victoire Lyon, Olga von Radecki, Fanny Davies und John Dykes studierten als zweites Hauptfach Komposition.<sup>327</sup> Ein zweites Instrument bzw. Gesang als weiteres Hauptfach zu belegen, war unter den SchülerInnen von Clara Schumann selten. Augustine Becker studierte neben Klavier Orgel, Leonard Borwick Violine und Madeleine von Braun sowie Mary Boothroyd Gesang.<sup>328</sup> Seit dem Studienjahr 1883/1884 konnten die PianistInnen auch das Fach Methodik des Klavierspiels bei Iwan Knorr belegen. Unter seiner Anleitung erlangten allerdings ausschließlich Studentinnen Erfahrungen im Erteilen von Klavierunterricht.<sup>329</sup>

Adelina de Lara berichtet von weiteren Angeboten. Aus ihren Ausführungen wird jedoch nicht ersichtlich, ob diese Teil der Hochschulausbildung waren oder außerhalb des Konservatoriums wahrgenommen wurden. *„Apart from my music lessons life was very full, happily full. [...] [T]here were German lessons from a German grammar book [...] also Latin, which was needed for counterpoint. These lessons were given by a Heidelberg student. Deportment and dancing were taught by a prima ballerina of the Opera House. These were to prepare me for going on and off the platform gracefully“*<sup>330</sup>.

Ihrem Selbstverständnis entsprechend, nach dem *„zu einem echten Künstler nicht nur die künstlerische, sondern die gesammenschliche Ausbildung gehörten“*, kümmerte sich Clara Schumann *„auch um den Alltag ihrer Schülerinnen, ihre gesunde Lebensweise und künstlerischen Eindrücke“*<sup>331</sup>. Theodor Müller-Reuter schreibt von der *„echt mütterliche[n] Fürsorge, die sie dem recht unerfahrenen und lebensunklugen Schützling angedeihen ließ“* und die *„sich nicht nur auf musikalisch-künstlerische Pflege [...] [bezog]. Nicht immer war ihr der ungefähr schrankenlose Fleiß desselben recht, sie forderte des öfteren und sehr nachdrücklich Ausspannung und Erholung, drang auf täglichen Aufenthalt im Freien, kümmerte sich um alles und jedes“*<sup>332</sup>.

Hinsichtlich der künstlerischen Eindrücke verlangte sie (ebenso wie ihre KollegInnen) von den SchülerInnen, dass diese kulturelle Veranstaltungen in der Stadt besuchten. Dem Konservatorium wurde ein großes Kontingent an Freikarten von verschiedenen Institutionen in Frankfurt zur Verfügung gestellt. Die SchülerInnen erhielten kostenlosen Zugang zu Proben und Konzerten der Museums-Gesellschaft, des Cäcilienvereins, des Rühl'schen Gesangvereins, zu Operninszenierungen sowie zu Vorstellungen der städtischen Theater.<sup>333</sup> Zwei- bis dreimal in der Woche sollten die Schumann-SchülerInnen Proben oder Konzerte des Frankfurter Sinfonieorchesters bzw. Opern besuchen, für die Clara Schumann ihnen teilweise auch selbst Karten zur Verfügung

---

327 Victoire Lyon, Olga von Radecki und Mary Wurm zählten zu den ersten Mitglieder der von Joachim Raff geleiteten Kompositionsklasse für Frauen.

328 Siehe Jahresberichte des Dr. Hoch'schen Conservatoriums 1880/1881 bis 1891/1892.

329 Siehe ebd. 1883/1884 bis 1891/1892.

330 Lara 1955, S. 46.

331 Hofmann 2000, S. 16f.

332 Müller-Reuter 1919, S. 62.

333 Siehe Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums 1884/1885, S. 33; siehe auch Hanau 1903, S. 39.

stellte oder für die günstig Karten erworben werden konnten. Die jeweiligen Aufführungen sollten die jungen MusikerInnen in den Noten mitverfolgen und hieraus Anregungen für das eigene Spiel mitnehmen – etwa erkennen, was unter einem Legato-Anschlag zu verstehen ist.<sup>334</sup>

Häufig lud Clara Schumann SchülerInnen zum Tee, Abendbrot oder auch zu musikalischen Gesellschaften zu sich nach Hause ein. *„Man war in der Regel wöchentlich zweimal bei ihr zu Tische und zur – Beichte, wurde zu ihren größeren musikalischen Gesellschaften als Teilnehmender und Mitwirkender hinzugezogen und des öfteren der Auszeichnung gewürdigt, neue, noch handschriftliche Werke von Brahms im allerengsten Kreise anhören zu dürfen“*<sup>335</sup>. Mary Wurm erinnert sich an die *„verschiedenen Sonntagvormittage, wo um 11 Uhr morgens Musik bei Frau Schumann gemacht wurde. Sie lud dazu ihre Freunde ein, der eine oder die andere ihrer Schüler mußte (,durfte‘, sagte man) spielen, und zum Schlusse – spielte sie selbst. Wie herrlich, das wußten alle zu schätzen, die Clara Schumanns Größe verstanden. Wir jungen Schüler würdigten es damals nicht genug“*<sup>336</sup>. Die Studierenden lernten bei solchen Gelegenheiten zahlreiche zeitgenössische KünstlerInnen kennen, *„conductors, solo instrumentalists, singers [...] would be among the guests, Brahms [und Joachim] most frequently of all“*<sup>337</sup>.

An Feiertagen wie Weihnachten und Silvester veranstaltete Clara Schumann Feste eigens für ihre SchülerInnen. Mary Wurm erinnert sich an das Weihnachtsfest im Jahr 1881 bei Clara Schumann. Deren Tochter *„Eugenie [hatte sich] als Knecht Rupprecht verkleidet [und] überreichte uns allen Geschenke nebst Knüttelversen“*<sup>338</sup>. Auch *„New Year’s Day used to be charming“*, sagte Fanny Davies in einem Interview, *„She [Clara Schumann] would meet all her pupils between eleven o’clock and half-past twelve, and after she had wished them a happy new year there would be music, always beginning with a Bach fugue, followed by one of her husband’s compositions“*<sup>339</sup>.

---

334 Siehe Lara 1945, S. 145.

335 Müller-Reuter 1919, S. 61.

336 Wurm 1919, S. 283.

337 Lara 1945, S. 145.

338 Wurm 1919, S. 283.

339 Walbrook 1910, S. 66.

## 5 „Most of us kissed her hand after our lessons“ – Verehrung der Lehrerin

Bei der renommiertesten Pianistin und Klavierlehrerin des 19. Jahrhunderts zu studieren, erfüllte viele der SchülerInnen mit Stolz und Dankbarkeit.<sup>340</sup> In ihren Ausführungen über die Studienzeit am Hoch'schen Konservatorium bringen einige von ihnen eine tiefe Verehrung Clara Schumanns zum Ausdruck. Nicht selten wird darin die Person der Lehrerin überhöht. Fanny Davies berichtet von dem Eindruck „*of the sacredness and majesty of the realm*“<sup>341</sup>, den sie bei der ersten Begegnung erhalten habe. Er war offenbar eng mit dem künstlerischen Schaffen Clara Schumanns und der Ausrichtung ihres Lebens auf die Musik verbunden: „*One felt that she was in this world for the sole purpose of expounding the messages of the great Masters. A devout single-mindedness in Art, and towards Art, stamped her whole personality with the charm of a triumphant truthfulness*“<sup>342</sup>.

Mathilde Verne verehrte ihre Lehrerin ebenfalls, sie vergötterte Clara Schumann regelrecht. Die Bitte der Dozentin, den Unterricht ihrer Enkelin Julie zu übernehmen, empfand sie als Adellung: „*One afternoon I received an invitation to have tea with her in the garden, and then, wonder of wonders! she told me that she wished me to teach one of her small granddaughters, Julie Schumann. I could hardly believe my ears, and I stared at my divinity, tongue-tied*“<sup>343</sup>. Durch die Beobachtung der Lehrerin zu Hause bei häuslichen Arbeiten fühlte sie sich kurz darauf allerdings desillusioniert: „*To me it sounded like a Royal Command, until the divinity became human, and produced a large work-bag, from which she took a ball of grey wool, a pair of useful wooden knitting-needles, and began to knit. As I went home I kept on repeating to myself: 'Oh, I wish I hadn't seen her knit, ' a point of view arising from too vivid an imagination, and a disproportionate form of heroine worship, but I wonder whether Werther experienced the same shock as I did, when he discovered his ideal Charlotte cutting bread and butter?*“<sup>344</sup>

Die Lehrerin enttäuschen – das wollte wohl niemand der SchülerInnen. Clement Harris wagte es möglicherweise aus diesem Grund auch nicht, Clara Schumann persönlich darüber zu informieren, dass er seine Ausbildung bei ihr abbrechen wollte: Er „*teilt[e] ihr seinen Entschluss erst brieflich aus London mit*“<sup>345</sup>. Viele SchülerInnen versuchten der Lehrerin eine Freude zu machen, indem sie ihr Geschenke brachten. Daneben zeigten sie ihre Bewunderung und Verehrung durch kleine Gesten. Adelina de Lara schreibt: „*Most of us kissed her hand after our lessons*“<sup>346</sup>.

---

340 Mathilde Verne schreibt in ihren Memoiren: „*Madame Schumann's influence has stayed with me throughout my life, and it is perhaps strongest to-day. I owe everything to her*“, Verne 1936, S. 55.

341 Walbrook 1910, S. 64.

342 Ebd.

343 Verne 1936, S. 47.

344 Ebd.

345 C. V. Bock 1962, S. 25.

346 Lara 1955, S. 57.

## Fazit

Bis ins 20. Jahrhundert hinein traten die SchülerInnen Clara Schumanns öffentlich auf und gaben im Unterricht ihr Wissen und ihre Fähigkeiten weiter, womit sie letztlich auch die Erinnerung an ihre Lehrerin aufrechterhielten.<sup>347</sup> Einige von ihnen verfassten zudem Autobiographien bzw. Zeitschriftenartikel oder gaben Interviews, in denen sie auf ihre Studienzeit bei Clara Schumann eingingen. Ihr Wirken und ihre Aussagen wurden dabei schon von den Zeitgenossen als „*solid value*“<sup>348</sup> geschätzt. Nach dem Erscheinen eines Teils der im Archiv der BBC gesammelten Tondokumente mit Einspielungen ehemaliger Clara Schumann-Schülerinnen auf LP im Jahr 1985<sup>349</sup> flammte das Interesse erneut auf. Was aber machte und macht die SchülerInnen so interessant?

Abgesehen von einem außergewöhnlich hohen Leistungsniveau der MusikerInnen, das das Anforderungsprofil Clara Schumanns für die Aufnahme von PianistInnen in ihre Klasse erwarten lässt und das von diversen Zeitgenossen bestätigt wurde – Bernhard Scholz etwa spricht von einem auffallend hohen Anteil an „*Hochbegabten*“<sup>350</sup> –, ist von den SchülerInnen noch eine ganz andere Faszination ausgegangen, die allein in der Tatsache begründet zu sein scheint, dass sie eine Ausbildung bei der erfolgreichsten Pianistin des 19. Jahrhunderts absolviert haben. Dementsprechend häufen sich in der Presse die Hinweise auf die Tradition, in der die SchülerInnen standen. Die Rede ist von der „*Schumann tradition*“<sup>351</sup> oder den „*classical traditions of the Clara Schumann School*“<sup>352</sup>. Es drängt sich die Frage auf, was diese von Clara Schumann an ihre SchülerInnen weitergereichte Tradition auszeichnet.

Hinter dem Traditionsbegriff verbergen sich in den Konzertbesprechungen zunächst Verweise auf Besonderheiten der Interpretation bzw. des Spiels, anhand derer die SchülerInnen in Bezug zu ihrer Lehrerin gesetzt werden. In der Biographie von Amina Goodwin wird diesbezüglich auf einen unabschließbaren und größtenteils unbewusst realisierten Prozess von Überlieferung verwiesen: „*Unconsciously the pupil reflects the master, and exaggerates the master's failings rather than his good points. Observe the interesting peculiarities of the special pupils of Liszt, Saint Saëns, Schumann, Sgambati, Leschetitzky, Rubinstein, Hallé, Macfarren, or any other teacher of pronounced individuality. Even as these pianists, in their younger days, assimilated certain idiosyncrasies from their masters, so do they unconsciously transmit those peculiarities to their pupils. It is impossible to define what these peculiarities are. Sometimes they are*

---

347 Auch berühmte EnkelschülerInnen wie Solomon, Moura Lympany und Eileen Joyce führten die Clara Schumann-Tradition fort. Eine Untersuchung dieser PianistInnengeneration lässt weitere Erkenntnisse über die Traditionslinie erwarten.

348 Walbrook 1910, S. 63.

349 Sechs Jahre später wurde die Sammlung auf CD veröffentlicht: *Pupils of Clara Schumann. Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina de Lara*, Pearl GEMM CD 9904-0, P1991.

350 Brief von Bernhard Scholz an Clara Schumann vom 25. Apr. 1887, Staatsbibliothek Berlin/Musikabteilung, Signatur Mus. Nachl. Schumann, K. 5,94.

351 Davies 1925, S. 215.

352 MusT 1930, S. 1064.

*noticeable in the sameness of quality in the tone produced, sometimes in the way of phrasing*<sup>353</sup>.

Als kennzeichnend für das Spiel von Mathilde Verne nennt ein Rezensent der „Musical World“ *„wonderful fire, energy, and intensity of expression, which distinguishes that great artist [Clara Schumann] even at her advanced period of life*<sup>354</sup>. Im Vortrag Marie Fromms meint ein Korrespondent der Londoner „Times“ daneben den Einfluss Clara Schumanns *„in the young lady’s intelligent phrasing and technical finish of style*<sup>355</sup> erkennen zu können. Ein weiteres Merkmal derselben Musikerin, das auf die Lehrerin zurückgeführt werden könne, sei ihr *„sympathetic touch*<sup>356</sup>. Ähnliche Eigenschaften attestiert die „Birmingham Daily Post“ der Pianistin Alice Dessauer: *„There is something very Schumannesque in her playing, even to the ungainly crouching attitude over the key-board; but, with the mannerisms of her teacher, the young lady has, fortunately, acquired also her admirable mechanism, her intensity, and much of her tenderness, passion, and fire. [...] [I]n her rendering of the two Albumblätter [sic] of Schumann there was all the impulsive dainty grace which might have been expected from the fair performer’s training and traditions. Fräulein Dessauer’s playing is marked by a reserve and freedom from exaggeration rare in one so young. Her touch is firm and elastic, combining delicacy with power, and her phrasing is always refined and elegant, and often original*<sup>357</sup>.

Die Besonderheit des Anschlags und der hierdurch erzeugte *„singing tone*<sup>358</sup> scheinen – gemessen an der Häufigkeit der Erwähnung in den Konzertbesprechungen – auffälligstes Merkmal der SchülerInnen Clara Schumanns gewesen zu sein.

Der mit der Dozentin in Verbindung gebrachte Traditionsbegriff erschöpft sich nicht in der Interpretationsweise, die die SchülerInnen adaptierten. Er bezieht sich zugleich auch auf das Repertoire und in diesem Kontext auf den Kontakt der Pianistin zu zeitgenössischen Komponisten. Als Ehefrau Robert Schumanns galt Clara Schumann ohnehin als *„unfehlbare Autorität*<sup>359</sup> für die Interpretation seiner Werke. Durch die Beziehung zu weiteren Musikern wie Brahms, Mendelssohn oder Chopin wurde aber auch ihre Interpretation der Werke dieser Komponisten als auf besondere Weise legitimiert angesehen.

Claudia de Vries bezeichnet gerade den Verweis auf die Autorität Clara Schumanns als Interpretin der Werke ihres Mannes – dies muss aber genauso für die Werke der ebenfalls zuvor genannten Komponisten gelten – als einen bewussten historisierenden Akt der Bewahrung einer ‚Quelle‘ vor dem Zerfall.<sup>360</sup> Mit der Andeutung dieser Verbin-

---

353 Ajax [1898], S. 10f.

354 MusW 1887, S. 77.

355 The Times [London] 25. Nov. 1884.

356 MusT 1885, S. 14.

357 Birmingham Daily Post 2. Mai 1892.

358 The Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art 1884, S. 508 / Birmingham Daily Post 18. Dez. 1891.

359 Vries 1996, S. 16.

360 Siehe ebd., S. 321.

dungslinien stellten sich auch die Clara Schumann-SchülerInnen in den geschätzten Traditionszusammenhang. Fanny Davies schreibt: „[T]hose of us who have had the inestimable privilege of receiving our traditions and practising them first-hand, ought to endeavour, however humbly, to hand down as much as we have imbibed of the wonderful traditions of Robert and Clara Schumann. By tradition I do not mean learned essays, anecdotes, and hearsay. I mean something really great. I mean a great ideal, an uplifting and ennobling ideal, performed and practised through one generation to another. [...] The Schumann tradition does not begin with Schumann! It begins with Bach, and goes on through Beethoven, and all the great Masters who lived in an age in which one could find time for contemplation“<sup>361</sup>.

Hier spielen die „fiktive[n] musikalische[n] Genealogien, wie sie Robert Schumann in seinen Schriften entwarf“<sup>362</sup>, mit hinein. Gemeint ist ein künstlerisch-ideologischer Stammbaum, in den sich das Ehepaar Schumann selbst einordnete. Er diene der Selbstvergewisserung. In diesem Fall beginnt er bei Joh. Seb. Bach und führt über Beethoven in die Zeit des Künstlerehepaars. Dieses gedachte, das Erbe der Musiker „mit vereinten Kräften fortzusetzen und zu bereichern“<sup>363</sup>. Clara Schumann war durch die Ausbildung bei ihrem Vater, der zugleich auch Lehrer von Robert Schumann war, mit dem Werk der genannten Komponisten sehr vertraut und stellte deren kompositorisches Schaffen in das Zentrum ihres Konzertrepertoires sowie der Unterrichtsliteratur. Einflüsse Joh. Seb. Bachs und Beethovens zeigen sich daneben auch in dem von Friedrich Wieck übernommenen und an seine Tochter weitergegebenen klangästhetischen Ideal, dessen Mittelpunkt die Idee des ‚gesanglichen Tons‘ bildet.<sup>364</sup>

Inwiefern die unterschiedlichen Einflüsse, die die Clara Schumann-Tradition begründeten oder zumindest maßgeblich prägten, im Spiel der SchülerInnen beobachtet werden können bzw. inwiefern ihr Spiel auf diese Tradition zurückzuführen ist, kann nicht abschließend geklärt werden. Zwar stimmen die Aussagen der SchülerInnen hinsichtlich grundlegender Aspekte des Unterrichts bei Clara Schumann überein, doch kann aus der gegenwärtigen Perspektive kaum nachvollzogen werden, was etwa unter einem ‚sanften Forteklang‘ oder dem ‚gesanglichen Ton‘ zu verstehen ist. Das Verständnis Clara Schumanns von Werktreue, das von dem heutigen abweicht, zeigt exemplarisch, dass die einzelnen Aspekte nicht problemlos in den aktuellen Kontext übertragen werden können.

---

361 Davies 1925, S. 215; Adelina de Lara äußert sich ganz ähnlich: „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“, Lara 1945, S. 143; siehe auch Müller-Reuter 1919, S. 76.

362 Klassen 2009, S. 462.

363 Ebd.

364 Siehe Köckritz 1997, S. 43.

Auch die Schülereinspielungen<sup>365</sup> helfen hier nicht weiter. Die Meinungen der ForscherInnen darüber, ob in den Aufnahmen eine Schumann-Tradition nachgewiesen werden kann, weichen grundlegend voneinander ab. Während Samuel Lipman in einer vergleichenden Analyse von Aufnahmen Fanny Davies', Ilona Eibenschütz', Nathalie Janothas und Adelina de Laras lediglich essentielle Unterschiede und keine Hinweise auf eine gemeinsame Tradition entdeckt<sup>366</sup>, meinen Claudia de Vries und Will Crutchfield hinter diesen Unterschieden grundlegende Gemeinsamkeiten zu erkennen. Sie nennen u. a. die agogische Freiheit, „*welche [...] die Akzente belebt und die Phrasen gliedert*“<sup>367</sup>, sowie eine insgesamt flexible Behandlung des Tempos – ob dies aber mit den Auffassungen Clara Schumanns vereinbar ist und damit in den Zusammenhang der Schumann-Tradition gehört, müsste genauer untersucht werden. Weitere Gemeinsamkeiten der Schülereinspielungen sehen Vries und Crutchfield in der Vortragssprache, „*welche harmonische Färbungen schattiert und mittels Arpeggieren und Auseinanderspielen den Hörer durch die poetischen Bilder und – die inneren Stimmen heraushebend – durch die tieferen Schichten der Geschichte(n) führt*“<sup>368</sup>. Auch Daniel Leech-Wilkinson weist auf Gemeinsamkeiten im Spiel der Schumann-Schülerinnen hin, betont aber die unterschiedlichen Ausprägungen einzelner Merkmale. Deshalb warnt er davor, Rückschlüsse auf die traditionsbildende Interpretationsweise Clara Schumanns zu ziehen.<sup>369</sup>

Die Frage nach den Merkmalen der Clara Schumann-Tradition kann nur in Ansätzen geklärt werden. Aus heutiger Sicht können weder die spieltechnischen Merkmale noch die aus dem direkten Kontakt Clara Schumanns zu den Komponisten entstandenen Traditionslinien en détail nachvollzogen werden. Man erhält lediglich einen Eindruck hiervon.

Bisher ist die von Clara Schumann begründete und von ihren SchülerInnen weitergetragene Tradition nur wenig erforscht. Hier gibt es noch verschiedene Ansatzpunkte, die neue Erkenntnisse versprechen. Die systematische Aufarbeitung der Nachlässe von SchülerInnen oder die Auseinandersetzung mit den gesamten Schülereinspielungen – insbesondere mit Blick auf die Aussagen über den Unterricht – scheinen lohnend. Auch hiermit wird die Clara Schumann-Tradition nicht abschließend nachvollzogen werden können – dennoch bieten sich neue Möglichkeiten, sich ihr ein weiteres Stück anzunähern. Dass der Versuch wiederholt unternommen wurde und wird, zeigt einmal mehr, wie falsch Clara Schumann mit ihrer eingangs zitierten Befürchtung gelegen hat: Sie ist „*vom Schauplatz abgetreten*“<sup>370</sup>, aber deshalb noch lange nicht vergessen.

---

365 Nur von sechs SchülerInnen sind Aufnahmen bekannt: Fanny Davies, Adelina de Lara, Ilona Eibenschütz, Amina Goodwin, Nathalie Janotha und Lazzaro Uzielli.

366 Siehe Samuel Lipman, „*The Pupils of Clara Schumann and the uses of tradition*“, in: *Music and More. Essays 1975–1991*, hrsg. von dems., Evanston/IL 1992, S. 134.

367 Vries 1996, S. 279.

368 Ebd.

369 Siehe Daniel Leech-Wilkinson, *Compositions, Scores, Performances, Meanings*, <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap6.html#fnLink12>, Zugriff am 3. Nov. 2013.

370 Tagebucheintrag Clara Schumanns vom 10. Febr. 1893, zit. nach Litzmann 1908, S. 566f.

## Literatur

The Academy [London] 1894–1897, 1903, 1905, 1906, 1914

Heinrich Aerni, *Musikalischer Alltag. Hermann Hans Wetzler (1870–1943). Dirigent und Komponist*, Dissertation, Zürich 2012.

Ajax [Pseud.], *Amina Goodwin. A Biographical Sketch*, London [1898].

Alberto de Angelis, *L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei musicisti*, Rom 1918.

Anonym, *Onze musici. Portretten en biografieën*, Rotterdam <sup>2</sup>[1911].

Angelika App, „Die ‚Werktreue‘ bei Clara Schumann“, in: *Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Bericht über die Tagung anlässlich ihres 100. Todestages veranstaltet von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und dem Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main*, hrsg. von Peter Ackermann u. Herbert Schneider (= Musikwissenschaftliche Publikationen 12), Hildesheim [u. a.] 1999, S. 9–18.

Paul Arnsberg (Hrsg.), *Die Geschichte der Frankfurter Juden seit der Französischen Revolution*, 3 Bde., Bd. 3: *Biographisches Lexikon der Juden in den Bereichen Wissenschaft, Kultur, Bildung, Öffentlichkeitsarbeit in Frankfurt am Main*, Darmstadt 1983.

Athenæum [London] 1884–1916, 1920

Winton James Baltzell, *Baltzell's Dictionary of Musicians. Containing Concise Biographical Sketches of Musicians of the Past and Present with the Pronunciation of Foreign Names*, Boston [u. a.] 1911.

Ute Bär, „‚Sie war die einzige der Schwestern, die ein lebendiges Bild des Vaters in ihrem Herzen bewahrte ...‘. Zum Gedenken an den 80. Todestag von Marie Schumann“, in: *Die Tonkunst* 4 (2009), S. 495–497.

Florence Bassermann, „Clara Schumann als Lehrerin“, in: *Neue Musik-Zeitung* 23 (1919), S. 280.

Richard Batka, *Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts* (= Allgemeine Geschichte der Musik 3), fortgesetzt von Wilibald Nagel, Stuttgart [1915].

Robert Beale, *Charles Hallé. A Musical Life* (= Music in Nineteenth-Century Britain), Aldershot u. Burlington/VT 2007.

Jane A. Bernstein, „‚Shout, Shout, Up with Your Song!‘ Dame Ethel Smyth and the Changing Role of the British Woman Composer“, in: *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150–1950*, hrsg. von Jane Bowers u. Judith Tick, London 1986, S. 304–324.

- Walter Bettler, *Robert Schumann, Clara Schumann und ihre Töchter Marie und Eugenie in Interlaken*, Privatdruck, Interlaken 1994.
- Birmingham Daily Post 1878, 1885, 1886, 1890–1895, 1900
- Wendelin Bitzan, *Auswendig lernen und spielen. Über das Memorieren in der Musik* (= Europäische Hochschulschriften. Reihe Musikwissenschaft 260), Frankfurt a. M. 2010.
- Bock [Neue Berliner Musikzeitung] 1887–1889, 1891, 1893, 1894, 1896
- Claus Victor Bock, *Pente Pigadia und die Tagebücher des Clement Harris*, Buchausgabe des Heftes Nr. L der Zeitschrift *Castrum Peregrini*, Amsterdam 1962.
- Ders., „*Pente Pigadia*‘. *Stefan Georges Zeitgedicht auf Clement Harris*“, in: *Besuch im Elfenbeinturm. Reden, Dokumente, Aufsätze*, hrsg. von dems. (= Poesie und Philologie 2), Würzburg 1990, S. 106–126.
- Beatrix Borchard, „*Marie und Eugenie Schumann*“, in: *Deutsche Schwestern. Vierzehn biographische Porträts*, hrsg. von Katharina Raabe, Berlin 1997, S. 173–213.
- Dies., *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien [u. a.] 2005.
- Dies., „*Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik*“, in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr u. Monika Woitas (= Musik – Kultur – Gender 1), Köln [u. a.] 2006, S. 47–62.
- Boston Daily Advertiser 1883–1887, 1895, 1898, 1907
- George F. Bosworth, *More Walthamstow Houses and their Interesting Associations* (= Walthamstow Antiquarian Society. Official Publication 20), Walthamstow 1928.
- George S. Bozarth, „*Fanny Davies and Brahms’ Late Chamber Music*“, in: *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, hrsg. von Michael Musgrave u. Bernhard D. Sherman, Cambridge [u. a.] 2003, S. 170–219.
- Rudolf Maria Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik*, 3 Bde., Bd. 1: *Handbuch der modernen Methodik*, Leipzig<sup>3</sup> 1912.
- Briefe von Bernhard Scholz an Clara Schumann, Staatsbibliothek Berlin/Musikabteilung Signatur Mus. Nachl. Schumann, K. 3,382, 4,174, 4,197, 4,203, 4,207, 4,209, 4,270, 4,317, 4,319, 5,84, 5,87, 5,94, 5,95, 5,96, 6,29, 6,47, 6,118, 6,121, N Mus. ep. 1848
- Briefe von Minnie Wetzler an Eugenie Schumann (außerdem 1 Brief von Alice Des-sauer an Eugenie Schumann; 1 Brief von Clara Schumann an Minnie Wetzler), Zentralbibliothek Zürich, Signatur Mus NL 145: Bh 1886/93: 1–17, Mus NL 145: Bh 1889: 1–3, Mus NL 145: Bes 24
- Briefe von und an Marie Schumann, Brahms Institut Lübeck, Sammlungen „Schumaniana“ und „Joseph und Amalie Joachim“

- Briefsammlung Theodor Müller-Reuter, Digitale Sammlungen der Sächsischen Landesbibliothek bzw. der Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur Mscr.Dresd.App.2551
- Giles William Edward Brightwell, *One Equal Music. The Royal College of Music, its Inception and the Legacy of Sir George Grove 1883–1895*, Dissertation, Durham 2007, Online-Publikation, <http://etheses.dur.ac.uk/2611/>, Zugriff am 9. Juni 2013.
- John Potter Briscoe, *Nottinghamshire and Derbyshire at the Opening of the Twentieth Century. Contemporary Biographies* (= Pike's New Century Series 5), Brighton 1901.
- Stefan Broman, *Studien zu den Klaviertranskriptionen Schumannscher Lieder von Franz Liszt, Clara Schumann und Carl Reinecke* (= Schumann-Studien, Sonderbd. 1), Sinzig 1997.
- Donald Brook, *Composers' Gallery. Biographical Sketches of Contemporary Composers*, London 1946, Repr. ebd. 1970.
- Renate Brunner (Hrsg.), *Alltag und Künstlertum. Clara Schumann und ihre Dresdner Freundinnen Marie von Lindeman und Emilie Steffens. Erinnerungen und Briefe* (= Schumann-Studien, Sonderbd. 4), Sinzig 2005.
- Hans von Bülow, *Die Briefe an Johannes Brahms*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994.
- Ernst Burger, *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, hrsg. unter Mitarbeit von Gerd Nauhaus und mit Unterstützung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau, Mainz [u. a.] 1998.
- Peter Cahn, „Zur Vorgeschichte und Frühzeit des Hochschen Konservatoriums“, in: *Stiftung Dr. Hoch's Konservatorium. Joseph Hoch zum 100. Todestag*, Frankfurt a. M. 1974, S. 37–52.
- Ders., *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.
- Dietmar von Capitaine, *Conservatorium der Musik in Cöln. Zur Erinnerung an die wechselhafte Geschichte einer musikpädagogischen Einrichtung der Stadt Cöln*, o. O., o. J., Repr. Norderstedt 2009.
- Lionel Carley, *Edvard Grieg in England*, Woodbridge 2006.
- Joan Chissell, *Clara Schumann. A Dedicated Spirit. A Study of her Life and Work*, London 1983.
- Walter Willson Cobbett (Hrsg.), *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, 3 Bde., London 21986.
- Cynthia Colville, „Obituary. J. A. St. Oswald Dykes. January 31, 1948“, in: *Royal College of Music Magazine* 67 (1948), zit. nach <http://www.cph.rcm.ac.uk/Tour/Pages/Dykes.htm>, Zugriff am 10. März 2013.
- Cynthia Crewe-Milnes Colville, *Crowded Life. The Autobiography of Lady Cynthia Colville*, London 1963.

- Daily News [London] 1874, 1887–1891, 1894, 1897
- Hermann Danuser, *Musikalische Interpretation* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), Laaber 1992.
- Fanny Davies, „*About Schumann's Pianoforte Music*“, in: *MusT* 810 (1910), S. 493–496/565–567.
- Dies., „*On Schumann. And Reading Between the Lines*“, in: *Music & Letters* 6 (1925), S. 214–223.
- Dies., „*The Pianoforte Concertos*“, in: *Music & Letters* 8 (1927), S. 224–226.
- Dies., „*Some Personal Recollections of Brahms as Pianist and Interpreter*“, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, hrsg. von Walter Wilson Cobbett u. Colin Mason, 3 Bde., Bd. 1, London 1929.
- Edmondstone Duncan, *Schubert* (= The Master Musicians), London 1905.
- [John Bacchus Dykes,] „*In Memoriam J. B. Dykes*“, in: *Literary Churchman* 22 (1876), S. 63–66.
- A. Ehrlich [d. i. Albert Payne], *Celebrated Pianists of the Past and Present. A Collection of One Hundred and Thirty-Nine Biographies. With Portraits*, Philadelphia/PA 1894.
- Cyril Ehrlich, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History*, Oxford 1985.
- Robert Elkin, *Queen's Hall. 1893–1941*, London [u. a.] 1944.
- Arthur Elson, *Woman's Work in Music*, Boston 1904, Repr. Portland 1976.
- The Era [London] 1874, 1885–1888, 1891, 1892, 1896–1900
- Siu-Wan Chair Fang, *Clara Schumann as Teacher*, Dissertation, University of Illinois 1978.
- Amy Fay, *Musikstudien in Deutschland. Aus Briefen in die Heimath*, Berlin 1882, Repr. Regensburg 1996.
- Max Flesch-Thebesius, „*Der Mäzen und sein Konservatorium*“, in: *Stiftung Dr. Hoch's Konservatorium. Joseph Hoch zum 100. Todestag*, Frankfurt a. M. 1974, S. 9–16.
- Myles Birket Foster (Hrsg.), *History of the Philharmonic Society of London. 1813–1912. A Record of a Hundred Year's Work*, London [u. a.] 1912.
- Joseph Thomas Fowler, *Life and Letters of John Bacchus Dykes*, London 1897.
- Herbert Alfred Frenzel, *Kürschners biographisches Theater-Handbuch. Schauspiel, Oper, Film, Rundfunk. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Berlin 1956.
- Heinz F. Friederichs, „*Hochs Persönlichkeit*“, in: *Stiftung Dr. Hoch's Konservatorium. Joseph Hoch zum 100. Todestag*, Frankfurt a. M. 1974, S. 28–33.
- FritschMW [Musikalisches Wochenblatt, Leipzig] 1877, 1882–1886, 1890–1899, 1908
- Marie Fromm, „*Playing from Memory*“, in: *MusT* 1054 (1930), S. 1119–1120.

- Dies., „Some Reminiscences of my Music Studies with Clara Schumann“, in: *MusT* 1073 (1932), S. 615–616.
- Klaus Fußmann, „Historische Formungen. Dimensionen der Geschichtsdarstellung“, in: *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, hrsg. von dems., Heinrich Theodor Grütter u. Jörn Rüsen, Köln [u. a.] 1994, S. 27–44.
- Lothar Gall, *Bürgertum in Deutschland*, Berlin 1989.
- Markus Gärtner, Art. „Eibenschütz, Ilona“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Freia Hoffmann, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=eibenschuetz-ilona>, Zugriff am 25. Juni 2013.
- Ders. u. Annkatrin Babbe, Art. „Lara, Adelina de“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Freia Hoffmann, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=de-lara-adelina>, Zugriff am 25. Juni 2013.
- Ders. u. Ulrike Keil, Art. „Wurm, Mary“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Freia Hoffmann, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=wurm-mary>, Zugriff am 25. Juni 2013.
- Guido M. Gatti u. Alberto Basso (Hrsg.), *La musica. Dizionario con biografie*, 2 Bde., Bd. 2, Turin 1971.
- Paula Gillett, *Musical Women in England. 1870–1914. ‚Encroaching on all Man’s Privileges‘*, Basingstoke 2000.
- Amina Beatrice Goodwin, *Practical Hints on the Technique and Touch of Pianoforte Playing*, London 1892.
- Eugène Goossens, *Overture and Beginners. A Musical Autobiography*, London 1951, Repr. ebd. 1972.
- Harry Plunket Greene, „Leonard Borwick. Some Personal Recollections“, in: *Music & Letters* 1 (1926), S. 17–24.
- Benjamin Grosbayne, *A Bibliography of Works and Articles on Conductors, Conducting and Related Fields in Various Languages from the Sixteenth Century to the Present Time*, Brooklyn/NY 1933.
- Rebecca Grotjahn, „Das Konservatorium und die weibliche Bildung“, in: *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857*, hrsg. von Joachim Kremer u. Dörte Schmidt, Schliengen 2007, S. 147–165.
- Angelo de Gubernatis, *Piccolo dizionario dei contemporanei italiani*, Rom 1895.
- Barbara Hahn, „Lesenschreiben oder Schreibenlesen. Überlegungen zu Genres auf der Grenze“, in: *Modern Language Notes* 3 (2001), S. 564–578.
- Heinrich Hanau, *Dr. Hoch’s Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

- Ingo Harden u. Gregor Willmes, *PianistenProfile. 600 Interpreten. Ihre Biografie, ihr Stil, ihre Aufnahmen*, Kassel [u. a.] 2008.
- Lisa Hardy, *The British Piano Sonata. 1870–1945*, Suffolk [u. a.] 2001.
- Jutta Heise, *Die Geigenvirtuosin Wilma Neruda (1838–1911). Biografie und Repertoire* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 70), Hildesheim [u. a.] 2013.
- Corinna Herr u. Monika Woitas (Hrsg.), *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (= Musik – Kultur – Gender 1), Köln [u. a.] 2006.
- Maurice Hinson (Hrsg.), *At the Piano with Robert and Clara Schumann*, Van Nuys/CA 1988.
- Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Bibliothek/Archiv:
- Fanny Davies: Inskriptionsregister, Signatur A, I.1 3659; Inskription, Signatur A, I.2 3659; Zeugnis A, I.3 3659
- Amina Goodwin: Prüfungsprotokolle 1880–1881, Signatur A, II.1/5; Inskriptionsregister, Signatur A, I.1 2336; Inskription, Signatur A, I.2 2336; Zeugnisse, Signatur A, I.3 2336
- Margaret Wild: Prüfungsprotokolle 1880–1881, Signatur A, II.1/5; Inskriptionsregister, Signatur A, I.1 3030; Inskription, Signatur A, I.2 3030; Zeugnisse, Signatur A, I.3 3030
- Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 1991.
- Renate Hofmann (Hrsg.), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Julius Stockhausen* (= Johannes-Brahms-Briefwechsel 18), Tutzing 1993.
- Dies. (Hrsg.), *Clara Schumanns Frankfurter Vorspielbüchlein*, hrsg. von der Brahmsgesellschaft Baden-Baden 2000.
- Mark Antony Wolfe De Howe, *The Boston Symphony Orchestra. 1881–1931*, Boston u. New York 1931.
- William Lines Hubbard (Hrsg.), *The American History and Encyclopedia of Music. Musical Biographies*, 12 Bde., Bd. 5, London 1910.
- Arthur Eaglefield Hull (Hrsg.), *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, London 1924.
- Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] 1878/1879–1897/1898
- Friedrich Jansa, *Deutsche Tonkünstler und Musiker in Wort und Bild*, Leipzig 1911.
- Frances Arthur Jones, „John Bacchus Dykes, M.A., Mus. Doc“, in: *Magazine of Music* 10 (1896), S. 648–652.
- Victor Joss, *Friedrich Wieck und sein Verhältnis zu Robert Schumann*, Dresden 1900.

- Ders., *Der Musikpädagoge Friedrich Wieck und seine Familie. Mit besonderer Berücksichtigung seines Schwiegersohnes Robert Schumann*, Dresden 1902.
- Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 Bde., Bd. 3.2: 1881–1885, Berlin 1912.
- Ders., *Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, 12 Bde., Bd. 3, Berlin 1919.
- Kammermusikforeningen (Hrsg.), *Kammermusik i hundrede år. 1868 – 5. December 1968*, Kopenhagen 1968.
- Michael Kennedy, *The Hallé Tradition. A Century of Music*, Manchester 1960.
- Ders., *The History of the Royal Manchester College of Music. 1893–1972*, Manchester 1971.
- Pierre V. Key, *Pierre Key's Musical Who's Who. A Biographical Survey of Contemporary Music*, New York 1931.
- Ulrike Kienzle, *Robert und Clara Schumann in Frankfurt. „... mir war so, als müsste ich in einem schönen Traum hier schon einmal gewesen sein ...“. Begleitbuch zur Ausstellung der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main und der Frankfurter Bürgerstiftung im Holzhausenschlößchen* (= Mäzene, Stifter, Stadtkultur 8), Frankfurt a. M. [u. a.] 2010.
- Nicholas Kilburn, *The Story of Chamber Music*, London 1904.
- Janina Klassen, „*Der Lehrer und seine Künstlerin – Private und öffentliche Selbstaufmerksamkeit in den Tagebüchern von Clara und Friedrich Wieck*“, in: *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Matthias Wendt, Bernhard R. Appel u. Ute Bär, Sinzig 2002, S. 301–317.
- Dies., *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen 3), Köln 2009.
- Cathleen Köckritz, „*Ausgewählte Aspekte der Klavierausbildung Friedrich Wiecks*“, in: *Schumann-Studien* 6, hrsg. von Gerd Nauhaus, Sinzig 1997, S. 41–54.
- Dies., *Friedrich Wieck. Studien zur Biographie und zur Klavierpädagogik* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 44), Hildesheim [u. a.] 2007.
- Konzertprogramme aus dem Nachlass Julius Stockhausen, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19694>, Zugriff am 25. Aug. 2013.
- Wilhelm Kosch (Hrsg.), *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall, 7 Bde., Bd. 7, Klagenfurt [u. a.] 2011.
- Adelina de Lara, „*Clara Schumann's Teaching*“, in: *Music & Letters* 16 (1945), S. 143–147.
- Dies., *Finale*, London 1955.
- Gerald Leach, *British Composer Profiles. A Biographical Dictionary and Chronology of Past British Composers 1800–1989*, Gerrards Cross 1989.

- Daniel Leech-Wilkinson, *Compositions, Scores, Performances, Meanings*, <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap6.html#fnLink12>, Zugriff am 3. Nov. 2013.
- J. H. Letzer, *Muzikaal Nederland. 1850–1910. Bio-bibliographisch woordenboek van Nederlandsche toonkunstenaars en toonkunstenaresses, alsmede van de schrijvers en schrijfsters op muzikliterarisch gebied*, Utrecht <sup>2</sup>1913.
- Samuel Lipman, „*The Pupils of Clara Schumann and the uses of tradition*“, in: *Music and More. Essays 1975–1991*, hrsg. von dems., Evanston/IL 1992, S. 130–140.
- Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bde., Bd. 3: *Clara Schumann und ihre Freunde. 1856–1896*, Leipzig 1908.
- Ernst Gottfried Lowenthal, *Juden in Preußen. Biographisches Verzeichnis. Ein repräsentativer Querschnitt*, hrsg. vom Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1981.
- Magazine of Music [London] 1885–1896
- The Manchester Guardian 1871, 1874, 1876, 1883–1887, 1889, 1894, 1897
- Joachim Carlos Martini, *Musik als Form geistigen Widerstandes. Jüdische Musikerinnen und Musiker 1933–1945. Das Beispiel Frankfurt am Main*, 2 Bde., Bd. 1: *Texte, Bilder, Dokumente*, Frankfurt a. M. 2010.
- Giovanni Masutto, *I maestri di musica italiani del secolo XIX. Notizie biografiche*, Venedig <sup>3</sup>1882.
- Scott Messing, *Schubert in the European Imagination*, 2 Bde., Bd. 2: *Fin-de-siècle Vienna*, Rochester [u. a.] 2007.
- The Minim [Cheltenham] 1894–1902
- Albert Richard Mohr, *Musikleben in Frankfurt am Main. Ein Beitrag zur Musikgeschichte vom 11. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1976.
- Eberhard Möller (Hrsg.), *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Wieck* (= Serie 1: Familienbriefwechsel 2), hrsg. von Thomas Synofzik, Bergheim 2011.
- Monthly Musical Record [London] 1876–1878, 1883–1905
- Jerrold Northrop Moore, *Pupils of Clara Schumann. Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina de Lara*, Textbuch zur LP Pearl GEMM 291-299, P1986.
- Dietz-Rüdiger Moser (Hrsg.), *Mein liebes Julchen. Briefe von Clara Schumann an ihre Enkeltochter Julie Schumann mit Auszügen aus Julie Schumanns Tagebüchern und einem Bericht über ihre Begegnung mit Johannes Brahms*, München 1990.
- Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, 3 Bde., Bd. 3: *Die Mitglieder des Orchesters, die Programme, die Konzertreisen, Erst- und Uraufführungen*, Tutzing 1982.
- Erich Hermann Müller, *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929.
- Theodor Müller-Reuter, *Bilder und Klänge des Friedens. Musikalische Erinnerungen und Aufsätze. Mit 14 faksimilierten Beilagen, 124 Notenbeispielen, 6 Autotypien und einem Bildnis des Verfassers*, Leipzig 1919.

- Michael Musgrave, *The Musical Life of the Crystal Palace*, Cambridge [u. a.] 1995.
- Musical Herald [London] 1890–1920
- Musical News [London] 1891–1900, 1920
- Musical Opinion and Music Trade Review [London] 1884–1900, 1903–1906
- Musical Standard [London] 1874, 1876, 1879–1912
- MusT [Musical Times, London u. New York] 1878, 1882–1930, 1932, 1936, 1950
- MusW [Musical World, London] 1875, 1878, 1879, 1883–1891, 1915
- Heinrich Mutzenbecher (Hrsg.), *Stammbaum der Familie Mutzenbecher. 1636–1971*, 2 Bde., Bd. 1 u. 2, Witzhave 1973.
- Julia M. Nauhaus, *Clara Schumann. Biografie. Aufenthaltsorte. Wichtige Auftrittsorte. 1856ff., zuletzt 1888 London*, [http://www.schumann-portal.de/London\\_1856-1888.html](http://www.schumann-portal.de/London_1856-1888.html), Zugriff am 18. Juli 2013.
- NZfM [Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig] 1867, 1881, 1883–1891, 1896, 1901
- New York Times 1890, 1893–1895, 1898
- Walter Niemann, *Klavier-Lexikon. Elementarlehre für Klavierspieler, Anleitung zur Aussprache des Italienischen, Tabelle der Abkürzungen in Wort und Notenschrift, Literaturverzeichnis, ausführliches Fremdwörter-, Sach- und Personal-Lexikon (Virtuosen, Komponisten, Pädagogen, Methodiker und Schriftsteller des Klaviers)*, Leipzig <sup>4</sup>1918.
- Ders., *Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*, Berlin <sup>8</sup>1919.
- Tobias Norlind, *Allmänt Musiklexikon*, 2 Bde., Bd. 2, Stockholm 1916.
- Gerald Norris, *A Musical Gazetteer of Great Britain & Ireland*, Newton Abbot [u. a.] 1981.
- Stella Oesch, *Die Pianistinnen Fanny Davies und Adelina de Lara und ihre Verbindung zur musikalischen Tradition Clara Schumanns*, Magisterarbeit, Universität Wien 2009.
- Anton van Oirschot, *Encyclopedie van Noord-Brabant*, 4 Bde., Bd. 4, Baarn 1986.
- Neal Peres Da Costa, *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford 2012.
- Albert M. Petrak, *Welte Piano Roll Catalog*, [http://www.rprf.org/PDF/Welte\\_Catalog.pdf](http://www.rprf.org/PDF/Welte_Catalog.pdf), Zugriff am 19. Febr. 2013.
- Hans Erich Pfitzner, *Eindrücke und Bilder meines Lebens*, Hamburg-Bergedorf 1947.
- Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven [u. a.] 2004.
- PianistInnen der Familien Verne und Valier*, <http://www.keyboardgiants.com>, Zugriff am 29. Juli 2012.

- Rüdiger Pohl, *Das autobiographische Gedächtnis. Die Psychologie unserer Lebensgeschichte*, Stuttgart 2007.
- Wolfgang Rathert u. Dietmar Schenk (Hrsg.), *Pianisten in Berlin. Klavierspiel und Klavierausbildung seit dem 19. Jahrhundert* (= HdK-Archiv 3), Berlin 1999.
- Nancy B. Reich, *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, Ithaca u. London 1985.
- Dies., „Clara Schumann and America“, in: *Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Bericht über die Tagung anlässlich ihres 100. Todestages veranstaltet von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und dem Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main*, hrsg. von Peter Ackermann u. Herbert Schneider (= Musikwissenschaftliche Publikationen 12), Hildesheim [u. a.] 1999, S. 195–203.
- Dies., „European Composers and Musicians, ca. 1800–1918“, in: *Women and Music. A History*, hrsg. von Karin Pendle, Bloomington <sup>2</sup>2000, S. 147–174.
- Nahida Ruth Lazarus Remy, *The Jewish Woman*, aus dem Deutschen übersetzt von Louise Mannheimer, Cincinnati/OH 1895.
- Christoph Richter, Art. „Musikausbildung“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, 2., neubearbeitete Auflage, hrsg. von Friedrich Blume u. Ludwig Finscher, 10 Bde., Bd. 6, Kassel [u. a.] 1997, Sp. 1016–1035.
- Eva Rieger (Hrsg.), *Mit 1000 Küssen, Deine Fillu. Briefe der Sängerin Marie Fillunger an Eugenie Schumann. 1875–93*, Köln 2002.
- Dies., „„Deine Liebe hat mir erst gezeigt was leben heißt“. Marie Fillunger (1850–1930) und Eugenie Schumann (1851–1938)“, in: *Berühmte Frauenpaare*, hrsg. von Joey Horsley u. Luise F. Pusch, Frankfurt a. M. 2005, S. 61–93.
- Charles Rigby, *Sir Charles Hallé. A Portrait for Today. Foreword by Sir John Barbiroli*, Manchester [1952].
- Danielle Roster, *Die großen Komponistinnen. Lebensberichte*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1998.
- David Rowland (Hrsg.), *The Cambridge Companion to the Piano* (= Cambridge Companions to Music), Cambridge 1998.
- Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7501a, MS 7501b, MS 7501c, MS 7502, MS 7503, MS 7505
- Ottmar Rutz, *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, Leipzig 1911.
- César Saerchinger (Hrsg.), *International Who's Who in Music and Musical Gazetteer*, New York 1918.
- Nerina Santorius, „„Die Existenz ist anderswo“. Vom Symbolismus zum Surrealismus“, in: *Kunst der Moderne im Städel Museum. 1800–1945*, hrsg. von Felix Krämer, Ostfildern 2011, S. 166–201.
- Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art [London] 1884–1897, 1901, 1907, 1918, 1920

- Raymond Murray Schafer (Hrsg.), *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*, London 1978.
- Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, 2 Bde., Bd. 2, Mailand 1938.
- School Music Review [London u. New York] 1905, 1911–1914, 1917, 1919, 1923–1929
- Willi Schuh u. Edgar Refardt, *Schweizer Musikbuch. Musikerlexikon*, Zürich 1939.
- Clara Schumann u. Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Bd. 1 u. 2, Leipzig 1927.
- Clara Schumann u. Robert Schumann, *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn*, hrsg. von Kristin R. M. Krahe, Katrin Reyersbach u. Thomas Synofzik (= Schumann-Briefedition Serie II: Freundes- und Künstlerbriefwechsel 1), Köln 2009.
- Clara Schumann u. Eugenie Schumann, *Clara Schumann im Briefwechsel mit Eugenie Schumann*, hrsg. von Christina Siegfried (= Schumann-Briefedition Serie I: Familienbriefwechsel 8.1: 1857 bis 1888), Köln 2013.
- Eugenie Schumann, *Erinnerungen* (= Musikalische Volksbücher), Stuttgart 1925.
- Dies., *Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters*, Leipzig 1931.
- Dies., „Schumann. The Violin Concerto“, in: *British Musician and Musical News* 147 (1938), S. 50–52.
- Dies., *Claras Kinder. Mit einem Nachwort von Eva Weissweiler und Gedichten von Felix Schumann*, hrsg. von Eva Weissweiler, Köln 1995.
- Robert Schumann u. Clara Schumann, *Ehetagebücher. 1840–1844*, hrsg. von Gerd Nauhaus u. Ingrid Bodsch, Bonn 2007.
- Schumann-Portal, [http://www.schumann-portal.de/pgcms/output.php?PAGE\\_ID=-17#](http://www.schumann-portal.de/pgcms/output.php?PAGE_ID=-17#), Zugriff am 13. Apr. 2012.
- Wolfgang Seibold, *Familie, Freunde, Zeitgenossen. Die Widmungsträger der Schumannschen Werke* (= Schumann-Studien, Sonderbd. 5), Sinzig 2008.
- John South Shedlock, *The Pianoforte Sonata. Its Origin and Development*, London 1895.
- Signale [Signale für die musikalische Welt, Leipzig] 1876–1878, 1881–1901, 1904–1908
- Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik. Mit Darstellung der Bedingungen und Beurteilung der Auswirkungen* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 33), Regensburg 1973.
- Florian Speer, *Klaviere und Flügel aus dem Wupperthale. Instrumentenbau in der Wupperregion und am Niederrhein während des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Orgel- und Klavierbauerfamilie Ibach*, Online-Ressource, Wuppertal 2000.
- Alfred George Stephens, *Interviews* (= Bookfellowship 2), Sydney 1921.

- Franklin Taylor, Art. „Schumann, Clara Josephine“, in: *A Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von George Grove, 4 Bde., Bd. 3, London u. New York 1883, S. 421–424.
- Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, 5 Bde., Bd. 5, Leipzig 1908.
- Oscar Thompson (Hrsg.), *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York 1964.
- The Times [London] 1883–1938, 1941, 1944, 1949, 1951, 1959, 1967, 1969, 1981
- John Tyrell, *Janáček. Years of a Life*, 2. Bde., Bd. 1: 1854–1914. *The Lonely Blackbird*, London 2006.
- Melanie Unseld „Musikalische Biografik – Eine Bestandsaufnahme“, in: *Rheinische Sängersinnen des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation in Wort und Ton*, hrsg. von Thomas Synofzik u. Susanne Rode-Breyman, Köln 2002, S. 1–9.
- Dies., „Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung. Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft“, in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (= Musik – Kultur – Gender 1), hrsg. von Corinna Herr u. Monika Woitas, Köln [u. a.] 2006, S. 63–74.
- Dorothy de Val, „Fanny Davies. ‚A messenger for Schumann and Brahms?‘“, in: *The Piano in Nineteenth-Century British Culture. Instruments, Performers and Repertoire* [themed session at the Fifth International Biennial Conference on Music in Nineteenth-Century Britain, held at the University of Nottingham in July 2005] (= Music in Nineteenth-Century Britain), hrsg. von Therese Marie Ellsworth u. Susan Wollenberg, Aldershot 2007, S. 217–237.
- Mathilde Verne, *Chords of Remembrance*, London 1936.
- Violin Times [London] 1893–1907
- Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität* (= Schumann Forschungen 5), Mainz [u. a.] 1996.
- Henry Mackinnon Walbrook, „Some Schumann Memories. A Conversation with Miss Fanny Davies“, in: *Pall Mall Magazine* 207 (1910), S. 61–66.
- Joseph Walk, *Kurzbiographien zur Geschichte der Juden 1918–1945*, hrsg. vom Leo Baeck Institute Jerusalem, München [u. a.] 1988.
- Bettina Walker, *My Musical Experiences*, Amsterdam 1890, Repr. ebd. 2001.
- Karlheinz Weber, *Vom Spielmann zum städtischen Kammermusiker. Zur Geschichte des Gürzenich-Orchesters* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 169), 2 Bde., Bd. 2, Kassel 2009.
- Gudrun Wedel, *Autobiographien von Frauen. Ein Lexikon*, Köln [u. a.] 2010.
- Eva Weissweiler, *Clara Schumann. Eine Biographie*, Hamburg 1990.

Eugen Wendler (Hrsg.), „*Das Band der ewigen Liebe*“. *Clara Schumanns Briefwechsel mit Emilie und Elise List*, Stuttgart u. Weimar 1996.

Mathilde Wendt, „*Meine Erinnerungen an Clara Schumann*“, in: *NZfM* 37/38 (1919), S. 232–234.

Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1853.

Marie Wieck, *Aus dem Kreise Wieck-Schumann*, Dresden [u. a.] 1912.

Albert Ernest Wier (Hrsg.), *The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians*, New York 1938.

Julia Wirth (Hrsg.), *Julius Stockhausen. Der Sänger des deutschen Liedes. Nach Dokumenten seiner Zeit dargest. von Julia Wirth, geb. Stockhausen* (= Frankfurter Lebensbilder 10), Frankfurt a. M. 1927.

Mary Wurm, „*About Teaching Children the Pianoforte*“, in: *Magazine of Music* 4 (1896), S. 260–261.

Dies., „*Meine zweijährige Studienzeit bei Clara Schumann*“, in: *Neue Musik-Zeitung* 23 (1919), S. 280–284.

Henry Saxe Wyndham u. Geoffrey L'Epine, *Who's Who in Music. A Biographical Record of Contemporary Musicians*, London 1913.

Percy Marshall Young, *George Grove. 1820–1900. A Biography*, London 1980.

Die Abkürzungen richten sich nach den Vorgaben des Sophie Drinker Instituts, siehe <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=abkuerzungsverzeichnis>, Zugriff am 20. Nov. 2013.

## Biographische Artikel

68 MusikerInnen besuchten die Klavierklasse Clara Schumanns am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M.<sup>371</sup> Nur wenige Namen sind heute noch bekannt. Der folgende Abschnitt beinhaltet biographische Artikel über 51 SchülerInnen sowie Marie und Eugenie Schumann, gibt mitunter Einblick in deren musikalische Ausbildung, die Konzerttätigkeit, das Repertoire sowie die Rezeption.<sup>372</sup>

Die Quellenlage bildete das ausschlaggebende Selektionskriterium. Über 17 SchülerInnen liegen, abgesehen von den Informationen aus den Jahresberichten des Konservatoriums, keine Informationen vor, weshalb sie hier nicht aufgeführt werden können.

### **Bader, Louise, *Luise***

\* 29. Mai 1860 in Paris, Sterbedaten unbekannt, Pianistin und Klavierlehrerin. Louise Bader war eine Studentin des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt a. M. Seit dem Studienjahr 1879/1880 besuchte sie drei Semester lang die Klavierklasse von Clara Schumann und schloss ihr Studium Ende Juni 1881 mit dem Vortrag des ersten Satzes aus Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73 in einem der öffentlichen Prüfungskonzerte des Konservatoriums ab. Anschließend lebte Louise Bader in Elberfeld. Seit 1883 lassen sich dort sowie in der Umgebung Auftritte der Pianistin belegen. Im Frühjahr 1883 wirkte sie in einem Konzert des Wuppertaler Instrumentalvereins mit und trug darin Chopins Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll vor. In den Jahren 1883 und 1884 konzertierte sie in Köln. Am 22. Jan. 1884 ließ sie sich mit Mendelssohns Klavierkonzert Nr. 1 g-Moll op. 25 sowie Kompositionen von Carl Reinecke und Ferdinand Hiller in einem Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie unter der Leitung von Eduard Mertke hören.

Ebenfalls im Jan. 1884 eröffnete der Violoncellist Hermann Schmidt ein Konservatorium in Barmen und engagierte Louise Bader als Klavierlehrerin. Diese war mehr als 34 Jahre lang an dem Institut tätig. César Saerchinger führt sie 1918 in einer Liste der musikalischen Ausbildungsinstitutionen in Deutschland als Direktorin der Einrichtung auf.

Neben ihrer Lehrtätigkeit trat Louise Bader weiterhin öffentlich auf, häufig auch in kammermusikalischen Besetzungen. Bis 1908 finden sich Belege für Konzerte. Ihr Repertoire umfasste fast ausschließlich Werke aus dem 19. Jahrhundert, insbesondere von Chopin und Mendelssohn, aber auch von Hiller, Liszt, Reinecke und Brahms. Zu ihrem

---

371 Siehe die tabellarische Übersicht im Anhang.

372 Artikel über einige der Pianistinnen sind auch im Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts enthalten, siehe <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/lexikon>.

kammermusikalischen Repertoire zählten u. a. Giovanni Sgambatis Klavierquintett Nr. 2 B-Dur op. 5, Liszts *Elegie* Nr. 1 für Violoncello, Klavier, Harfe und Harmonium Searle 130, das Klaviertrio Nr. 2 Es-Dur op. 100 von Schubert sowie Ludwig Thuilles Klavierquintett Nr. 2 Es-Dur op. 20.

## LITERATUR

FritzschtMW (1883, 1895, 1899, 1908); *Der Klavier-Lehrer* (1908); *Die Musik* (1905/06 I); *Musikalisches Centralblatt* (1883, 1884); *NZfM* (1887); *Ruperto Carola. Mitteilungen der Vereinigung der Freunde der Studentenschaft der Universität Heidelberg* (1961)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

César Saerchinger (Hrsg.), *International Who's Who in Music and Musical Gazetteer*, New York 1918.

Florian Speer, *Klaviere und Flügel aus dem Wupperthale. Instrumentenbau in der Wupperregion und am Niederrhein während des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Orgel- und Klavierbauerfamilie Ibach*, Online-Ressource, Wuppertal 2000.

### **Bohle, Mathilda, Mathilde**

Lebensdaten unbekannt, Pianistin und Klavierlehrerin aus Göteborg. Mathilda Bohle war eine der ersten StudentInnen des 1878 eröffneten Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt a. M., an dem sie zwei Semester lang Klavier bei Clara Schumann studiert hat. Am 22. Apr. 1879 trat sie im Rahmen eines Übungsabends des Konservatoriums mit Mendelssohns Variationen Es-Dur op. 82 auf. Nach dem Studium kehrte Mathilda Bohle nach Göteborg zurück, wo sie noch 1924 als Klavierlehrerin tätig war. Im Apr. 1882 veranstaltete sie ein Konzert mit den Sängerinnen Emma Wahlström und Thekla Falck-Hofer in Jönköping. In der schwedischen (Fach-)Presse finden sich weitere Belege für Auftritte der Pianistin in Göteborg. Im Frühjahr 1890 wirkte Mathilda Bohle im Konzert der Harmoniska Sällskapet unter der Leitung von Karl Fritjof Valentin als Solistin mit.

## LITERATUR

FritzschtMW (1890); *Idun. Illustrerad Tidning för Kvinnan och Hemmet* [Stockholm] (1905); *Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main* [JB] (1878/1879); *Svensk Musiktidning* (1882, 1906); *Svenska Dagbladets Årsbok* (1924)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

## **Boothroyd, Mary**

Lebensdaten unbekannt, englische Pianistin. Mary Boothroyd erhielt in den 1880er Jahren Musikunterricht in Bedford. Im Spätsommer 1888 gewann sie in einem Wettbewerb des Trinity College in London den „National Practice Prize“. Kurz darauf reiste die Pianistin nach Deutschland. Bis 1891 besuchte Mary Boothroyd das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M. Dort studierte sie Klavier, zunächst zwei Semester bei Ernst Engesser, danach zwei Semester bei Clara Schumann und anschließend drei weitere Semester bei deren Tochter Eugenie Schumann. Für eine anschließende Konzerttätigkeit gibt es kaum Belege. Einige Presseberichte weisen auf einen Auftritt Mary Boothroyds als Klavierbegleiterin in einem Konzert der Huddersfield School am 20. bzw. 21. Okt. 1905 hin.

## LITERATUR

Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1888/1889–1891/1892); Musical Opinion and Music Trade Review (1888); Musical Standard (1888 II); MusT (1888); School Music Review (1905)

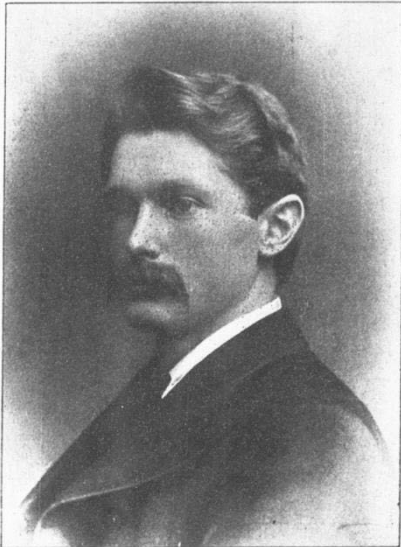
Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

## **Borwick, Leonard**

\* 26. Febr. 1868 in Walthamstow, † 15. Dez. 1925 in Le Mans, Pianist, Violinist, Bratschist und Klavierlehrer. Er war das zweitjüngste der sieben Kinder von Alfred Borwick (1836–1897) und dessen Ehefrau Euphemia (1834–1891), der Tochter von William Lord of Connecticut. Sein Vater, ein Mitglied der London Stock Exchange, war Amateur-Violoncellist und veranstaltete im Haus der Familie musikalische Gesellschaften, in denen Leonard Borwick und sein Bruder Frank schon früh Bekanntschaft mit VertreterInnen des englischen Konzertlebens machten. Seit seinem sechsten Lebensjahr erhielt er Klavier- und Harmonielehreunterricht bei einem Organisten namens King aus Tottenham. Außerdem werden in der zeitgenössischen Presse Wilma Neruda (1838–1911) und Alfredo Piatti (1822–1901) als LehrerInnen genannt.

Im Alter von neun oder zehn Jahren trat Leonard Borwick erstmals öffentlich auf, „sometimes in association with Mr. Piatti, and in such works as Beethoven's early Trios and Hummel's Trio in E flat“ (Musical Standard 1890 I, S. 600). Später sandte der Vater ihn zur Schule nach Blackheath (London), wo offenbar großer Wert auf eine musikalische Ausbildung gelegt wurde. Klavier- und Kompositionsunterricht erhielt der Junge bis 1883 von Henry Richard Bird (1842–1915), dem Organisten von St. Mary Abbot's in Kensington. Auf Anregung von Arthur Burnand spielte er Anfang der 1880er Jahre Clara Schumann vor. „On hearing him play the great pianist agreed to take him into her class if he joined the Frankfort Conservatorium“ (Musical Standard 1890 I, S. 600). 1884 begann Leonard Borwick ein Studium am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M., wo er neben der Klavierklasse von Clara Schumann auch

die Violinklasse von Fritz Bassermann (1850–1926) besuchte. Zum Studienjahr 1887/1888 belegte er statt Violine das Fach Kontrapunkt bei Bernhard Scholz (1835–1916) und blieb vier Semester lang in dessen Klasse. Eine seiner letzten Prüfungen am Konservatorium absolvierte er am 27. Apr. 1890 mit dem Vortrag von Saint-Saëns' Klavierkonzert Nr. 2 g-Moll op. 22.



Issued with the "Musical Standard," Jan. 27, 1899.

LEONARD BORWICK.

From a photo by Elliott & Fry, 55, Baker Street, W.

Abb. 1 Photographie von Elliot & Fry, vermutlich um 1899

Neben dem Studium hatte Leonard Borwick weiter Konzerterfahrungen gesammelt – u. a. durch den Vortrag einer Komposition für Klavier zu vier Händen mit Clara Schumann im Rahmen der Frankfurter Museumskonzerte. In dieser Reihe trat er auch am 8. Nov. 1889 mit Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73 in Erscheinung. Hiernach begab er sich Ende 1899 bzw. Anfang 1890 zusammen mit den Hochschullehrern Hugo Becker (Violoncellist, 1863–1941) und Hugo Heermann (Violinist, 1844–1935) auf eine Konzertreise nach Italien und spielte mit ihnen mehrfach in Veranstaltungen der Società de Quartetto in Mailand.

Unmittelbar im Anschluss an sein Studium reiste Leonard Borwick zurück nach England. Für Engagements hatte sich Clara Schumann eingesetzt, indem sie schon früh Empfehlungsbriefe an wichtige Vertreter des englischen Konzertlebens verfasst hatte. Im Aug. 1888, über 1 ½ Jahre vor Ende des Studiums von Leonard Borwick, schrieb die Pianistin

an Richard Wilkinson: „*Noch muss ich Ihnen erzählen, dass ich einen Schüler habe (Leonard Borwick)[,] an welchem Sie Freude haben werden, ich entlasse ihn aber erst übers Jahr, er muss noch viel classische Musik bei mir studieren. Es ist aber schon ausserordentlich, wie er spielt, und Wärme und Leidenschaft soll sich, hoffe ich, noch mehr [...] entwickeln – ist schon viel geschehen*“ (Brief von Clara Schumann an Richard Wilkinson, 27. Aug. 1888, Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7502).

Am 8. Mai 1890 debütierte Leonard Borwick in London in einem Konzert der Philharmonic Society. Mit Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 54, Brahms' Rhapsodie h-Moll op. 79 Nr. 1 und Anton Rubinsteins Staccato-Etüde C-Dur op. 23 Nr. 2 präsentierte er sich erfolgreich dem Publikum und überzeugte zugleich die Vertreter der Fachpresse. Der „Musical Standard“ schreibt: „*Mr. Leonard Borwick made a veritable sensation by his superb rendering of Schumann's Concerto, indeed since the début of Mr. Eugene d'Albert no pianist has created so favourable an impression. In intellectual grasp of this poetic work, tasteful phrasing, mingled fire and refinement, all united*

*to a faultless technique, his rendering of this great classic for the piano was a triumph of the first order, and at once placed this young Englishman in the very front rank of performers. Specially noticeable was the beauty of tone he produced from his instrument, and his unflinching accentuation. It was plain that Mr. Borwick was the pupil of Mme. Schumann, and had been carefully trained by her to regard himself as the exponent of the thoughts of his author, rather, than is so common now-a-days, the self-assertive performer bent on exhibiting his own individuality“ (Musical Standard 1890 I, S. 457). Nach einem zweiten Auftritt Leonard Borwicks am 16. Juni in einem Konzert von Hans Richter sahen die Korrespondenten der verschiedenen Musikblätter ihren ersten Eindruck bestätigt: „The favourable opinion formed of Mr. Leonard Borwick as a pianist when he played Schumann’s Concerto at the Philharmonic Concerts was more than confirmed on Monday at the Richter Concerts. The task he set himself on this occasion was one of no small magnitude, Brahms’s Concerto in D minor, Op. 15, being one of the most difficult as it is one of the most elaborate and abstruse of modern compositions for the pianoforte. [...] It therefore says much for Mr. Borwick that it aroused great enthusiasm among the crowded audience. It was certainly a very fine performance, marvellously accurate, full of warm feeling, and characterized by a measure of breadth and dignity of style such as is looked for only from artists of the first rank. It may, perhaps, be premature to class Mr. Borwick among these, but of the numerous pianists who have appealed to the London public this season he must be placed among the foremost“ (Athenæum 1890 I, S. 809).*

Dem erfolgreichen Einstieg in das Londoner Konzertleben schlossen sich seit Beginn der Wintersaison 1890/1891 zahlreiche Engagements an. Bis 1902 wurde Leonard Borwick regelmäßig für die Popular Concerts in der Londoner St. James’s Hall engagiert (der „Musical Standard“ bezeichnet ihn als „one of Mr. Arthur Chappell’s chosen pianists“, 1893 II, S. 506), und auch danach ließ Arthur Chappell den Pianisten noch häufig in seiner Konzertreihe auftreten. Wiederholt war er auch in den Crystal Palace Concerts von August Manns sowie den London Symphony Concerts unter George Henschel zu hören und wirkte mehrfach in Konzerten des Bach Choir mit. Hinzu kommen zahlreiche Konzerte unter eigenem Namen (das erste am 11. Mai 1891 in der St. James’s Hall) sowie Auftritte in vielen weiteren Städten des Vereinigten Königreichs. Vor allem in den Wintermonaten gastierte der Pianist mit großer Regelmäßigkeit u. a. in Bristol, Oxford, Cambridge, Birmingham, Nottingham, Liverpool, Manchester, Sheffield, Huddersfield, Wakefield, Bradford, Leeds, York und Newcastle sowie in Edinburgh, Glasgow, Belfast und Dublin. Konzertreisen führten ihn außerdem nach Italien (1899/1890, 1892), Österreich (1891), Deutschland (Berlin 1892/1893, 1895, 1900; Leipzig 1895; Bonn 1897, 1899; Meiningen 1899), Frankreich (1893), Schweden (Stockholm 1897, 1898, 1899), Norwegen (1898), Belgien (Brüssel 1898), Frankreich (1898, 1925), Australien (1911, 1914), Neuseeland (1911) und in die USA (1911, 1914/1915).

Seit etwa 1890 überließ Leonard Borwick die Organisation seiner Konzerte der Agentur Daniel Mayers. 1892 wird in der Presse zudem Narciso Vert als Konzertagent genannt, und seit 1895 ist dort mehrfach W. Norman Neruda & Co. als Agentur des Pianisten aufgeführt.

Der Musiker trat nicht nur solistisch in Erscheinung, sondern war häufig auch an der Aufführung kammermusikalischer Werke beteiligt. Die Liste seiner KonzertpartnerInnen ist umfangreich und umfasst u. a. die ehemalige Kommilitonin Fanny Davies, außerdem Hugo Becker, Henry Bird, Willy Hess, David Popper, Gabriele Wietrowetz, Alfredo Piatti, Alfred Gibson und Franz Anton Ries. Besonders häufig konzertierte Leonard Borwick mit Joseph Joachim und Wilma Norman-Neruda. Mit Letzterer zeigte sich der Pianist mehrfach in London und begab sich mit ihr auch auf Konzertreisen. Unter den SängerInnen, mit denen er sich wiederholt zusammen hören ließ, befanden sich Marie Fillunger, David Bispham und Harry Plunket Greene. Mit Greene (1865–1936) etablierte Leonard Borwick 1893 eine Reihe von Klavier- und Gesangskonzerten in London und weiteren englischen Städten. Zunächst übernahm Borwick selbst die Begleitung des Sängers, später wirkte Samuel Liddle (1867–1951) als dessen Klavierbegleiter in den Konzerten mit, die bis 1903 Bestand hatten und auf allgemeine Zustimmung stießen. „*The idea is a good one*“, schreibt der „Musical Standard“, „*for one is spared the monotony of a recital consisting entirely of piano music, and one desires to hear a singer such as Mr. Plunket Greene in more songs than is possible at an ordinary concert*“ (Musical Standard 1893 II, S. 499). Lobende Erwähnung finden die Konzerte in der Presse wiederholt auch mit Blick auf die Programmwahl. Das „Magazine of Music“ schreibt: „*These two concert givers deserve every encouragement alike from press and public – for they are doing first-class work to cultivate the appreciation of good music in England*“ (Magazine of Music 1896, Dez., S. 731).

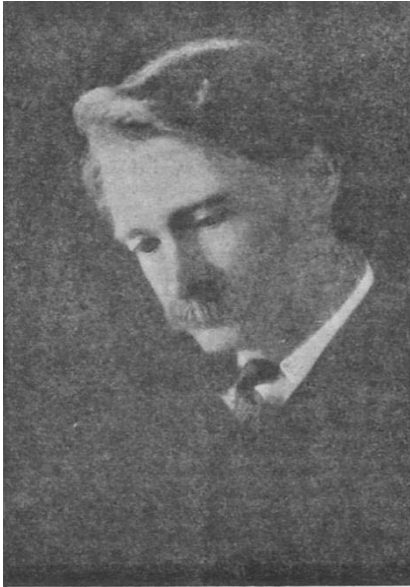
1911 verließ Leonard Borwick für eine Konzertreise erstmals Europa. Im Sommer des Jahres reiste der Pianist nach Australien und konzertierte dort, organisiert von der australischen Konzertagentur J. & N. Tait, im Juni und Juli in Sydney, Melbourne und Adelaide. Die Resonanz seitens des Publikums sowie der Presse war eine außerordentlich positive: „*Though practically unknown to Australians before he arrives, Leonard Borwick, the distinguished pianist, is now one of the most popular artists who has ever visited this country. His delightful genius as a musician and his unaffected manner as a private citizen have won him hosts of friends in musical and the higher social circles*“ (Queenslander 5. Aug. 1911). Das Interesse an den Auftritten Leonard Borwicks war dementsprechend groß und veranlasste den Pianisten zu einer Reihe von Extra-Konzerten – der knappe Zeitplan erlaubte jedoch keine Verlängerung des Aufenthalts. Am 25. Aug. 1911 erfolgte die Weiterreise nach Neuseeland. Im Sept. konzertierte Leonard Borwick in Auckland, Wellington und Christchurch und erfuhr auch hier eine sehr positive Aufnahme. Von Neuseeland reiste er weiter über Vancouver nach Kalifornien. Vermutlich Mitte Okt. 1911 nahm er Engagements in San Francisco sowie weiteren kalifornischen Städten wahr und begab sich daraufhin in Richtung New York. Auf dem Weg dorthin trat er u. a. in Chicago und Boston auf. Am 8. Dez. debütierte Leonard Borwick in der New Yorker Carnegie Hall und hinterließ hier ebenfalls einen guten Eindruck: „*Despite all this travelling and playing, Mr. Borwick may be termed ‚a dark horse‘ among pianists. No upsetting rumors of his greatness have been megaphoned here, and only those who keep in touch with London musical affairs had ever heard much about him. So much greater was the audience’s surprise yesterday when Mr.*

*Borwick proved to be an unusually good pianist and a serious player of an interesting programme*“ (New York Herald 9. Dez. 1911).

Zurück in England nahm der Pianist seit Anfang 1912 wieder zahlreiche Engagements in London sowie weiteren englischen Städten wahr. 1914 unternahm er eine weitere große Konzertreise nach Australien und Nordamerika. Am 2. Mai des Jahres traf er in Australien ein. Für seinen zweiten Aufenthalt war deutlich mehr Zeit eingeplant als bei der ersten Reise, dennoch konzentrierte sich seine Konzerttätigkeit auf Sydney, Melbourne und Adelaide. Das Interesse an dem Pianisten war ungebrochen, wenn nicht noch größer: *„It is quite evident, however, that this distinguished player has ‚caught on‘ once more, as he did three years ago, and the resonance of last night’s applause points to the probability of a Borwick ‚boom‘“* (Sydney Morning Herald 3. Juni 1914). Im Anschluss an seinen Australienaufenthalt reiste Leonard Borwick nach Nordamerika. Anfang Nov. 1914 befand sich der Pianist erneut in New York und wurde auch hier von der Presse abermals freundlich aufgenommen: *„Leonard Borwick made his second appearance in New York, and he not only confirmed the estimate of his powers already formed, but strengthened materially the favorable impression he had made before“* (New York Press 6. Nov. 1914). Bis zum März 1915 blieb Leonard Borwick in New York und zeigte sich dort nicht nur in eigenen Konzerten, sondern wirkte u. a. auch in Veranstaltungen des New York Symphony Orchestra unter der Leitung von Walter Damrosch mit.

Nach der Rückkehr aus den USA wurde die Zahl der öffentlichen Auftritte Leonard Borwicks deutlich geringer – eine Tatsache, die in der Presse Widerhall findet: *„The fact that Mr. Leonard Borwick played so finely at his pianoforte recital on June 21, induces regret that he appears in public so infrequently“* (MusT 1917, S. 314). Ein Korrespondent der „Saturday Review“ äußert den Wunsch, *„Mr. Borwick might, indeed, with advantage be heard more often“* (Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art 1918, S. 136). Abgesehen von einer Reihe von Konzerten in der Londoner Æolian Hall Anfang 1921 trat er jedoch nur noch unregelmäßig in London und weiteren Städten des Vereinigten Königreichs auf.

Im Spätsommer 1925 erkrankte Leonard Borwick während eines Frankreichaufenthaltes und starb an den Folgen im Alter von 57 Jahren.



*Leonard Borwick*

Abb. 2 Leonard Borwick

„I take the whole range of the literature, [...] but I base my programmes mainly on the big people of the past“ (The Advertiser 15. Juli 1911). Mit diesen Worten charakterisiert Leonard Borwick in einem 1911 veröffentlichten Interview sein eigenes Repertoire. Großen Raum ließ er in den Konzertprogrammen für Kompositionen von François Couperin, Joh. Seb. Bach, Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Händel und Leonardo Leo. Daher schreibt die „Musical Times“: „Mr. Borwick is always happy in his renderings of music originally written for the harpsichord“ (MusT 1900, S. 185). Ein häufig wiederkehrender Programmpunkt waren daneben eigene Transkriptionen von Orgelwerken Joh. Seb. Bachs. Außerdem spielte Leonard Borwick zahlreiche Konzerte, Sonaten und weitere Klavierwerke von Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Franz Liszt, Johannes Brahms, Camille Saint-Saëns und Claude Debussy, wie auch Kompositionen von Franz Schubert, Adolf

Henselt, Peter Tschaikowsky, Antonín Dvořák, Edvard Grieg, Charles Villiers Stanford (der Leonard Borwick sein Klavierkonzert Nr. 1 G-Dur op. 59 widmete), Moritz Moszkowski, Carlo Albanesi (der den Pianisten zum Widmungsträger seiner Suite für Klavier op. 60 machte), Arthur Somervell, Alexander Skrjabin, Sergei Rachmaninow, Maurice Ravel, Selim Palmgren, Igor Strawinsky und Allan Gray.

Die Rezeption Leonard Borwicks in der zeitgenössischen Tages- und Fachpresse fällt ausgesprochen positiv aus. Dabei galt das Interesse gerade zu Beginn seiner Karriere häufig dem Clara Schumann-Schüler: „Madame Schumann's pupils are, at the present time, noteworthy as carrying out the best traditions of an important era in pianoforte playing, and particularly in this country, where Miss Janotha, Miss Fanny Davies, Miss Geisler Schumann [recte Geisler-Schubert], Miss Margaret Wild and Mr. Dykes are firmly established; Mr. Leonard Borwick, Miss Eibenschütz and Miss de Lara are recent visitors of no less merit“ (Musical News 1891, S. 103). Nach dem Ende der Konzerttätigkeit Clara Schumanns wird Leonard Borwick und seinen ehemaligen KommilitonInnen eine noch größere Bedeutung beigemessen. „A contemporary has been commenting, very ably and justly, on the influence Madame Schumann still exerts at the Monday and Saturday Popular Concerts through her pupils, though she herself is no longer heard there. Miss Fanny Davies, Mdlle. Ilona Eibenschütz, and Mr. Leonard Borwick, are all indebted to her for their training, and exhibit to us at second-hand, her refined, sympathetic, and intellectual method [...]“ (Musical News 1895 I, S. 362).

Vielfach wird Leonard Borwicks herausragende Position unter den Kollegen betont. Schon früh sieht ein Korrespondent der Zeitschrift „Musical Opinion and Music Trade Review“ den Künstler auf dem Weg „*to become the English pianoforte hero of the future*“ (Musical Opinion and Music Trade Review 1890, Dez., S. 98), und einige Jahre später gilt er bereits als „*the leading English pianist of the male gender*“ (ebd. 1894, Aug., S. 697) bzw. Als „*most gifted of living English male pianists*“ (MusT 1897, S. 171). Ein Rezensent des „Musical Standard“ geht noch weiter. Er schreibt nach einem Auftritt Borwicks im Frühjahr 1895 in Birmingham: „*It is almost a pity that Mr. Leonard Borwick does not [...] be heralded as the greatest pianist of the world – he certainly has a right to it – for he is entitled to rank as one of the foremost pianists of the day. His playing of the Concerto [Klavierkonzert Nr. 1 e-Moll op. 11 von Frédéric Chopin] was absolutely free from exaggerations of any kind, it was in fact an art triumph in the true sense of the word. His exquisite touch, unerring and clear technique, untrammelled by modern sensational pianism, are some of the charms of his masterly playing*“ (Musical Standard 1895 I, S. 196). Beherrschung der Technik, Präzision, Schlichtheit der Ausführung, Gefühl bzw. Empfindsamkeit und Verzicht auf Übertreibung sind einige häufig hervorgehobene Eigenschaften seines Spiels. Der Sänger Harry Plunket Greene verweist daneben insbesondere auf den Anschlag Leonard Borwicks: „*He had the most beautiful touch I ever heard, and a sense of colours and a power to paint them in tone which was little short of magical*“ (Greene 1926, S. 22). Negative Kritik erhält der Pianist in der Presse dagegen für mangelnde Kraft – ein Vorwurf, der sonst vor allem Pianistinnen gemacht wurde. Über den Vortrag von Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58 unter George Henschel in London schreibt das „Magazine of Music“: „*Mr. Borwick played with charm in the concerto, but the lack of real strength was strongly felt*“ (Magazine of Music 1894, Mai, S. 98). Ausführlicher heißt es in der „Saturday Review“: „*Mr. Borwick is a very fine pianist; but is he not carrying refinement a little too far? He was never powerful, as [Harold] Bauer and [Frederic] Lamond are powerful, and he seems deliberately to be whittling away, so to say, his playing, to be taking all strength out of it, leaving only beautiful tone, delicacy – in a word, over-refinement. If ever there was a robust composer Beethoven was that man; and I cannot believe that he meant the late A Flat Sonata [Klaviersonate Nr. 31 As-Dur op. 110] to be sentimentalised as Mr. Borwick sentimentalised it*“ (Review of Politics, Literature, Science, and Art 1914, S. 233). Ein Korrespondent der „Pall Mall Gazette“ formuliert dagegen die von einigen Kritikern als Schwäche empfundene Eigenschaft Borwicks in eine Stärke um: „*Mr. Borwick may be reckoned with almost any living pianist. We are by no means ready for foolish enthusiasm. Mr. Borwick has his limitations; his is a talent rather for delicate and refined composition than for the thunders, let us say, of Beethoven. But, give him his own definite limits, his own boundary lines of musical accomplishment, enclose him within a space dedicated to music of a particular and refined delicacy, and Mr. Borwick will not disappoint the most exacting of critics*“ (Pall Mall Gazette 29. Jan. 1895).

Nach dem Tod Leonard Borwicks setzten sich KollegInnen wie Fanny Davies, Harry Plunket Greene oder Henry Joseph Wood gemeinsam mit anderen für die Errichtung

eines Denkmals für den Pianisten ein. In der „Musical Times“ veröffentlichten sie 1926 folgenden Aufruf: „*The service which Leonard Borwick gave to this country is too well known to need advocacy. It is proposed to recognise it by some fitting memorial which shall at once keep him in honour, and express in an appropriate form the love of art which was one of the chief delights of his life*“ (MusT 1926, S. 443) Von den hierauf erhaltenen Spenden wurde ein Bild von Vilhelm Hammershøi erworben und der National Gallery of British Art überreicht. Weitere Spenden kamen der Royal Academy of Music und dem Royal College of Music zugute, die hiervon einen „*Leonard Borwick Prize*“ (MusT 1927, S. 449) finanzieren konnten.

## LITERATUR

Extracts from Latin poets. Freely adapted from the originals by Leonard Borwick, printed for the author by Wm. A. Welch R. M. S. ‚Omrah‘ at sea 1914.

Leonard Borwick, „*Rhythm as Proportion*“, in: *Music & Letters* 1 (1925), S. 11–18.

Brief von Clara Schumann an Richard Wilkinson 27. Aug. 1888, Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7502

Aberdeen Weekly Journal (1893, 1898, 1899); The Academy (1890–1897, 1904, 1906, 1907, 1912, 1914); The Advertiser [Adelaide] (1908, 1911, 1914, 1915, 1937); The Argus [Melbourne] (1890, 1911, 1913, 1915, 1925, 1927, 1928, 1934, 1937–1939); Athenæum (1890 I–1899 II, 1901 I–1903 I, 1904 I–1907 II, 1908 II–1911 I, 1912 I–1913 I, 1914 I–1915 II); Auckland Star (1911–1913, 1924, 1928, 1931); Belfast News-Letter (1894, 1898); Bendigo Advertiser (1902, 1912, 1914); Birmingham Daily Post (1890, 1891, 1893–1895, 1900); The Bookman (1926); Boston Journal (1914); Bow Bells (1890, 1893–1895); Brisbane Courier (1902, 1907, 1911–1915, 1918, 1925, 1928, 1931–1933); The Bristol Mercury and Daily Post (1892, 1893, 1895, 1898, 1899); British Architect (1910); British Musician and Musical News (1926, 1928); Brooklyn Daily Eagle (1914, 1915); The Chronicle [Adelaide] (1911, 1914); The Church Musician (1894); Clarence and Richmond Examiner [Grafton] (1895, 1911); The Colonist [Nelson] (1913); Cremona (1907, 1909, 1910); Daily News [London] (1890–1893, 1896–1900); Daily News [Perth] (1911, 1913–1915, 1917, 1928); The Daily Standard Union: Brooklyn (1911, 1914, 1915); Dallas Morning News (1902); Dominion [Wellington] (1911–1913, 1916); The Duluth News Tribune (1913); English Review (1926); The Era [London] (1891–1896, 1898–1900); Evening Post [Wellington] (1911–1914, 1921–1923, 1926, 1928); The Evening Telegram [New York] (1911, 1915); The Examiner [Launceston] (1900, 1911, 1925); The Feilding Star. Kiwitea & Oroua Counties Gazette [Manawatu-Wanganui] (1914); Fitzroy City Press (1914); Fort Worth Star-Telegram (1915); The Free Lance [Wellington] (1908, 1914); Freeman’s Journal and Daily Commercial Advertiser [Dublin] (1894); Glasgow Herald (1890, 1892–1900); The Graphic [London] (1890, 1891, 1893–1895, 1898, 1899); The Independent [Footscray] (1914); Jackson’s Oxford Journal (1890, 1892, 1894, 1895, 1899, 1900); Jahresbericht des Dr. Hoch’schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1884/1885–1889/1890); Kalgoorlie Miner

(1911); Leader [Melbourne] (1914, 1915); Leeds Mercury (1892, 1894–1896, 1899); Liverpool Mercury (1890, 1891, 1894, 1895, 1897, 1899, 1900); Lloyd's Weekly Newspaper [London] (1891, 1895, 1897, 1899); The Ludgate (1896, 1900); The Lute (1890, 1891, 1893–1899); Magazine of Music (1885, 1890–1896); The Mail [Adelaide] (1912–1915, 1928, 1938, 1949); Malvern Standard (1911); Manchester Times (1894, 1900); Marlborough Express (1908, 1911–1913); The Mercury [Hobart] (1911, 1914, 1925); The Midland Musician (1926); The Minim (1898–1902); Monthly Musical Record (1890–1904); Morning Oregonian (1914, 1915); Musical Herald (1892–1895, 1897–1906, 1908, 1909, 1911, 1912, 1916, 1918, 1920); The Musical Journal (1907); Musical Mirror (1929, 1930); Musical News (1891–1900); Musical Opinion and Music Trade Review (1890–1901, 1903, 1905, 1906); Musical Standard (1890 I–1905 I, 1906 I–1912 II); MusT (1890–1922, 1924–1927, 1929); MusW (1890, 1891); Nelson Evening Mail (1897); New Quarterly Musical Review (1896); New York Daily Tribune (1899, 1914); New York Evening Post (1911, 1914–1916); New York Herald (1911, 1914, 1919); New York Press (1914); New York Sun (1911, 1914, 1915); New York Times (1899, 1914, 1915, 1920, 1925); The New Zealand Observer [Auckland] (1911, 1912, 1914, 1918); New Zealand Tablet [Dunedin] (1895); Northern Echo [Darlington] (1891, 1894–1896); The Organist and Choirmaster. A Mid-Monthly Musical Journal (1896, 1900, 1902); Otago Daily Times (1896); Otago Witness (1896); The Outlook (1899, 1900); Pall Mall Gazette (1890, 1891, 1893–1900); Pall Mall Magazine (1896); Philadelphia Inquirer (1914); Poverty Bay Herald (1911, 1912); The Prahran Telegraph (1914); Press [Canterbury/Neuseeland] (1911, 1914); The Queenslander [Brisbane] (1911–1915); The Register [Adelaide] (1911, 1912, 1914, 1915, 1919, 1925); Review of Reviews (1896, 1902); Rochester Democrat and Chronicle (1897, 1911); The Sackbut [London] (1920, 1924, 1929, 1931, 1937); Ste. Cecile. Revue Musicale (1890); Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art (1890, 1891–1893, 1895, 1896, 1898, 1900, 1901, 1907, 1914, 1918, 1921, 1925, 1926); School Music Review (1904, 1912–1914); The Speaker [London] (1901, 1905); Springfield Republican (1898); Sunday Times [Perth] (1911); The Sydney Morning Herald (1900, 1908, 1911–1915, 1918, 1920, 1921, 1923, 1925, 1927, 1930, 1931); The Theatre (1890); The Times [London] (2005); Trewman's Exeter Flying Post or Plymouth and Cornish Advertiser (1894, 1898); Violin String World (Suppl. zum Musical Standard) (1910–1912); Violin Times (1896–1898, 1901–1903, 1905, 1907); Wairarapa Daily Times (1911, 1912, 1914); Wanganui Chronicle (1911, 1913); The West Australian [Perth] (1903, 1904, 1911, 1913–1915, 1925); Western Mail [Cardiff] (1894); Western Mail [Perth] (1904, 1911, 1912, 1914, 1925); Williamstown Advertiser (1914); The Yonkers Statesman (1931)

Pauer, Brown Brit, Baltzell, De Bekker

John South Shedlock, *The Pianoforte Sonata. Its Origin and Development*, London 1895.

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

David Scull Bispham, *A Quaker Singer's Recollections*, New York 1920.

Alfred George Stephens, *Interviews* (= Bookfellowship 2), Sydney 1921.

Harry Plunket Greene, „*Leonard Borwick. Some Personal Recollections*“, in: *Music & Letters* 1 (1926), S. 17–24.

George F. Bosworth, *More Walthamstow Houses and their Interesting Associations* (= Walthamstow Antiquarian Society. Official Publication 20), Walthamstow 1928.

Harry Plunket Greene, *From Blue Danube to Shannon*, London 1934.

Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.

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

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

Race Against Time, National Library of Australia News, [www.nla.gov.au/pub/nla-news/200...t04/story-3.pdf](http://www.nla.gov.au/pub/nla-news/200...t04/story-3.pdf), Zugriff am 24. Febr. 2013.

Bildnachweis

Musical Standard 1899 I, nach S. 36

Plunket Greene 1926, S. 19

### **Braun, Madeleine, *Madeline*, Edle von, van, verh. Schulz**

\* 18. Jan. 1866 in Lyon, Sterbedaten unbekannt, Pianistin und Sängerin. Madeleine Edle von Braun war die Tochter von August von Braun (1830–1867) und dessen Ehefrau Anna geb. Forstner von Dambenois (1841–1902). Sie hatte mindestens zwei ältere Schwestern: Anny (1861–?) und Else (1863–?). Seit 1883 studierte Madeleine von Braun am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. Gesang bei Constantin Schubart. Zum darauffolgenden Studienjahr wurde sie außerdem in die Klavierklasse von Lazzaro Uzielli (1861–1943) aufgenommen und besuchte seit Herbst 1886 die Klasse von Clara Schumann. Zusätzlich belegte sie das Fach Methodik des Klavierspiels bei Iwan Knorr (1853–1916). Nach sieben Semestern beendete Madeleine von Braun ihr Studium. Belege für öffentliche Auftritte der Musikerin sind nicht vorhanden.

### LITERATUR

Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1883/1884–1886/1887)

Genealogie der Familie von Braun, [http://www.einegrossefamilie.de/egf/abfrage.pl?aktion=person\\_zeigen&person\\_id=7093&sprache=en](http://www.einegrossefamilie.de/egf/abfrage.pl?aktion=person_zeigen&person_id=7093&sprache=en), Zugriff am 28. Aug. 2012.

### **Braunfels, (Marie Louise Helene) Otilie (Flora), verh. Rubens**

\* 17. Okt. 1867 in Frankfurt a. M., Sterbedaten unbekannt, Pianistin und Klavierlehrerin. Otilie Braunfels war die Tochter von Rosamunde Elise Helene Braunfels geb. Spohr (1842–1920), einer Großnichte Louis Spohrs, und deren Ehemann Ludwig Braunfels (1810–1885). Ihr jüngerer Bruder, Walter Braunfels (1882–1954), erlangte als Pianist, Komponist und Dirigent Bekanntheit.

Seit Herbst 1881 besuchte Otilie Braunfels das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M. Sechs Semester lang studierte sie bei Marie Schumann. Zum Studienjahr 1884/1885 wurde sie in die Klasse von Clara Schumann aufgenommen. Zur gleichen Zeit besuchte sie den „*theoretisch-praktischen Kursus über Methodik des Klavierspiels*“ (JB 1884/1885, S. 12) bei Iwan Knorr (1853–1916). Am 17. Mai 1887 nahm die Pianistin zum letzten Mal an einem Prüfungskonzert des Konservatoriums teil. Zusammen mit ihrem Kommilitonen Ferdinand Kuchler spielte sie darin den 1. Satz aus Beethovens Violinsonate Nr. 9 A-Dur op. 47. In ihrem Abschlusszeugnis vom 20. Juli 1887 heißt es: „*Frl. Otilie Braunfels hat sich durch hervorragenden Fleiß ausgezeichnet und [...] sehr schöne Fortschritte gemacht. Sie hat beim Unterrichten der Kinder in der Seminarschule besonderes Geschick bewiesen*“ (zit. nach Cahn, S. 96).

Nach dem Studium finden sich keine Belege für öffentliche Auftritte von Otilie Braunfels. Am 29. Mai 1890 heiratete die Musikerin den Juristen Emil Rubens (1863–?).

### LITERATUR

Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1881/1882–1887/1888, 1893/1894); *Der Klavier-Lehrer* (1886)

### ADB

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Erich Hermann Müller, *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929.

Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.

Paul Arnsberg (Hrsg.), *Die Geschichte der Frankfurter Juden seit der Französischen Revolution*, 3 Bde., Bd. 3: *Biographisches Lexikon der Juden in den Bereichen Wissenschaft, Kultur, Bildung, Öffentlichkeitsarbeit in Frankfurt am Main*, Darmstadt 1983.

Michael Custodis, „*Walter Braunfels*“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, [http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00001413](http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001413), Zugriff am 7. Apr. 2013.

### **Buchanan, Mona (Mary)**

\* 1865 in Cheltenham, Sterbedaten unbekannt, Pianistin. Ihre Eltern waren Helen Anne Buchanan (1837–?) und deren Ehemann, der Bankier Tom Buchanan (1832–?). Mona war das erste Kind des Ehepaares und hatte drei Geschwister: Edith Helen (1866–?),

Kate (1867–?) und Henry Tom (1871–?). Nach 1871 besuchte sie das St. Annes College – ein Internat in Abbots Bromley. Zwischen 1885 und 1888 war Mona Buchanan an der Royal Academy of Music in London eingeschrieben. Neben Klavier studierte sie dort offenbar auch Gesang und Komposition. 1887 wurde sie im Fach Gesang mit einer silbernen Medaille ausgezeichnet. Bis 1888 lässt sich die Teilnahme der Musikerin an den öffentlichen Konzerten der Musikhochschule belegen. In einem dieser Konzerte, am 17. Okt. 1885, trug die Kommilitonin Dora Bright eine Komposition von Mona Buchanan – Andante und Menuett für Klavier – vor. Am 28. Apr. 1888 wirkte Mona Buchanan in einem Konzert der Royal Academy of Music in der Londoner St. James’s Hall als Pianistin mit. Ihr Beitrag war Mendelssohns *Rondo brillant* Es-Dur op. 29 für Klavier und Orchester. Der Zeitung „The Era“ zufolge bot diese Komposition der Pianistin „an opportunity for the display of considerable talent on the finger-board, while her command of style was fairly satisfactory“ (The Era 5. Mai 1888).

In der zweiten Jahreshälfte reiste Mona Buchanan nach Deutschland und setzte ihr Studium am Hoch’schen Konservatorium in Frankfurt a. M. bei Clara Schumann fort. Nach nur einem Semester verließ sie die Einrichtung wieder. Hier verliert sich ihre Spur. Nach dem Studium lassen sich nach bisherigem Forschungsstand keine weiteren Auftritte der Musikerin belegen.

## LITERATUR

The Bristol Mercury and Daily Post (1875); The Era [London] (1888); Jahresbericht des Dr. Hoch’schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1888/1889); Musical Opinion and Music Trade Review (1886); Musical Standard (1888 I); MusW (1885, 1887)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch’s Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

### **Cossmann, Anna**

\* 1862, vermutlich in Weimar, † 1897 o. 1898 in Frankfurt a. M., Pianistin und Klavierlehrerin. Anna Cossmann war die Tochter des renommierten Violoncellisten Bernhard Cossmann (1822–1910) und dessen Ehefrau. Seit 1879 studierte sie am Hoch’schen Konservatorium in Frankfurt a. M. In den ersten beiden Semestern besuchte sie die Klavierklasse von Carl Heymann (1852–1922), wechselte nach zwei Semestern zu Bertrand Roth (1855–1938) und studierte seit 1883 bei Marie Schumann. Zum Studienjahr 1884/1885 gelangte sie schließlich in die Klavierklasse von Clara Schumann. Eine der letzten Prüfungen absolvierte sie am 9. Juli 1885. In einem öffentlichen Prüfungskonzert spielte sie Schuberts Impromptu Es-Dur op. 90 Nr. 2 sowie Chopins Walzer Des-Dur op. 70 Nr. 3.

Nach dem Studium sind keine öffentlichen Auftritte von Anna Cossmann belegt. 1893 kehrte sie als Klavierlehrerin an das Hoch’sche Konservatorium zurück und unterrichtete bis zu ihrem Tod im Studienjahr 1897/1898 in der Vorschule Klavier. Im Jahresbe-

richt des Konservatoriums schreibt Bernhard Scholz: „*Die Vorschule erlitt einen schweren Verlust durch den Tod des Fräuleins Anna Cossmann, einer ebenso tüchtigen als liebenswürdigen Lehrerin*“ (JB 1897/1898, S. 4).

## LITERATUR

Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1879/1880–1884/1885, 1893/1894–1897/1898)

Nerina Santorius, „*Die Existenz ist anderswo'. Vom Symbolismus zum Surrealismus*“, in: *Kunst der Moderne im Städel Museum. 1800–1945*, hrsg. von Felix Krämer, Ostfildern 2011, S. 166–201.

### **Davies, Charlotte**

Lebensdaten unbekannt, aus Bath, Pianistin, Klavierlehrerin und Komponistin. Charlotte Davies war, wie die „Musical World“ betont, „*not in any way related to the better-known Miss Fanny Davies*“ (MusW 1887, S. 981). Wie Fanny Davies war aber auch sie eine Schülerin Clara Schumanns. In den Jahren 1881 und 1882 besuchte sie drei Semester lang deren Klavierklasse am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. Nach ihrem Studium kehrte Charlotte Davies nach England zurück und war zunächst als Klavierlehrerin in Bath tätig. Zu ihren SchülerInnen zählten u. a. Amelia Copland, Mary Vessey Warburton und William Ernest Fowler.

Seit Febr. 1886 sind Auftritte der Pianistin in ihrer Heimatstadt belegt. Am 3. Apr. des Jahres wirkte sie in einem Wohltätigkeitskonzert des Violinisten van Praag in den Pump Rooms mit. Zusammen mit Lucy King spielte sie hierin, der „Musical World“ zufolge „*in brilliant style*“ (MusW 1886, S. 239), Saint-Saëns' Variationen über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere op. 35. Drei Tage später ließ sich Charlotte Davies in einem Konzert der Bath Choral Union hören. Die „Musical Times“ schreibt: „*Miss Charlotte Davies, a pupil of Madame Schumann's, charmed her audience by her delicate and expressive rendering of Beethoven's 'Moonlight' Sonata*“ (MusT 1886, S. 285). Für die folgenden zwei Jahre lassen sich ausschließlich Auftritte in Bath belegen. Am 16. Apr. und 1. Dez. 1887 wirkte die Pianistin erneut in Konzerten von van Praag mit. Für den 14. Jan. 1888 hatte sie ein Engagement für das erste English Popular Ballad Concert unter der Leitung von Albert Visetti.

Seit 1888 konzertierte Charlotte Davies auch in anderen englischen Städten, u. a. in Bristol (1888, 1890, 1898, 1899), Abingdon (1890), Liverpool (1902, 1903, 1907, 1909, 1913) und Leeds (1918, 1920, 1929). Auftritte in London können dagegen nicht nachgewiesen werden. Bis nach der Jahrhundertwende ließ sich Charlotte Davies vorwiegend in Bath hören. Hier veranstaltete sie eigene Konzerte, trat aber auch mehrfach in Abonnementskonzerten der Bath Quartet Society auf. Zu ihren KonzertpartnerInnen zählten u. a. die ViolinistInnen Joseph Ludwig, Theodore Carrington, Jan Hendrik Ten Brink, Theodore Lawson, Louis Pecsikai sowie Zoë Pyne und die VioloncellistInnen van Gelder, William Edward Whitehouse oder H. G. Terry.

Das Repertoire von Charlotte Davies umfasste insbesondere Musik des 19. Jahrhunderts. Für ihre Auftritte wählte sie Kompositionen von Meyerbeer, Schubert, Robert Schumann, Liszt, Joachim Raff, Anton Rubinstein, Salomon Jadassohn, Saint-Saëns, Anton Stepanovich Arensky und vor allem von Chopin, aber auch Werke von Purcell, Mozart und Beethoven.

Die Rezeption in der zeitgenössischen Presse ist ausnahmslos positiv. Schon 1887 bezeichnet ein Korrespondent der „Musical World“ Charlotte Davies als „*well-trained and competent pianist*“ (MusW 1887, S. 981). Der „Musical Standard“ beschreibt sie daneben als „*a pianiste to whom it is a pleasure to listen*“ (Musical Standard 1890 I, S. 145) und die „Musical Times“ sieht in ihr „*a pianist possessing great natural talent*“ (MusT 1902, S. 261). Über einen Auftritt in Abingdon am 17. Febr. 1890 schreibt dasselbe Blatt: „*One of the chief attractions of the programme was the performance of Miss Charlotte Davies, a pupil of Madame Schumann. Her rendering of the Mozart Concerto [Nr. 20 d-Moll KV 466] was very charming, and her solos (Raff's ‚Fileuse‘ [op. 157 Nr. 2] and a Scherzo by Jadassohn) were given with great clearness, brilliancy, and refinement*“ (MusT 1890, S. 176). Ganz ähnlich äußert sich ein Rezensent in der Zeitung „The Bristol Mercury and Daily Post“ nach einem Konzert von Charlotte Davies und Louis Pecsikai am 19. Okt. 1898 in Clifton/Bristol: „*Miss Davies [...] more than confirmed the high opinion already formed of her great ability as a pianist. Although technical skill is not wanting, there is no doubt that the most conspicuous quality of Miss Davies's playing is its refinement and exquisite taste*“ (The Bristol Mercury and Daily Post 20. Okt. 1898).

Einer der letzten Auftritte von Charlotte Davies erfolgte am 26. Jan. 1929 in Leeds. In einem Konzert der Symphony Society – „*a body of amateurs under the direction of Mr. Harold Mason*“ (MusT 1929, S. 263) – spielte die Pianistin zwei Sätze aus einem Klavierkonzert von Mozart.

Im darauffolgenden Jahr wurde im Londoner Verlag Leonard, Gould & Bolter eine Komposition von ihr veröffentlicht. Die „Musical Times“ schreibt: „*Charlotte Davies's ‚Daffodils‘ (Wordsworth's words) swings pleasantly, and is only just a little stiff in the rhythm, with too many fourcrotchet bars. With skill the curves can be got*“ (MusT 1930, S. 127).

## LITERATUR

The Bristol Mercury and Daily Post (1886, 1888, 1894, 1898, 1899); Magazine of Music (1890, 1895); Musical Courier (1896); Musical Herald (1920); Musical News (1895, 1920); Musical Standard (1888 I, 1890 I, 1903 I, 1907 II, 1909 I); MusT (1886, 1888, 1890, 1895, 1898, 1902, 1908, 1909, 1913, 1918, 1929, 1930); MusW (1886–1890); The Strad (1903)

John Warriner u. Joseph Bennett, *National Portrait Gallery of British Musicians*, London 1896.

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

## Davies, Fanny (eigentlich Frances Mary Jemima)

\* 27. Juni 1861 in St. Peter Port (Guernsey), † 1. Sept. 1934 in London, Pianistin und Klavierlehrerin. Fanny Davies zählt noch heute zu den bekanntesten SchülerInnen Clara Schumanns. In der zeitgenössischen (Fach-)Presse wurde sie als eine der bedeutendsten VertreterInnen der Clara Schumann-Tradition und zugleich als wichtige Repräsentantin des englischen Musiklebens betrachtet. In einem 1905 in der „Musical Times“ erschienenen Porträt der Musikerin stellt sie der Autor einigen der erfolgreichsten Pianistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts an die Seite: Nannette Streicher geb. Stein, Anna de Belleville verh. Oury, Maria Szymanowska, Louise Dulcken, Marie Pleyel und Arabella Goddard. Dies, so der Autor, „are names of native performers who excelled in the artistic interpretation of pianoforte music. And now we have to consider the claims of a worthy successor to those already mentioned, in the person of the lady who forms the subject of this biographical sketch“ (MusT 1905, S. 365).



Abb. 3 Fanny Davies, Photographie

Fanny Davies war die Tochter von Mary Jemima Davies geb. Woodhill (1829–?) und deren Ehemann, dem Lehrer Alfred Arnold Davies (1828–?). Sie hatte mindestens zwei Geschwister: Matthew Henry (1866–?) und Alice (1869–?), die später als Mezzosopranistin bekannt wurde. Mütterlicherseits entstammte die Pianistin einer Musikerfamilie. Ihr Großvater John Woodhill war ein bekannter Birminghamer Violoncellist.

Im Alter von zehn Monaten wurde Fanny Davies in die Obhut ihrer Tante Eliza Woodhill (1824–?) gegeben, die Leiterin einer „large and flourishing ladies' school“ (MusT 1905, S. 365) in Birmingham war. Ersten Klavierunterricht erhielt sie im Alter von fünf Jahren von einer Miss Welchmann, die eine Anstellung an der Schule ihrer Tante hatte. Mit sechs Jahren trug sie im Rahmen eines (halb-öffentlichen) Wohltätigkeitskonzertes in der Birminghamer Town Hall Beethovens Klaversonate Nr. 12 As-Dur op. 26 vor. Eine Karriere

als Wunderkind blieb jedoch aus. Stattdessen wurde die musikalische Ausbildung Fanny Davies' in Birmingham fortgeführt. Von ihrem neunten Lebensjahr an übernahm Charles Edwin Flavell (1817–1879, Schüler von Aloys Schmitt), der das Mädchen bei seinem ersten Auftritt gehört hatte, für etwa vier Jahre ihren Klavierunterricht. Zusätzlich erhielt sie Unterricht in Harmonielehre von Alfred R. Gaul (1837–1913), einem Gesangslehrer an der Mädchenschule von Eliza Woodhill. Im Alter von 13 Jahren lernte Fanny Davies außerdem Geige bei Henry Hayward (1814–1884, „known as the Wolverhampton Paganini“, MusT 1905, S. 366). Später erhielt sie von Charles

Hallé (1819–1895) in London Klavierunterricht. Vermutlich lebte sie zu diesem Zeitpunkt bei ihrem Onkel Matthew Henry Woodhill (1825–?) in London. Auf den Rat von Charles Hallé hin reiste die Pianistin 1882 nach Deutschland und studierte im folgenden Jahr am Leipziger Konservatorium Klavier bei Carl Reinecke (1824–1902) und Oscar Paul (1836–1898) sowie Komposition bei Salomon Jadassohn (1831–1902). Im Sommer 1883 bewarb sie sich um einen Studienplatz bei Clara Schumann und besuchte seit dem Studienjahr 1883/1884 deren Klavierklasse am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. sowie die dortige Kompositionsklasse von Bernhard Scholz (1835–1916), dem Direktor des Konservatoriums. Zu ihren KommilitonInnen zählten u. a. Leonard Borwick, Otilie Braunfels, Alice Dessauer, John Dykes, Marie Fromm, Lily Henkel geb. Goldschmidt, Olga Neruda und Mathilde Verne. Im Sommer 1885 absolvierte Fanny Davies eine ihrer letzten Prüfungen am Konservatorium. Am 26. Juni spielte sie in einem öffentlichen Prüfungskonzert Schumanns *Sinfonische Etüden* op. 13.



Abb. 4 Fanny Davies, Photographie von Henry Joseph Whitlock (Birmingham)

Nach dem Studium kehrte Fanny Davies nach England zurück. Mit sich führte sie „*letters of introduction from Madame Schumann to Sir August Manns and the late Mr. S.[amuel] A.[rthur] Chappell*“ (MusT 1905, S. 366), die ihr den Einstieg in das Londoner Musikleben ebnen sollten. Am 17. Okt. 1885 debütierte die Pianistin unter der Leitung von August Manns im Crystal Palace in London mit Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58 (mit Kadenzzen von Clara Schumann), Robert Schumanns Romanze Nr. 2 Fis-Dur op. 28 und Carl Heinrich Grauns Gigue b-Moll GraunWV D:XVII:11. In der Fachpresse fand sie hierfür ausnahmslos positive Beachtung. Knapp einen Monat nach dem Debüt folgte ein Auftritt in Arthur Chappells Popular Concerts in der St. James's Hall. Neben Joh. Seb. Bachs *Chromatischer Fantasie und Fuge* d-Moll BWV 903 spielte Fanny Davies zusammen mit Wilma Norman-Neruda, Ludwig Straus und Franz Neruda Schumanns Quartett Es-Dur op. 47 und trug als Zugabe

Mendelssohns Charakterstück Nr. 7 op. 7 vor. Arthur Chappell engagierte sie anschließend für mindestens fünf weitere Popular Concerts in den folgenden Monaten. Ende Jan. 1886 galt Fanny Davies bereits als „*an established favourite at these concerts*“ (MusW 1886, S. 77).

Der erfolgreiche Einstieg in das Londoner Konzertleben brachte der Pianistin schon für ihre erste Konzertsaison zahlreiche Engagements ein. Auftritte erfolgten u. a. am 17. Dez. 1885 in Birmingham, am 30. Jan. und 2. Febr. 1886 in Glasgow, am 16. Febr. im Rahmen eines Kammerkonzertes von Charles Wade in der Londoner Princes' Hall, am 17. Febr. im London Ballard Concert und kurz vor Ende der Wintersaison in Manchester. Sie führten zu (über-)regionaler Bekanntheit der Künstlerin und brachten ihr einen



Abb. 5 Fanny Davies, um 1910,  
Photographie von Reginald Haines

überaus günstigen Ruf ein. B. F. Wyatt-Smith schreibt im „Musical Standard“: *„There seems to be but one opinion as to this talented young lady's powers – she promises to be one of the most deservedly successful pianists of the time“* (Musical Standard 1885 I, S. 353). Ähnlich klingt eine Rezension in der Zeitschrift „Athenæum“: *„Her style is quiet and artistic, but by no means cold, and her execution is clear and accurate. In brief, Miss Davies secured the entire approval of her audience, and it will be disappointing if she does not become a representative English pianist“*

(Athenæum 1885 II, S. 544). Auch die ehemaligen LehrerInnen aus Frankfurt zeigten sich erfreut über die Entwicklung. In einem Brief vom 7. Dez. 1885 schreibt Clara Schumann an Fanny Davies: *„Nur ein paar Worte, Ihnen zu sagen, wie herzlich erfreut ich bin über Ihr Succès. Ich bin fest überzeugt, dass all das Lob, welches Sie erfahren, Ihren Ernst in der Kunst nur noch steigern wird, denn dass Sie eine ächte Künstlerseele haben, wusste ich längst. Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, wie mich jeder Ihrer Berichte freut“* (Clara Schumann an Fanny Davies, 7. Dez. 1885, Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7501b). Bernhard Scholz schreibt außerdem im Jahresbericht des Hoch'schen Konservatoriums für das Studienjahr 1885/1886 über seine ehemalige Studentin: *„Es gereicht uns zu besonderer Freude, berichten zu können, wie die Leistungen unserer Zöglinge auswärts anerkannt werden. Einige derselben haben ihre Laufbahn als Künstler sehr ehrenvoll begonnen. Es gilt dies namentlich von Fräulein Fanny Davies aus London, welche das Dr. Hoch'sche Conservatorium erst am Schlusse des vorigen Schuljahrs verlassen hat und in ihrer Heimat, nach dem Zeugniß der grossen englischen Blätter, gleich in der ersten Saison mit so viel Beifall ausgezeichnet wurde, wie sonst nur die alten Lieblinge“* (JB 1885/1886, S. 33).

Für das Jahr 1887 plante Fanny Davies eine Konzertreise nach Deutschland. Wie aus einem Brief Clara Schumanns an ihre ehemalige Schülerin hervorgeht, hatte diese die Lehrerin um ihren Rat gebeten: *„Um auf Ihre Fragen wegen des Concertirens zu kommen, so ist das eine schwere Sache! Es ist enorm schwer für einen jungen Künstler*

*in Deutschland aufzukommen [sic], und ich weiss nicht, ob es nicht geraten wäre, dass Sie Sich [sic] an einen Unternehmer wendeten. So sehr ich diesse [sic] hasse, so glaube ich doch, dass durch sie ein junger Künstler am leichtesten dazu kommt, sich bekannt zu machen. [...] Ein Risiko, wie es ein Orchesterkonzert in Frankfurt ist, zu unternehmen, dazu könnte ich nicht raten. Es würde Ihnen sehr viel kosten, und was helfen? Diejenigen, welche sich in Frankfurt für Musik interessieren, kennen Sie, Ton angehend ist Frankfurt in der musikalischen Welt nicht, wenn das Berlin oder Leipzig wäre, so wäre es ein Anderes, doch, fragen Sie auch Andere z. Beispiel Joachim, vielleicht verhilfe dieser Ihnen in Berlin zu einem gewünschten Resultat“* (Brief vom 28. Juli 1887, Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7501). Fanny Davies konzertierte daraufhin im Nov. 1887 in Berlin, ließ sich aber auch in Stuttgart, Frankfurt und Leipzig hören. Hinweise auf die Unterstützung durch einen Konzertagenten liegen nicht vor.

Bis 1931 – mehr als 45 Jahre lang – hat Fanny Davies konzertiert. Ihr zentrales Wirkungsfeld blieb London. Arthur Chappell engagierte die Pianistin bis 1901 regelmäßig für die Popular Concerts in der St. James’s Hall. Ebenso zahlreich waren Auftritte in den Crystal Palace Concerts unter der Leitung von August Manns, in George Henschels London Symphony Concerts, den Promenade Concerts in der Queen’s Hall unter der Leitung von Henry Wood oder in den Konzerten der Royal Philharmonic Society. Hinzu kommen viele eigene Konzerte (das erste erfolgte am 24. März 1886 in der Londoner Princes’ Hall). Daneben bereiste Fanny Davies zahlreiche Städte im Vereinigten Königreich. Regelmäßig gastierte sie in Glasgow, Edinburgh, Manchester, Birmingham, Liverpool, Bristol, Leeds, Gloucester, Huddersfield, Halifax und Newcastle upon Tyne. Außerdem unternahm die Pianistin zahlreiche Konzertreisen durch Europa. Bis 1922 konzertierte sie u. a. in Deutschland (1887–1895, 1900, 1907, 1908, 1913), Österreich-Ungarn (1894, 1895, 1899, 1900, 1903, 1905), in der Schweiz (1892), in Italien (1889, 1891, 1893, 1894 o. 1895, 1897, 1903, 1904, 1908), in den Niederlanden (1905, 1912), in Frankreich (1903, 1913), Tschechien (1922) und in Spanien (1923).

Häufig trat Fanny Davies in kammermusikalischer Besetzung auf und musizierte zusammen mit berühmten KollegInnen. Ihre wichtigsten Konzertpartner waren Joseph Joachim (1831–1907) und Alfredo Piatti (1822–1901). Mit diesen Musikern konzertierte die Pianistin seit der Wintersaison 1885/1886 regelmäßig (während der alljährlichen drei Monate langen Englandaufenthalte von Joseph Joachim) in London sowie in zahlreichen Städten Großbritanniens. Unter den weiteren MusikerInnen, mit denen Fanny Davies häufiger auftrat, befinden sich u. a. Wilma Norman-Neruda und Franz Neruda, Ludwig Straus, Robert Hausmann, Richard Mühlfeld, Agnes Zimmermann, Paul Ludwig, Charles Hallé, Pablo Casals (mit ihm konzertierte Fanny Davies 1923 in Barcelona), Emily Shinner verh. Liddell, die Joachim-Schülerinnen Gabriele Wietrowetz und Teresina Tua, außerdem Haydn Inwards, George Alfred Gibson, Cecilia Gates, William Edward Whithouse, Achille Simonetti und Hugo Becker. Fanny Davies konzertierte auch mit dem Rosé Quartett in Wien und mit dem Kruse String Quartet in England. Seit 1919 trat sie mehrfach zusammen mit dem Böhmischem Streichquartett (bestehend aus Karel Hoffmann, Josef Suk, Oskar Nedbal und Hanuš Wihan) auf. Mit

diesem Ensemble unternahm die Pianistin 1922 eine Konzertreise nach Prag. Mehrere kammermusikalische Auftritte erfolgten auch mit ehemaligen KommilitonInnen: Zusammen mit Mathilde Verne, Leonard Borwick, Alice Dessauer und Ilona Eibenschütz verh. Derenburg veranstaltete die Künstlerin einige Schumann-Konzerte.

Fanny Davies war bekannt für ihre „*interesting programmes*“ (Monthly Musical Record 1902, S. 16). Sie besaß ein vielfältiges und umfangreiches Repertoire, das von Frescobaldi bis in die Gegenwart reichte und der „Musical Times“ zufolge um 1905 „*about 500 pieces – including thirty concertos*“ (MusT 1905, S. 368) – umfasste. Zu Beginn der Karriere beschränkte es sich noch weitgehend – entsprechend den Studieninhalten bei Clara Schumann – auf anspruchsvolle Werke bekannter Komponisten wie Joh. Seb. Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Robert Schumann und Brahms: „*She lives her life with the great masters, many of whom are now to her as an open book, for daily reading. Among these, Schumann stands naturally prominent, and it may be that our young countrywoman is more thoroughly at home with him than with any other. But nothing comes amiss to her that genius has consecrated, and she can range from Bach to Chopin with assured steps*“ (English Illustrated Magazine 1892, S. 647). Etwa seit Mitte der 1890er Jahre erweiterte Fanny Davies ihr Repertoire zunehmend durch weniger bekannte Werke vieler zeitgenössischer Komponisten, u. a. von Jakob Rosenhain, Giovanni Sgambati, Louis-Joseph Diémer, René Lenormand, Hubert Parry, Bertram Luard-Selby, Richard Harvey Löhr, Debussy, Arthur Somervell, Eugen d'Albert, dem Brahms-Schüler Gustav Jenner, Enrique Granados oder Frank Bridge. In einigen Konzerten konzentrierte sie sich explizit auf Werke zeitgenössischer oder älterer italienischer, spanischer, französischer und niederländischer Komponisten. Auch Kompositionen von Frauen waren in den Programmen enthalten, darunter solche von Kate Loder verh. Thompson, Louise Héritte-Viardot, Maude White und Ethel Smyth. Wie bei vielen anderen SchülerInnen Clara Schumanns bildeten aber zu jedem Zeitpunkt der Karriere Werke Robert Schumanns und Brahms' einen Schwerpunkt in der Programmwahl, weshalb Fanny Davies in einem Nachruf in der „Birmingham Post“ schließlich als „*a personal messenger for Schumann and Brahms*“ (Birmingham Post 3. Sept. 1934, zit. nach ONB) betitelt wird. Sie war an der Uraufführung einiger Werke von Brahms beteiligt: Im Okt. 1889 trug sie zusammen mit Joseph Joachim erstmals Brahms' Violinsonate Nr. 3 d-Moll op. 108 vor und spielte mit Richard Mühlfeld am 12. Dez. 1891 sein Klarinetten trio a-Moll op. 114 sowie im Dez. 1895 in Wien seine Klarinettensonaten op. 120 zum ersten Mal öffentlich. Darüber hinaus stellte sie in England Brahms' *Fantasien* op. 116 und *Intermezzi* op. 117 vor.

Von Robert Schumann spielte die Pianistin häufig das Klavierkonzert a-Moll op. 54, die *Sinfonischen Etüden* op. 13, die *Novelletten* op. 21, *Drei Romanzen* op. 28 sowie Nummern aus den Zyklen *Papillons* op. 2, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Carnaval* op. 9, *Fantasiestücke* op. 12, *Kinderszenen* op. 15, *Kreisleriana* op. 16, *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 und *Waldszenen* op. 82. Mit Blick auf ihre Lehrerin wurden gerade diese Interpretationen der Werke Robert Schumanns als „*as ,authentic' as possible*“ (Musical Standard 1910 I, S. 392) erachtet.

Fanny Davies etablierte sich nicht nur als Pianistin, sondern auch als Klavierlehrerin. Sie veranstaltete zahlreiche Schülerkonzerte in London, deren Attraktivität sie durch das Engagement bekannter Musiker steigerte. In dem ersten belegbaren Konzert am 13. Juli 1895 in den Broadwood Rooms wirkten George Alfred Gibson und Paul Ludwig mit. Zu der – vermutlich ausschließlich weiblichen – Schülerschaft gehörten u. a. Adelina de Lara, Edie Barrett, Nora Walters, Mildred Carter, Emma S. Griffiths, Ruth Eyre, Mimi Shakespeare, Kathleen Arnold, Cherry Enriques sowie deren Tochter, Flora McGill, Kathleen Chabôt, Constance Pinwill, L. M. Scott und Irene Fletcher. Einigen ihrer Schülerinnen – wie etwa Adelina de Lara, Mimi Shakespeare oder einer Miss Walter – vermittelte Fanny Davies einen Unterrichtsplatz bei Clara Schumann bzw. deren Töchtern in Frankfurt a. M. Nach einiger Zeit verließ sich Clara Schumann so weit auf die Einschätzung von Fanny Davies, dass sie einige Studienplätze am Konservatorium für deren Schülerinnen freihielt. In einem Brief vom 26. Juli 1890 schreibt sie: „[S]chicken Sie nur Ihre Schützlinge, so dass sie am 29<sup>ten</sup> Septbr: bei uns vorspielen können. Ich vertraue aber Ihrem Urtheil, und werde wohl die Eine (Erste) nehmen können. [Leonard] Borwick u. Ilona [Eibenschütz] haben nun freie Plätze gemacht, wofür allerdings schon wieder andere da sind, aber ich behalte jedenfalls einen Platz offen, auch die Töchter“ (Clara Schumann an Fanny Davies, 26. Juli 1890, Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7501).

In der Wintersaison 1892/1893 hielt sich Eugenie Schumann in London auf. Sie übernahm in dieser Zeit den Unterricht einiger Schülerinnen von Fanny Davies, die sich auf Konzertreisen befand. Ein Missverständnis bezüglich der Rückkehr der Schülerinnen zu ihrer vorigen Lehrerin führte zu Unstimmigkeiten zwischen Eugenie Schumann und Fanny Davies. Diese resultierten letztlich nicht nur in der Distanzierung beider Frauen voneinander, sondern hatten auch die Abwendung Clara Schumanns von Fanny Davies zur Folge. Nach 1893 bestand kein Kontakt mehr zu der ehemaligen Lehrerin.

Mehrfach publizierte Fanny Davies Beiträge über ihr Studium bei Clara Schumann sowie über das Klavierspiel bzw. die Methodik des Klavierunterrichts. Im Nov. 1890 erschien im „Girls' Own Paper“ ihr Aufsatz „Technique of Pianoforte Playing“. 1905 wurde im Rahmen der Herbstkonferenz der Girl's School Music Union ihr Artikel „The Teaching of the Pianoforte“ vorgestellt. In den folgenden Jahren nahm die Pianistin häufiger an Konferenzen der Girls' School Music Union teil. Darüber hinaus engagierte sie sich für die Society of Women Musicians, deren Präsidentin sie in den Jahren 1925 und 1926 war.

Um 1909 unterzeichnete Fanny Davies einen Vertrag der Firma M. Welte & Söhne aus Freiburg im Breisgau und bespielte in der nächsten Zeit in London einige Welte-Mignon-Rollen. Zwischen 1902 und 1928 trat die Pianistin außerdem in Rundfunksendungen des BBC auf. Einige der Aufnahmen wurden später auf Schallplatte veröffentlicht.

## TONAUFNAHMEN

### Welte-Mignon-Rollen

- 1772/1773 Robert Schumann, *Kinderszenen* op. 15 Nr. 1–13, 28. März 1909
- 1774 Brahms, *Klavierstücke* op. 119 Nr. 2 (Intermezzo e-Moll), 28. März 1909
- 1775 Brahms, *Fantasien* op. 116 (Intermezzo Es-Dur), 28. März 1909
- 1776 Robert Schumann, Pedalstudie As-Dur op. 56
- 1777 Matthias van den Gheyn, *Carillon*, Prelude C-Dur (Kuckuck), 28. März 1909
- 1779 Joh. Seb. Bach, Partiten für Cembalo, Präludium B-Dur aus der Partita I BWV 825
- 1780 Mozart, Sonate Es-Dur KV 282 (1. Satz)
- 1781 Mozart, Sonate Es-Dur KV 282 (2. Satz)
- 1782 Mendelssohn, Präludien und Fugen op. 35 Nr. 1 (e-Moll, Allegro con fuoco ohne Fuge)
- 1783 Mendelssohn, *Lieder ohne Worte* XXXVII op. 85 Nr. 1 F-Dur
- 1785 Leonardo de Leo, Arietta g-Moll
- 1786 Domenico Zipolo, Pastorale C-Dur
- 1787 Giovanni Sgambati, Toccata As-Dur op. 18 Nr. 4
- Pupils of Clara Schumann. Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina de Lara*, Pearl GEMM 292–299, P1986.
- Pupils of Clara Schumann. Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina de Lara*, Pearl GEMM CD 9904-0, P1991.
- Fanny Davies plays Schumann*, Pearl GEMM CD 9291, P1999.
- Welte-Mignon Piano*, Tudor 7104.
- Welte-Mignon Piano Rolls*, Naxos Historical Great Pianists 8.110679.

## LITERATUR (Auswahl)

- Fanny Davies, „*About Schumann's Pianoforte Music*“, in: *MusT* 810 (1910), S. 493–496/565–567.
- Dies., „*On Schumann. And Reading Between the Lines*“, in: *Music & Letters* 6 (1925), S. 214–223.
- Dies., „*The Pianoforte Concertos*“, in: *Music & Letters* 8 (1927), S. 224–226.
- Dies., „*Some Personal Recollections of Brahms as Pianist and Interpreter*“, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, hrsg. von Walter Wilson Cobbett u. Colin Mason, 3 Bde., Bd. 1, London 1929.

Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7501a, MS 7501b, MS 7501c, MS 7502, MS 7503

Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Bibliothek/Archiv: Inskriptionsregister, Signatur A, I.1 3659; Inskription, Signatur A, I.2 3659; Zeugnis A, I.3 3659

The Academy (1885–1897, 1903, 1905, 1906, 1914); Athenæum (1885 II–1910 I, 1911 I/II, 1912 I, 1913 I, 1914 I–1915 II, 1920 I); Bock (1887–1889, 1891, 1893, 1894, 1896); Bow Bells (1890, 1893–1896); British Musician and Musical News (1929); Cremona (1907–1909); English Illustrated Magazine (1892); Fun (1899); Glasgow Herald (1885); The Graphic [London] (1885); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1883/1884–1885/1886); Judy. Or the London Serio-Comical Journal (1890, 1894, 1907); The Lute (1883, 1885, 1886, 1888, 1889, 1891, 1893–1899); Magazine of Music (1886, 1888–1896); The Minim (1894–1898, 1900–1902); Monthly Musical Record (1885–1905); Musical Herald (1890, 1892–1895, 1898, 1900, 1901, 1904–1906, 1908–1910, 1912, 1913, 1915–1920); Musical Mirror (1929, 1930); Musical News (1891–1900); Musical Opinion and Music Trade Review (1886, 1888, 1889, 1892, 1894–1900, 1905, 1906); Musical Standard 1885 II–1912 I); MusT (1885–1930); MusW (1885–1890, 1915); NZfM (1881, 1883–1891); New Quarterly Musical Review (1893, 1895); Non-Conformist Musical Journal. A Monthly Record and Review Devoted to the Interests of Worship Music in the Non-Conformist Churches (1901); Orchestra Musical Review (1885, 1886); The Organist and Choirmaster. A Mid-Monthly Musical Journal (1902); The Outlook (1898, 1900); Pall Mall Magazine (1896); Review of Reviews (1892, 1910); Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art (1885–1894, 1896, 1901, 1907, 1918, 1920); School Music Review (1905, 1911–1914, 1919, 1925, 1929); Signale (1885–1901); The Strand Musical Magazine (1906); The Times [London] (1886–1899, 1901–1903, 1905, 1907–1911, 1916, 1918–1924, 1926, 1930–1932, 1934, 1936, 1959); Violin Times (1893–1900, 1902, 1907); Windsor Magazine. An Illustrated Monthly for Men and Women (1899)

Frank/Altmann, Grove 5, New Grove 1, Oxford DNB

A. Ehrlich [d. i. Albert Payne], *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart. Eine Sammlung von 123 Biographien und 121 Porträts*, Leipzig 21898.

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Berthold Litzmann (Hrsg.), *Clara Schumann, ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3. Bde., Bd. 3: *Clara Schumann und ihre Freunde. 1856–1896*, Leipzig 1908.

Henry Mackinnon Walbrook, „Some Schumann Memories. A Conversation with Miss Fanny Davies“, in: *Pall Mall Magazine* 207 (1910), S. 61–66.

Mathilde Verne, *Chords of Remembrance*, London 1936.

Adelina de Lara, „*Clara Schumann's Teaching*“, in: *Music & Letters* 16 (1945), S. 143–147.

Dies., *Finale*, London 1955.

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

Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.

Nancy B. Reich, *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, Ithaca u. London 1985.

Samuel Lipman, „*The Pupils of Clara Schumann and the uses of tradition*“, in: *Music and More. Essays 1975–1991*, hrsg. von dems., Evanston/IL 1992, S. 130–140.

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

George S. Bozarth, „*Fanny Davies and Brahms' Late Chamber Music*“, in: *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, hrsg. von Michael Musgrave u. Bernhard D. Sherman, Cambridge [u. a.] 2003, S. 170–219.

Dorothy de Val, „*Fanny Davies. ‚A messenger for Schumann and Brahms‘?* “, in: *The Piano in Nineteenth-Century British Culture. Instruments, Performers and Repertoire* [themed session at the Fifth International Biennial Conference on Music in Nineteenth-Century Britain, held at the University of Nottingham in July 2005], hrsg. von Therese Marie Ellsworth u. Susan Wollenberg (= Music in Nineteenth-Century Britain), Aldershot 2007, S. 217–237.

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

Stella Oesch, *Die Pianistinnen Fanny Davies und Adelina de Lara und ihre Verbindung zur musikalischen Tradition Clara Schumanns*, Magisterarbeit, Universität Wien 2009.

Neal Peres Da Costa, *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford 2012.

Silke Wenzel, Art. „*Fanny Davies*“, in: *MUGI. Musik und Gender im Internet*, [http://mugi.hfmt-hamburg.de/A\\_lexartikel/lexartikel.php?id=davi1861](http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=davi1861), Zugriff am 29. Juli 2012.

<http://www.bbc.co.uk/proms/archive/search/performers/fanny-davies/1>, Zugriff am 23. Sept. 2012.

[http://www.pianola.org/reproducing/reproducing\\_welte.cfm](http://www.pianola.org/reproducing/reproducing_welte.cfm), Zugriff am 23. Sept. 2012.

<http://www.koelnklavier.de/texte/klavier/schumann-schueler.html>, Zugriff am 15. Sept. 2012.

## Bildnachweis

Sammlung Manskopf der Goethe Universität Frankfurt a. M., <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7808441/>, Zugriff am 22. Sept. 2012.

Musical Standard 1898 I, S. 263

Pall Mall Magazine 1910, S. 64

## **Dessauer, Alice, verh. Dessauer-Grun, Dessauer-Grün, Grun**

\* vermutlich um 1865 in Deutschland, † 23. Febr. 1950 in London, Pianistin und Klavierlehrerin. Zwischen 1882 und 1884 war Alice Dessauer Studentin an der Königlichen Musikschule Würzburg. Am 22. Dez. 1882 wirkte sie in einem Konzert dieser Einrichtung mit und spielte darin Mendelssohns Klavierkonzert Nr. 1 g-Moll op. 25. Im Sept. 1884 wechselte die Pianistin an das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M., wo sie das Studium in der Klavierklasse von Clara Schumann fortführte. Zur gleichen Zeit studierten dort u. a. Otilie Braunfels, Anna Cossmann, Fanny Davies, Caroline Geisler-Schubert, Amina Goodwin, Olga Neruda und Mathilde Verne. Letztere schreibt in ihren Memoiren über die Kommilitonin: „*Alice Dessauer, another pupil present at my first lesson, was then a girl of about my own age, and she played, on that occasion, Chopin's Polonaise in C sharp minor, also one of Mendelssohn's Songs without Words. I have never heard, before or since, any pianist with a more exquisite touch; but she was highly nervous and never able to do herself justice in public*“ (Verne, S. 34). Weitere zeitgenössische Quellen widerlegen die letzte Äußerung Mathilde Vernes. Schon während des Studiums bemerkt der Direktor des Konservatoriums, Bernhard Scholz, im Jahresbericht 1885/1886, dass Alice Dessauer zu jenen „Zöglinge[n]“ zählt, die „*bereits auswärts mit Erfolg concertirt*“ (JB 1885/1886, S. 33) hätten. Nicht weniger erfolgreich war ihre Mitwirkung in den öffentlichen Prüfungskonzerten des Konservatoriums. Die Zeitschrift „Der Klavier-Lehrer“ berichtet über eines der Konzerte, das in der Zeit zwischen dem 18. und 22. Mai 1886 stattgefunden hat: „*Frau Dr. Clara Schumann stellte aus ihrer Klasse ein reiches und bemerkenswerthes Kontingent. Besonders tüchtige und hervorragende Leistungen waren diejenigen der Damen Alice Dessauer und Katha Widmann und der Herren John Dykes und Leonhard Borwick. [...] Die Darbietungen der bisher Genannten, zugleich die vorgeschrittensten der Anstalt, hoben sich beträchtlich über das Niveau des Schülerhaften und trugen in manchen Theilen sogar den Stempel der Künstlerschaft*“ (Der Klavier-Lehrer 1886, S. 128). Am 21. Juni 1888 fand Alice Dessauers letzte Prüfung in Frankfurt statt. Sie spielte hierin Robert Schumanns Konzertstück für Klavier und Orchester G-Dur op. 92.

Nach dem Studium reiste die Pianistin nach England. Anfang des Jahres 1889 konzertierte sie mehrmals in Birmingham. Am 19. Jan. 1889 wirkte sie in einem privaten Konzert eines Mr. Bellini mit und hinterließ beim Publikum, so die „Musical Times“, insbesondere durch den Vortrag von Robert Schumanns *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 „*a great impression by the fervour, power, and brilliancy of her performance*“ (MusT 1889, S. 89f.). Am 25. März des Jahres trat die Pianistin zusammen mit Adelina

de Lara, die zu diesem Zeitpunkt noch Schülerin von Clara Schumann war, in dem Midland Institute Lecture Theatre auf. Das gemeinsame Programm enthielt u. a. Schumanns Andante und Variationen B-Dur op. 46. Beiden Musikerinnen bescheinigt ein Korrespondent der „Musical Times“ „*technical qualities of a very high order, allied to keen musical sensibility, [...] they created great enthusiasm by their playing*“ (MusT 1889, S. 220).

Für die Jahre 1890 und 1891 lassen sich keine Auftritte Alice Dessauers belegen und auch danach war die Pianistin nur selten zu hören. Anfang des Jahres 1892 befand sie sich in Berlin, wo sie am 6. Febr. ein eigenes Konzert veranstaltete. Im März oder Apr. reiste sie erneut nach England. Es folgten Konzerte in Manchester (25. Apr.) und Birmingham (30. Apr.). Letzteres fand in den Edgbaston Assembly Rooms statt und wurde von Mr. und Mrs. Belliss veranstaltet. Es war darauf ausgerichtet, „*to bring forward a new artistic star in the person of Fräulein Alice Dessauer, a favourite pupil of Madame Schumann*“ (Birmingham Daily Post 2. Mai 1892). Vor drei- bis vierhundert Gästen spielte die Pianistin in diesem Konzert zwei Stücke aus Schumanns *Albumblätter* op. 124, eine Nummer aus Mendelssohns *Liedern ohne Worte*, Beethovens Klaviersonate Nr. 23 f-Moll op. 53 (*Appassionata*), Chopins Ballade Nr. 3 As-Dur op. 47 sowie (zusammen mit Emily Shinner verh. Liddell) Brahms' Violinsonate d-Moll op. 108. Ein Korrespondent der „Birmingham Daily Post“ äußert sich euphorisch über den Auftritt Alice Dessauers: „*There is something very Schumannesque in her playing, even to the ungainly crouching attitude over the key-board; but, with the mannerisms of her teacher, the young lady has, fortunately, acquired also her admirable mechanism, her intensity, and much of her tenderness, passion, and fire. [...] [I]n her rendering of the two Albumblätter [sic] of Schumann there was all the impulsive dainty grace which might have been expected from the fair performer's training and traditions. Fräulein Dessauer's playing is marked by a reserve and freedom from exaggeration rare in one so young. Her touch is firm and elastic, combining delicacy with power, and her phrasing is always refined and elegant, and often original. She is not altogether free, however, from certain vagaries of time and reading, which are probably in consonance with German taste, though strange to English audiences*“ (Birmingham Daily Post 2. Mai 1892).

Hinweise auf weitere Konzerte liegen erst wieder für das Jahr 1898 vor. Offenbar hatte Alice Dessauer nun London als festen Wohnsitz gewählt und ließ sich hier am 21. Febr. 1898 in einem Monday Popular Concert in der St. James's Hall erstmals öffentlich hören. Sie spielte an diesem Abend Chopins Nocturne Nr. 1 cis-Moll op. 27, sein Scherzo Nr. 1 h-Moll op. 20 sowie als Zugabe Schumanns *Nachstück* in F-Dur op. 23 und machte damit „*a favourable impression*“ (The Times 22. Febr. 1898). Am 9. Juni des Jahres trat die Musikerin zusammen mit Fanny Davies in einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten der South London District Nursing Association im Stafford-House auf. Am 19. Dez. wirkte sie außerdem in einem von Fanny Davies veranstalteten „*Brahms Memorial Concert*“ (MusT 1899, S. 31) in London mit.

In den folgenden Jahren trat Alice Dessauer wiederholt zusammen mit ihrer ehemaligen Kommilitonin Fanny Davies auf. In einem Konzert der Sängerin Beatrice Spencer

in der Londoner Steinway Hall am 26. Febr. 1901 spielten beide Robert Schumanns Andante und Variationen B-Dur op. 46. Dieses Werk führten sie auch bei der von Fanny Davies veranstalteten Schumann-Gedenkfeier anlässlich des 100. Geburtstags von Robert Schumann am 8. Juni 1910 in der Queen's Hall auf sowie in einem weiteren Konzert von Fanny Davies am 18. Juni 1930 in der Wigmore Hall. Nach diesem Konzert lassen sich keine weiteren Auftritte Alice Dessauers nachweisen. Seit 1909 wird die Pianistin in der Presse als Alice Dessauer-Grun aufgeführt. Ihr Ehemann war James Grun (1866–1928), ein Klarinettist und Pianist aus London, der ebenfalls am Hoch'schen Konservatorium studiert hat.

Alice Dessauer wählte für ihre Auftritte vornehmlich Klavierwerke von Mozart, Beethoven, Mendelssohn (mehrfach spielte sie sein Konzert Nr. 1 g-Moll op. 25), Chopin und Brahms. Einen besonderen Schwerpunkt in ihrem Repertoire bilden daneben Kompositionen Robert Schumanns. In der Presse erhielt sie für ihre Interpretationen positive Resonanz. Als Schülerin Clara Schumanns wurden ihre Vorträge Robert Schumannscher Werke als „*as ,authentic' as possible*“ (Musical Standard 1910 I, S. 392) erachtet. Anerkennung erfuhr sie daneben auch für ihren Anschlag. Die Londoner „Times“ schreibt: „*her touch being delicate and her style refined and by no means too vigorous*“ (The Times 22. Febr. 1898). Ähnlich äußert sich ein Rezensent in der Zeitschrift „Athenæum“: „*Mlle. Dessauer was perfectly at ease before the key-board, her execution being irreproachably accurate and her touch pure and sympathetic*“ (Athenæum 1898 I, S. 286).

In England wirkte Alice Dessauer nicht nur als Pianistin, sondern vor allem auch als Klavierlehrerin und vertrat als solche die Tradition ihrer ehemaligen Lehrerin. In einem in der „Musical Times“ erschienenen Nachruf heißt es: „*Ill-health forced her to give up the idea of a concert career and she settled in this country devoting herself to teaching. She made great demands on her pupils, but those who understood her found her inspiring and she kept alive all that was finest in the Schumann tradition*“ (MusT 1950, S. 198). Spätestens 1905 trat Alice Dessauer der Girls' School Music Union bei. Zusammen mit Fanny Davies stellte sie während der Herbstkonferenz dieser Vereinigung Davies' Schrift „The Teaching of the Pianoforte“ vor. 1910 wird Alice Dessauer erstmals auch im Rahmen von Veranstaltungen der Londoner Francis Holland School genannt, an der sie vermutlich Klavierunterricht erteilte. Am 5. Dez. 1910 spielte sie hier in einem Schulkonzert Werke von Beethoven, Chopin und Brahms. Seit 1911 gehörte Alice Dessauer dem Hauptausschuss dieser Schule an. 1927 veröffentlichte sie *My music book* – eine Auswahl von 24 Musikwerken mit Anmerkungen „*[o]n the elements of rhythmic motion*“ (Catalog of Copyright Entries 1927, S. 1348).

## LITERATUR

Brief von Alice Dessauer an Eugenie Schumann 26. Febr. 1887, Zentralbibliothek Zürich, Signatur Bh 1886/93: 4

The Annual Register. A Review of Public Events at Home and Abroad (1899); Athenæum (1892 I, 1898 I, 1901 I, 1910 I); Birmingham Daily Post (1892, 1900); Catalog of Copyright Entries. Musical Compositions (1927); The Era [London] (1900);

FritschMW (1882, 1898); Glasgow Herald (1898); The Graphic [London] (1898); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1884/1885–1891/1892); Journal of Education (1908); Der Klavier-Lehrer (1886, 1892); Magazine of Music (1892); The Milwaukee Sentinel (1892); Musical Herald (1905); Musical News (1892, 1898); Musical Standard (1898 I, 1900 I, 1901 I, 1909 I, 1910 I); MusT (1889, 1899, 1909, 1910, 1950); Musikalisches Centralblatt (1884); NZfM (1887); Pall Mall Gazette (1910); School Music Review (1905, 1911, 1912, 1914); Signale (1892); The Times [London] (1898, 1900, 1901, 1910, 1930, 1934)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Mathilde Verne, *Chords of Remembrance*, London 1936.

Hans Erich Pfitzner, *Eindrücke und Bilder meines Lebens*, Hamburg-Bergedorf 1947.

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

Raymond Murray Schafer (Hrsg.), *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*, London 1978.

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

### **Dykes, John (Arthur St. Oswald)**

\* 27. Okt. 1863 in Durham, † 31. Jan. 1948 in Kensington/London, Pianist, Klavierlehrer, Komponist und Violinist. John Dykes war das jüngste Kind des Klerikers John Bacchus Dykes (1823–1876) und dessen Ehefrau Susannah Tomlinson Kingston (1827–1902) und hatte insgesamt fünf Schwestern (Mary Evelyn, 1852–?, Gertrude Kingston, 1854–?, Caroline Sybil, 1856–?, Ethel Susan, 1859–?, Mabel Hey, 1860–?) und zwei Brüder (Ernest Huntington, 1851–?, George Lionel Andrew, 1857–?). Der Vater war ein Musikliebhaber, der sich als Komponist betätigte und vor allem für seine Hymnen Bekanntheit erlangte. In seiner Position als Vikar an der Kirche St. Oswald in Durham ließ er seinen jüngsten Sohn mehrfach als Organist in den Gottesdiensten mitwirken.

Über die musikalische Ausbildung in England liegen derzeit keine Informationen vor. Zum Winter 1879/1880 nahm John Dykes ein Studium am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. auf, wo er zunächst den Klavierunterricht bei Carl Fälten (1846–1925) und Violinunterricht bei Hugo Heermann (1844–1935) besuchte. Statt Violine belegte er seit dem Studienjahr 1880/1881 Komposition bei Joachim Raff (1822–1882). Nach dessen Tod übernahm der neue Hochschuldirektor, Bernhard Scholz (1835–1916), seine Ausbildung in diesem Fach. Spätestens zum Studienjahr 1884/1885 wurde John Dykes in die Klavierklasse von Clara Schumann aufgenommen.

Während des Studiums wirkte er regelmäßig bei den öffentlichen Konzerten des Konservatoriums mit. Über einen Auftritt im Mai 1886 schreibt „Der Klavier-Lehrer“: *„Frau Dr. Clara Schumann stellte aus ihrer Klasse ein reiches und bemerkenswerthes Kontingent. Besonders tüchtige und hervorragende Leistungen waren diejenigen der Damen Alice Dessauer und Katha Widmann und der Herren John Dykes und Leonhard Borwick. [...] Die Darbietungen der bisher Genannten, zugleich die vorgeschrittensten der Anstalt, hoben sich beträchtlich über das Niveau des Schülerhaften und trugen in manchen Theilen sogar den Stempel der Künstlerschaft“* (Der Klavier-Lehrer 1886, S. 128).

Nach 15 Semestern beendete der Musiker das Studium in Frankfurt. Mit dem Vortrag von Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 54 absolvierte er eine seiner letzten Prüfungen am 22. Mai 1886.

Noch Ende der 1880er Jahre kehrte John Dykes nach England zurück. In der zeitgenössischen Tages- und Fachpresse sind nur wenige Hinweise auf eine Konzerttätigkeit zu finden. In einem Nachruf auf den Musiker schreibt Cynthia Colville, eine ehemalige Schülerin des Verstorbenen, im „Royal College of Music Magazine“: *„He eschewed public performance even in his younger days and was perhaps only known to London audiences at the ‚Monday Pops‘ at the St. James’s Hall“* (Colville, Obituary). Am 16. Apr. 1888 zeigte sich John Dykes außerdem in einem zusammen mit dem Violinisten Heinrich Dittmar veranstalteten Konzert in der Philosophical Hall in Leeds. Sein Vortrag von Kompositionen Frédéric Chopins, Joachim Raffs und Anton Rubinsteins (Valse Caprice Es-Dur) fand in der „Musical Times“ positive Resonanz: *„The training Mr. Dykes received under Madame Schumann and the late Herr Raff has been well bestowed. He has learnt the lesson of accuracy, which so many eminent pianists disdain. His touch is firm, yet delicate; while, as a rule, the expression of the composer under treatment is well brought out“* (MusT 1888, S. 305f.). Auch als Komponist erfuhr John Dykes in diesem Konzert Anerkennung. Zur Aufführung gelangte sein Klaviertrio e-Moll, *„[which] received a very attentive hearing and a flattering reception, to which its cleverness in many respects entitled it“* (ebd., S. 305). Im Jan. 1890 spielte John Dykes in einem Abonnementskonzert in Leeds Beethovens Konzert Nr. 3 c-Moll op. 37 und wurde auch hierfür von der Presse beifällig rezensiert. Die „Musical World“ erachtet seinen Vortrag als *„most masterly, being not only technically perfect, but full of artistic feeling, especially in the slow movement, which was full of expression“* (MusW 1890, S. 97). Am 23. Apr. 1890 veranstaltete der Pianist ein eigenes Konzert in der Londoner Princes’ Hall. Einige der wenigen weiteren Auftritte erfolgten am 13., 20. und 27. Apr. 1910 in Konzerten der London Classical Concert Society anlässlich der Feier zum 100. Geburtstag Robert Schumanns, in denen Dykes zusammen mit den ehemaligen KommilitonInnen Ilona Derenburg geb. Eibenschütz, Fanny Davies, Mathilde Verne und Leonard Borwick zu hören war.

Cynthia Colville hebt im Nachruf wesentliche Eigenschaften des Klavierspiels von John Dykes hervor, die ihn zugleich als Schüler Clara Schumanns auszeichnen sollen: *„[H]e revealed the delicate touch, the intensely musical approach that were characteristic of her [Clara Schumanns] school, and he would occasionally regale his hearers*

*with reminiscences of her discontent with her own performance of some difficult passage or of her comments an [sic] the composition of one of her cadenzas to a Mozart concert“ (Colville, Obituary).*

1887 (Grove 1922) oder 1889 (Colville, Obituary) trat John Dykes eine Stelle als Professor of Music am Royal College of Music in London an und unterrichtete an dieser Einrichtung bis etwa 1941 Klavier; „*though never one of its best-known professors, was one who in a quiet way exercised a good deal of influence over succeeding generations of students“ (Colville, Obituary).*

## LITERATUR

The Academy (1892); Athenæum (1910 I); The Competition Festival Record (Suppl. des School Music Review) (1909); Hinrichsen's Musical Year Book (1950); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1879/1880–1886/1887); Der Klavier-Lehrer (1886); Magazine of Music (1890); Monthly Musical Record (1910); Musical Herald (1895, 1904, 1910, 1914); Musical Opinion and Music Trade Review (1904); Musical Standard (1890 I, 1910 I); MusT (1888, 1890, 1908); MusW (1888, 1890); Non-Conformist Musical Journal. A Monthly Record and Review Devoted to the Interests of Worship Music in the Non-Conformist Churches (1888); Pall Mall Magazine (1910); Review of Reviews (1891); The Theatre (1890)

Brown Bio, Brown Brit, Grove 1916, Oxford DNB

[John Bacchus Dykes], „*In Memoriam J. B. Dykes“*, in: *Literary Churchman* 22 (1876), S. 63–66.

Frances Arthur Jones, „*John Bacchus Dykes, M.A., Mus. Doc“*, in: *Magazine of Music* 10 (1896), S. 648–652.

Joseph Thomas Fowler, *Life and Letters of John Bacchus Dykes*, London 1897.

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

William Lines Hubbard (Hrsg.), *The American History and Encyclopedia of Music. Musical Biographies*, 12 Bde., Bd. 5, London 1910.

Carl Fowler Price, *The Music and Hymnody of the Methodist Hymnal*, New York u. Cincinnati/OH 1911.

Cynthia Crewe-Milnes Colville, *Crowded Life. The Autobiography of Lady Cynthia Colville*, London 1963.

Eugène Goossens, *Overture and Beginners. A Musical Autobiography*, London 1951, Repr. ebd. 1972.

Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.

Gerald Norris, *A Musical Gazetteer of Great Britain & Ireland*, Newton Abbot [u. a.] 1981.

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

Stammbaum der Familie Dykes, [www.wawn.info/Bankes](http://www.wawn.info/Bankes), Zugriff am 23. März 2013.

Grabstelle auf dem Wandsworth (Putney Vale) Cemetery and Crematorium in Wimbledon/London, <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=74464989>, Zugriff am 23. März 2013.

Cynthia Colville, „*Obituary. J. A. St. Oswald Dykes. January 31, 1948*“, in: *Royal College of Music Magazine* 67 (1948), zit. nach <http://www.cph.rcm.ac.uk/Tour/Pages/Dykes.htm>, Zugriff am 10. März 2013.

### **Eibenschütz, Ilona, verh. Derenburg, Deerenburg**

\* 8. Mai 1872 in Pest, † 21. Mai 1967 in London, Pianistin. Ihre ersten Klavierlehrer waren ihr Cousin, der Pianist Albert Eibenschütz (1857–1930), sowie der in ihrer Heimatstadt bekannte Carl Marek. Mit Hilfe eines kaiserlichen Stipendiums setzte sie ihre Ausbildung am Wiener Konservatorium bei Hans Schmitt (1835–1907) fort. Zu diesem Zeitpunkt galt sie bereits als ‚Wunderkind‘, trat 1878 erstmals in Wien auf und etablierte sich zunächst in der lokalen Konzertszene. Eduard Hanslick spricht 1880 in der „Neuen Freien Presse“ von der „*von Professor H. Schmitt aufgezogene[n] siebenjährige[n] Miniatur-Pianistin Ilona Eibenschütz*“ (Neue Freie Presse 17. März 1880). Sogar der ferne „Musical Standard“ hatte zu diesem Zeitpunkt bereits von ihr gehört: „*Professor Schmitt, of Vienna, is giving gratuitous piano-forte lessons to a little jewish girl of seven years of age, the ninth child of a poor singer named Eibenschütz [sic]. [...] Ilona not only plays fluently, but never touches a wrong note, even if the keys are covered with a cloth, and can also compose very neatly*“ (Musical Standard 1880 I, S. 374). Ab 1881 unternahm sie Tournéen im deutschsprachigen Raum. Der Korrespondent der „Signale für die musikalische Welt“ resümiert nach einem Konzert in Berlin: „*Eine unleugbar große pianistische Begabung, technische Sicherheit und musikalischer Sinn traten aus allen ihren Vorträgen zu Tage, hinsichtlich des Verständnisses eines Bach, Mozart oder Beethoven mußte man selbstverständlich bei so jungem Alter seine Ansprüche ‚en miniature‘ gestalten und von diesem Standpunct fehlte es allerdings auch nicht an überraschenden Einzelheiten*“ (Signale 1881, S. 410). Für Stuttgart sieht die „Allgemeine musikalische Zeitung“ das Phänomen weit kritischer: „*Ein beachtenswerthes Talent ist die kleine Ilona, welche für ihr Alter über eine nicht ganz unbedeutende Technik verfügt; aber so arg ist es denn doch nicht, wie es das unsinnige Reclamengeschrei der Presse darstellte, so dass man versucht war zu glauben, das grösste Genie der Welt sässe auf dem Clavierstuhl. [...] [D]ie Wiedergabe des italienischen Concerts von Bach war eine durchaus verfehlte, abgesehen von grossen technischen Mängeln, welche hier zutage traten [...]. Kleinere und leichtere Compositionen von Hans Schmidt [recte Schmitt], sowie den Cis moll-Walzer von Chopin spielte sie ganz hübsch*“ (AmZ 1881, Sp. 221). Geradezu hymnisch allerdings

preist ein Frankfurter Rezensent die Achtjährige, „*welche in vielen Einzelheiten an den jungen W. A. Mozart aus dem Jahre 1763 erinnerte*“ (NZfM 1881, S. 319).

Für das Folgejahr sind Auftritte im Leipziger Gewandhaus und in Dresden nachweisbar, wo ein Kritiker sich überrascht zeigt ob der Fähigkeiten der Konzertgeberin: „*Sie ist, vermöge ihrer nicht nur virtuosen, sondern ganz besonders eminent musikalischen Begabung, welche sich in einem für dieses Alter beinahe unglaublich klaren Verstandniß und einer unbewußt warmen Empfindung kund giebt, nicht zu den Wunderkindern gewöhnlichen Schlages zu zählen*“ (Signale 1882, S. 1030).

1883 unternahm Ilona Eibenschütz eine ausgedehnte Skandinavienreise. Sie konzertierte zunächst in Kopenhagen vor der dänischen Königin. „*Von dort begab sie sich nach Christiania, wo sie gleichfalls an mehreren Abenden auftrat, und spielte hierauf in den größeren Städten Skandiaviens, um ihre Tournée in Kopenhagen zu beenden*“ (NZfM 1883, S. 19). Im Okt. des gleichen Jahres bereiste sie Osteuropa, gab zwei Konzerte in Riga und spielte am 21. Dez. „*vor der Czarin und der kaiserl. Familie*“ (NZfM 1884, S. 18). Auf der Rückreise über Riga kam dem dortigen Rezensenten der „*vernünftige Plan*“ zu Ohren, „*die kleine Ilona vorläufig nicht mehr concertieren zu lassen [...], sondern sie auf mehrere Jahre den Händen des bewährten Meisters [Theodor] Leschetizky in Wien anzuvertrauen*“ (NZfM 1884, S. 83). Nachdem die junge Pianistin in demselben Jahr ihre Studien am Wiener Konservatorium erfolgreich abgeschlossen hatte, wurde dieser Plan jedoch dahingehend variiert, dass sie zur zweiten Hälfte des Studienjahres 1885/1886 nach Frankfurt a. M. ging, um bei Clara Schumann weiter ausgebildet zu werden. „*Eine vornehme Frankfurter Familie [bestritt] die Kosten ihrer Erziehung*“ (Ehrlich 1893, S. 94).

Am Hoch'schen Konservatorium verbrachte Ilona Eibenschütz das erste Semester in der Klavierklasse von Marie oder Eugenie Schumann. Erst zum darauffolgenden Studienjahr übernahm Clara Schumann ihren Unterricht. Daneben hatte die Pianistin in den letzten beiden Semestern (1889/1890) auch Iwan Knorr (1853–1916) zum Lehrer, bei dem sie Kontrapunkt studierte. Ihre Konzerttätigkeit legte sie dabei zunächst auf Eis – jedenfalls gibt es (abgesehen von den Hochschulkonzerten) zwischen 1886 und 1889 keine Belege für öffentliche Auftritte. In ihrer Frankfurter Zeit lernte sie Johannes Brahms kennen, dessen Musik sie von Anfang an begeisterte: „*No wonder I became an ardent Brahmsian when I was fifteen years old! I knew all his pianoforte compositions, of course, and was familiar also with his symphonies, songs, and the ‚requiem‘*“ (Eibenschütz 1926, S. 598).

Ende 1889 schloss sie ihre Studien erfolgreich ab und Clara Schumann bescheinigte ihr, eine „*höchst begabte, ja geniale Künstlerin und Virtuosa*“ (Geleitbrief, zit. nach Kohut, S. 401) zu sein. Daraufhin nahm Ilona Eibenschütz ihre Konzerttätigkeit wieder auf und spielte zunächst in Frankfurt a. M. und Umgebung, dann in ihrer Heimatstadt Wien, wo sie 1891 zwei Recitals gab und ihre Bekanntschaft mit Brahms vertiefte. Trotz eines Altersabstandes von fast vierzig Jahren schlossen der Komponist und die Pianistin Freundschaft, die sie jährlich bei Sommeraufenthalten in Bad Ischl erneuerten.



Abb. 6 Ilona Eibenschütz

Am 12. Jan. 1891 trat Ilona Eibenschütz erstmals in London auf. Sie berichtet später, „*Frau Schumann [...] had arranged with Mr. Arthur Chappell to engage me for two Monday Popular Concerts*“ (Eibenschütz 1926, S. 598). Ihr britisches Debüt bestritt sie mit Robert Schumanns *Sinfonischen Etüden* und, als Begleiterin von Alfredo Piatti, mit Beethovens Cellosonate op. 69. Während der „*Musical Standard*“ eher pauschal von einem „*most agreeable tone, and in general, good execution*“ (Musical Standard 1891 I, S. 42) schreibt, darüber hinaus in ihrem Begleitungsstil Parallelen zu Fanny Davies entdeckt, wägt die „*Musical World*“ ihr Urteil sorgfältig ab: „*Technically she leaves little to be desired; her tone is rich and full, her execution fluent and sufficient. Spiritually – if the convenient phrase be admitted – she is more difficult to classify [...]. She was obviously nervous, and scarcely had her impulses*

*under complete control. She took a good many liberties with the text of her solo – Schumann's ‚Etudes Symphoniques‘ [...]; and yet her reading was so individual, so artistic that we should hesitate to condemn it. Impulsive, highly-coloured – these are perhaps the most fitting epithets to describe her performance*“ (MusW 1891, S. 57). Sich auf externe Quellen beziehend vermutet „*Athenæum*“, dass das Resultat des Konzertes „*was something of a disappointment. In choosing Schumann's ‚Études Symphoniques‘ the young lady subjected herself to a severe test, and it can hardly be said that she issued from it scatheless. The theme was taken too slowly, and the only mannerism which ever mar[k]s the playing of Madame Schumann, that of separating the notes of chords and octaves [d. h. ihr Arpeggio], was noticeable to an unpleasant extent. Again, in the magnificent second variation there was considerable weakness, particular in the left hand. Afterwards a considerable improvement was noticeable, and the third, fifth, and seventh variations were excellently played*“ (Athenæum 1891 I, S. 96).

Trotz dieses durchwachsenen Einstands etablierte sich Ilona Eibenschütz sehr schnell in der englischen Konzertszene, wirkte in so bekannten Reihen wie derjenigen der Philharmonic Society oder den Crystal Palace Concerts mit. Veranstaltungen unter eigenem Namen folgten, in denen sie sich sowohl als Solo-Künstlerin als auch als Kammermusikerin (z. B. zusammen mit der Geigerin Metaura Torricelli) präsentierte und wo sie, der „*Pall Mall Gazette*“ zufolge, „*displayed a classical taste and a poetic brilliancy of style which must place her, young as she is, in the first rank of rising pianistes*“ (Pall Mall Gazette 16. Mai 1891). Um 1892 vertraute die Künstlerin die Organisation der Konzerte dem Agenten Narciso Vert an.

Ilona Eibenschütz entfaltete zu dieser Zeit eine rege Reisetätigkeit, da sie zwischen ihren Londoner Konzerten immer wieder auch Engagements im deutschsprachigen

Raum wahrnahm. So spielte sie beispielsweise im Nov. 1891 in Wien (u. a. mit dem Hellmesberger-Quartett), dann am 14. Jan. 1892 in Leipzig, am 11. März aber wieder in London, wo sich ihre Vorliebe für Brahms geltend machte: Die Pianistin setzte in diesem Recital Brahms' *Händel-Variationen* op. 24 auf ihr Programm, „*which [...] displayed her great executive abilities with admirable effect*“ (Musical News 1892 I, S. 270). Die „Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art“ sekundiert: „*[T]he fulness and depth of the tone she produces makes her quite unique among female pianists*“ (Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art 1892, S. 359). Am 30. März weilte sie bereits in Kopenhagen, wo sie zweimal auftrat. Außerdem konzertierte sie regelmäßig in den englischen Provinzen und reiste häufig nach Schottland. Dieses unruhige Leben bestimmte durchweg die folgenden Jahre ihrer Berufstätigkeit.

Im Jan. 1894 machte Ilona Eibenschütz das englische Publikum erstmals, zunächst in Auszügen, mit Brahms' Klavierstücken opp. 118 und 119 bekannt und stellte diese in mehreren Konzerten vor. Der „Observer“ schreibt daraufhin, es sei „*hardly possible to imagine better performances of these beautiful works*“ (The Observer 11. März 1894). Am 7. Apr. interpretierte sie die vollständigen Zyklen (The Lute 1894, S. 306). Die Pianistin hatte diese Werke in Ischl kennengelernt – Brahms selbst hatte sie ihr dort eines Nachmittags vorgestellt. Im gleichen Jahr spielte Ilona Eibenschütz zusammen mit Joseph Joachim auch Brahms' Horntrio op. 40, wobei allerdings das titelgebende Blechblasinstrument durch Alfredo Piattis Cello ersetzt wurde (The Academy 1894, S. 175).

Ilona Eibenschütz blieb bis zur Jahrhundertwende in jeder folgenden Saison in England präsent, wobei sie ihr Repertoire – mit Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms und später auch Scarlatti im Kern – nicht mehr signifikant erweiterte. 1897 spielte sie mehrmals Griegs Klavierkonzert op. 16, was aber Episode blieb. Nach Auftritten in Mailand besuchte die inzwischen arrivierte Künstlerin 1901 wieder einmal Wien, die Stadt ihrer frühesten Erfolge.

Im Jahr 1902 heiratete Ilona Eibenschütz den Frankfurter Aktienhändler und Amateurgeiger Carl Derenburg (1851–1927), nahm seinen Namen an, ließ sich endgültig in London nieder und zog sich in der Folgezeit sukzessive aus der Öffentlichkeit zurück. Das beginnende Zeitalter der Schallplatte begrüßte sie mit Aufnahmen für die BBC und die „Grammophone and Typewriter Company“. 1910 stand sie noch einmal auf der Bühne der Classical Concert Society, drei Jahre später ist ein Auftritt mit dem Rosé Quartett (Wyndham u. L'Épine 1915, S. 92) und in den 1940er Jahren ein Auftritt mit Adelina de Lara belegt. Ins reguläre Konzertleben kehrte sie allerdings nicht mehr zurück, auch nicht, nachdem ihr Ehemann 1927 gestorben war. Ein Jahr zuvor hatte sie ihre Erinnerungen an Johannes Brahms in einem kurzen Essay in der „Musical Times“ veröffentlicht. Bis weit ins 20. Jahrhundert blieb sie als britische Erstinterpretin der Opera 118 und 119 von Brahms noch Referenz für jüngere PianistInnen.

## TONAUFNAHMEN

*Pupils of Clara Schumann. Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina de Lara*, Pearl GEMM 291-299, P1986.

*Pupils of Clara Schumann. Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina de Lara*, Pearl GEMM CDS 9904-9, P1991.

*Legends of the Piano*, Naxos 8.112054, P2010.

## LITERATUR

Ilona Eibenschütz, „*My Recollections of Brahms*“, in: *MusT* 67 (1926), S. 598f.

Aberdeen Weekly Journal (1898–1900); The Academy (1891, 1894, 1897); AmZ (1881); Athenæum (1891 I, 1892 I, 1894 I, 1895 I, 1896 I, 1897 I–1898 I, 1899 I/II, 1901 II, 1902 I, 1910 I); Bock (1881, 1882, 1892); Deutsche Musik-Zeitung (1891); The Era [London] (1895–1897, 1899); Glasgow Herald (1893–1898, 1900); The Graphic [London] (1891, 1892, 1894, 1896, 1898); Israelitische Wochen-Schrift (1881); Jahresbericht des Dr. Hochschen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1885/1886–1889/1890); Leeds Mercury (1892, 1896, 1899); Liverpool Mercury (1896, 1900); Lloyd's Weekly Newspaper [London] (1891, 1895); The Lute (1894); Magazine of Music (1891, 1892, 1895); Manchester Times (1899); Monthly Musical Record (1897); Musical News (1891, 1892, 1894–1898); Musical Opinion and Music Trade Review (1891, 1894–1897); Musical Standard (1880 I, 1891 I, 1892 I, 1893 I–1894 I, 1895 I, 1896 I, 1897 I, 1898 I, 1899 I–1901 II, 1905 II, 1908 I); MusT (1891, 1893–1895, 1897–1901); MusW (1880, 1891); Neue Freie Presse [Wien] (1880); NZfM (1880–1886, 1889–1893, 1895, 1899, 1900); The Observer [London] (1894); Pall Mall Gazette [London] (1891, 1896, 1898); Signale (1879, 1881–1886, 1890–1900); The Sunday Review (1891, 1892); Violin Times (1896, 1899)

Rudolf Riga, Grove 4, New Grove 2001

Hermann Rollett, *Beiträge zur Chronik der Stadt Baden bei Wien*, Baden bei Wien 1880.

Anna Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart*, Berlin 1893.

A. Ehrlich [d. i. Albert Payne], *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart. Eine Sammlung von 123 Biographien und 121 Porträts*, Leipzig <sup>2</sup>1898.

Adolph Kohut, *Berühmte israelitische Männer und Frauen*, 2 Bde., Bd. 2, Leipzig 1900.

*Who's Who in Music. A Biographical Record of Contemporary Musicians*, hrsg. von Henry Saxe Wyndham u. Geoffrey L'Epine, London 1915.

Kathleen Rountree, „*The Short-Lived Career of Ilona Eibenschütz*“, in: *The American Music Teacher* 5 (1994), S. 14–17.

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

Silke Wenzel, Art. „*Ilona Eibenschütz*“, in: *MUGI. Musik und Gender im Internet*, [http://mugi.hfmt-hamburg.de/A\\_lexartikel/lexartikel.php?id=eibe1872](http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=eibe1872), Zugriff am 18. Nov. 2010.

Bildnachweis

Sammlung Manskopf der Goethe Universität Frankfurt a. M., <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7803535/>, Zugriff am 18. Nov. 2010.

Markus Gärtner

### **Flensburg, Charlotte**

Lebensdaten unbekannt, dänische Pianistin und Klavierlehrerin. Charlotte Flensburg war eine der ersten StudentInnen des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt a. M. Nach nur einem Semester Studium bei Clara Schumann verließ sie die Einrichtung Anfang 1879.

Anschließend befand sich die Pianistin für einige Zeit in Paris, wo sie vermutlich auch als Klavierlehrerin tätig war. In der französischen Metropole verkehrte sie in demselben Künstlerkreis wie Paul Gauguin, der ca. 1882 ein Bild der Musikerin anfertigte.

### LITERATUR

Gazette des Beaux-Arts (1952); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1878/1879)

Maurice Malingue, *La vie prodigeuse de Gauguin*, Paris 1987.

Nancy Mowll Mathews, *Paul Gauguin. An Erotic Life*, New Haven 2001.

### **Fromm, Marie, verh. Fromm-Kirby, Kirby-Fromm**

\* um 1866 in Malchin, Sterbedaten unbekannt, Pianistin und Klavierlehrerin. Die Mutter Marie Fromms war ebenfalls Pianistin und übernahm möglicherweise die erste musikalische Ausbildung ihrer Tochter. Am 15. Sept. 1877 traten beide Musikerinnen in einem Konzert des Sängers August Meinecke in Malchin auf und trugen darin Ferdinand Hillers Duett über *Lützow's wilde Jagd* von C. M. von Weber für zwei Klaviere op. 108 sowie kleinere Klavierwerke von Beethoven vor.

1879 bestand Marie Fromm die Aufnahmeprüfung bei Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. Die Lehrerin war der Auffassung, dass die Bewerberin „*mehr Talent hat, als alle die anderen*“ (Litzmann 1927, S. 198) und nahm sie in ihre Klasse auf. Zehn Semester lang studierte Marie Fromm in Frankfurt und erhielt am 19. Juli 1884, zusammen mit den Schumann-Schülerinnen Victoire Lyon und Ernestka Roth, „*die wohlverdienten Abgangs-Zeugnisse*“ (JB 1883/1884,

S. 46). Direkt im Anschluss an das Studium reiste die Pianistin nach London und erhielt dort, vermittelt durch Clara Schumann, schon bald erste Engagements. Rückblickend schreibt sie: „*Madame Schumann sent me to England to start my professional career at the ‚Monday Pops‘*“ (Fromm 1932, S. 616). Am 24. Nov. debütierte Marie Fromm in einem der Monday Popular Concerts in der St. James’s Hall mit Mendelssohns Fantasie fis-Moll op. 28 und einem Klaviertrio von Haydn, das sie zusammen mit Wilma Norman-Neruda und Alfredo Piatti vortrug. Mit diesen MusikerInnen führte sie in dem Saturday Popular Concert am 6. Dez. auch Mendelssohns Trio d-Moll op. 49 auf.

Die Reaktionen in der Londoner Presse auf die ersten Auftritte der jungen Pianistin waren ambivalent. In der Zeitschrift „The Academy“ weist John South Shedlock auf einige Schwächen hin: „*She has been well trained, and may become a good pianiste: as yet she lacks strength, style, and confidence*“ (The Academy 1884, S. 364). Ähnliches bemängelt auch ein Korrespondent des „Musical Standard“: „*She seemed to suffer from nervousness, and sundry slight blemishes were noticeable in her solo as well as in the ensemble performance, such as the holding of the pedal when the hands had been lifted from the keyboard. Mdlle. Fromm’s execution of the solo was decidedly successful, and induced a recall. It struck attentive auditors that the left hand was weak in many places, particularly in the last movement of the trio, where, in the piano passages, the theme could hardly be heard. A lack of the cantabile, again, might be remarked on all occasions. These, however, are faults attributable to, and excusable on account of, nervousness*“ (Musical Standard 1884 II, S. 320). Ein Rezensent des „Monthly Musical Record“ bezeichnet ihr Spiel als „*not sufficiently interesting to secure an encore*“ (Monthly Musical Record 1884, S. 280), bescheinigt der Pianistin aber „*good intentions and fair technique*“ (ebd.). Wiederholt erfährt sie Anerkennung für ihre Spieltechnik, die sie als Schülerin Clara Schumanns auszeichne: „*Mdlle. Fromm is a pupil of Madame Schumann, and the influence of that great artist can easily be recognized in the young lady’s intelligent phrasing and technical finish of style. Wether, in addition to this, she possesses the individual qualities which go to the making of an artist of the first class*“ (The Times 25. Nov. 1884).

Trotz negativer Kritik gelang es Marie Fromm, sich als Pianistin in London zu etablieren. Der „Musical Standard“ schreibt Anfang des Jahres 1885: „*Mdlle. Marie Fromm [...] more than sustained her reputation as an accomplished musician and skilful [sic] pianist*“ (Musical Standard 1885 II, S. 339). Dennoch unterbrach die Pianistin ihre Konzerttätigkeit für einige Zeit. In den Jahren 1886 bis 1891 lassen sich keine Auftritte belegen. Erst 1892 zeigte sich Marie Fromm wieder in der Öffentlichkeit und konzertierte in diesem Jahr mehrfach in Birmingham, bevor sie sich für weitere vier Jahre aus dem öffentlichen Musikleben zurückzog.

1901 reiste Marie Fromm nach Deutschland. Vom 21. bis 23. März wirkte sie in Konzerten im Rahmen des Bach-Festes in Berlin mit. In einer Konzertkritik von Otto Lessmann wird die Musikerin erstmals unter dem Namen Fromm-Kirby aufgeführt. Lessmann schreibt über ihren Auftritt: „*The lady proved herself an excellent musician in Beethoven’s Sonata in E flat major (Op. 27) and Brahms’s Sonata for violoncello*

*and pianoforte, and she was equally successful in brilliant pieces by Henselt, Tschai-kowsky, and Rubinstein*“ (MusT 1901, S. 320).

Bis 1903 trat Marie Fromm einmal in Dublin und mehrere Male in Birmingham, London und Leamington auf. Erst seit 1904 konzertierte sie wieder mit größerer Regelmäßigkeit. Mehrfach ließ sie sich in diesem Jahr in London hören und spielte fortan auch häufig in kammermusikalischer Besetzung, u. a. mit dem Mossel Quartet. Der Geiger Max Mossel engagierte sie daraufhin für seine „*drawing-room concerts*“ (MusT 1905, S. 45), in denen Marie Fromm bis 1909 wiederholt mitwirkte.

Im Winter 1904/1905 reiste die Pianistin nach Bielefeld und spielte dort in einem „*Konzerte des Ravensberger Streichquartetts*“ (Blätter für Haus- und Kirchenmusik 1905, S. 116). Das Programm enthielt Anton Stepanovich Arenskys Klaviertrio Nr. 1 d-Moll op. 32, Beethovens Violinsonate Nr. 2 A-Dur op. 2 sowie „[d]as schwierige *Fis-Impromptu Chopins*“, dessen Schwierigkeiten „*die gediegene Künstlerin spielend*“ (ebd.) bewältigte. Eine weitere Konzertreise führte Marie Fromm 1908 nach Rostock. Bis 1924 finden sich Belege für Auftritte, die meist in Birmingham stattgefunden haben. In London trat die Künstlerin nur noch selten auf.

Das Repertoire Marie Fromms umfasste vorrangig Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts. Auffällig oft enthielten ihre Programme Werke von Robert und Clara Schumann. Häufig wählte sie auch Stücke von Beethoven und Mendelssohn. Daneben trug sie Kompositionen von Joh. Seb. Bach, Scarlatti, Haydn, Chopin, Liszt, Thalberg, Henselt, Rubinstein, Brahms, Saint-Saëns, Tschai-kowsky u. a. vor.

Die Rezeption der Pianistin blieb zwiespältig. Einerseits werden Marie Fromm „*excellent technique, grace, and finish*“ (Musical News 1892 II, S. 391) sowie „*real taste and feeling*“ (Athenæum 1906 II, S. 558) bescheinigt. Die „Musical Times“ sehen in ihr „*a highly proficient pianist*“ (MusT 1893, S. 740). Andererseits beklagen einige Kritiker den Mangel an Charakteristischem in ihrem Spiel: „*She played neatly and correctly, without evincing any remarkable ability*“ (MusT 1884, S. 696). Ein Rezensent der Zeitschrift „Athenæum“ sieht „*nothing remarkable in her rendering*“ (Athenæum 1884 II, S. 702) und in der Londoner „Times“ heißt es, sie spiele „*with a clear but uninteresting touch*“ (The Times 25. Okt. 1912).

Spätestens seit 1890 war Marie Fromm in England auch als Klavierlehrerin tätig. In der „Birmingham Daily Post“ wird auf ihren Unterricht hingewiesen: „*Miss Marie Fromm (Six years Pupil of Mdme. Clara Schumann). Begg to announce that she intends shortly to visit Birmingham one day each week for the purpose of giving pianoforte lessons*“ (Birmingham Daily Post 24. Okt. 1890). Um 1909 hatte die Pianistin zudem eine feste Anstellung als Klavierlehrerin an der Birmingham and Midland Institute School of Music in Birmingham. Nach 1924 scheint sie ihre Konzerttätigkeit beendet und sich auf ihre Lehrtätigkeit beschränkt zu haben. 1930 zog sie von Birmingham nach London. Nach ihrer Ankunft erschien folgende Annonce in den „Musical Times“: „*Marie Fromm is now in London, and ready to receive piano pupils. The best modern methods combined with the classical traditions of the Clara Schumann School, with special attention to easy memorising*“ (MusT 1930, S. 1064).

## LITERATUR

Marie Fromm, „*Playing from Memory*“, in: *MusT* 1054 (1930), S. 1119f.

Dies., „*Some Reminiscences of my Music Studies with Clara Schumann*“, in: *MusT* 1073 (1932), S. 615–616.

The Academy (1884, 1906); The Annual Register. A Review of Public Events at Home and Abroad (1885); Athenæum (1884 II, 1906 II); Birmingham Daily Post (1890, 1892, 1893, 1895); Blätter für Haus- und Kirchenmusik (1905); The Derby Mercury (1892); FritzschiMW (1877); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1879/1880–1884/1885, 1886/1887); The Lute (1884); Monthly Musical Record (1884, 1901, 1902); Musical News (1892); Musical Standard (1884 II, 1885 II, 1903 II–1904 II, 1906 II, 1908 I, 1909 I, 1910 I, 1912 II); *MusT* (1884, 1885, 1892, 1893, 1898, 1899, 1901–1906, 1908–1911, 1914, 1924, 1930, 1932); *MusW* (1884); Die Musik (1908/09 II); Our Corner (1885); Playgoer and Society Illustrated (1902); Signale (1894, 1904, 1907); The Times [London] (1884, 1904, 1906, 1912)

Grove 2

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Walter Niemann, *Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*, Berlin <sup>8</sup>1919.

Clara Schumann u. Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Bd. 2: *1872–1896*, Leipzig 1927.

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

Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.

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

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

Dorothy de Val, „*Fanny Davies. ‚A messenger for Schumann and Brahms?‘*“, in: *The Piano in Nineteenth-Century British Culture. Instruments, Performers and Repertoire* [themed session at the Fifth International Biennial Conference on Music in Nineteenth-Century Britain, held at the University of Nottingham in July 2005] (= Music in Nineteenth-Century Britain), hrsg. von Therese Marie Ellsworth u. Susan Wollenberg, Aldershot 2007, S. 217–237.

Gudrun Wedel, *Autobiographien von Frauen. Ein Lexikon*, Köln [u. a.] 2010.

**Geisler-Schubert, Geisler, Caroline, Karoline, Carolina, Carola (Theresa, Theresia)**

\* 1856 in Pressburg (seit 1919 Bratislava), † 20. Apr. 1951 in London, Pianistin und Klavierlehrerin. Caroline Geisler-Schubert war die Tochter von Linus Geisler und dessen Ehefrau Elise geb. Schubert. Ihr Großvater Ferdinand Schubert war einer der älteren Brüder Franz Schuberts.

Erste Auftritte der Pianistin erfolgten spätestens 1878. Im Herbst des Jahres trat sie im Rahmen einer Gedenkfeier für Johann Nepomuk Hummel in Pressburg auf. 1879 ging sie nach Wien und studierte am dortigen Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde bei Anton Door (1833–1919) Klavier. Noch in demselben Jahr schloss sie Prüfungen in dieser Einrichtung mit dem ersten Preis ab. Am 20. Nov. 1879 gab Caroline Geisler-Schubert ein eigenes Konzert in Wien. Das Programm enthielt neben Schuberts Klaviersonate a-Moll op. 42 Kompositionen von Robert Schumann und Brahms. Bis 1885 blieb die Musikerin in Wien. In dieser Zeit veranstaltete sie einige Konzerte und arbeitete zudem als Klavierlehrerin. Nebenbei machte sie Bekanntschaft mit Musikern wie Brahms, Gustav Mahler und Arthur Nikisch.

Anfang Juli 1884 konzertierte Caroline Geisler-Schubert in London. Der „Manchester Guardian“ berichtet: *„The recital given this week by Fraulein Geisler-Schubert, of Vienna, ought not to pass unnoticed, partly because this young lady is a grand-niece of Franz Schubert, one of the greatest and altogether the most melodious composer of ancient or modern times, but principally because she is a pianist of very high merit. In her programme Fraulein Geisler-Schubert included, as a matter of course, several of her great-uncle’s compositions, with the Sonata in G Major, one of the impromptus, and the ‚German Dances‘ among them. Fraulein Schubert returns forthwith to Vienna, but will be in London again in the course of the autumn, with a view to engagements“* (The Manchester Guardian 10. Juli 1884). Ein weiterer Englandaufenthalt blieb zunächst aus. Stattdessen reiste Caroline Geisler-Schubert 1885 nach Frankfurt a. M. und setzte von Sept. 1885 bis zum Winter 1887 ihre Ausbildung bei Clara Schumann am Hoch’schen Konservatorium fort. Am 15. Mai 1887 absolvierte sie ihre letzte öffentliche Prüfung, in der sie den ersten Satz aus Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 42 vortrug.



Abb. 7 Caroline Geisler-Schubert,  
Photographie (H. S. Mendelssohn)

Im folgenden Jahr übersiedelte Caroline Geisler-Schubert nach London, wo sie bis zu ihrem Tod lebte. Nach Ende des Ersten Weltkrieges erhielt sie die englische Staatsbürgerschaft. Seit 1898 bewohnte sie zusammen mit ihrer Freundin Marguerite

Oliverson (1850–1941), die sie in Wien kennengelernt hatte, ein Haus in der Inverness Terrace nahe den Kensington Gardens.

Am 13. Febr. 1889 gab Caroline Geisler-Schubert ein Konzert in der Princes' Hall, in dem die Sängerin Marie Fillunger, der Violinist Ludwig Straus und der Violoncellist Edward Howell mitwirkten. Aufgeführt wurden ausschließlich Werke von Franz Schubert: seine Klaviersonate G-Dur op. 78, das Klaviertrio B-Dur op. 99, zwei Impromptus sowie einige Lieder des Komponisten. Die Resonanz in der Presse war außerordentlich positiv. In der „Musical World“ heißt es: *„It was very soon evident on Wednesday that an artist of the first rank was at the piano. We do not wish to imply by this that absolute perfection marked Miss Geisler-Schubert's playing; we were not always able to agree with her tempi, and once or twice a little more abandon would have been welcome; but in all other respects the requirements of the most fastidious taste were more than met“* (MusW 1889, S. 107). Auch auf den Korrespondenten der Zeitschrift „Athenæum“ machte die Pianistin *„a remarkably favourable impression. Technically her playing was absolutely free from flaw and her touch is pure and bell-like“* (Athenæum 1889 I, S. 223). Ähnlich äußert sich John South Shedlock in der Zeitschrift „The Academy“: *„Her technique is excellent, and her touch light and pleasing. Moreover, she plays with rare intelligence and feeling, and without any trace of affectation“* (The Academy 1889, S. 122).

Am 14. März 1889 wirkte Caroline Geisler-Schubert in einem Konzert der Philharmonic Society in der St. James's Hall mit, das von dem Prinzen und der Prinzessin of Wales besucht wurde. Unter den MusikerInnen befanden sich auch Edvard Grieg und seine Ehefrau Nina geb. Hagerup. Caroline Geisler-Schubert spielte Robert Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 54 sowie Schuberts Impromptu f-Moll op. 142 und erfuhr für den Vortrag des Klavierkonzerts negative Kritik. Ein Korrespondent der Zeitschrift „The Academy“ bezeichnet ihre Interpretation als *„somewhat of a disappointment. Her reading of the first movement was not sufficiently pensive and poetical, and some of the passages in the last movement were rendered in a slovenly manner“* (The Academy 1889, S. 212). Ein Rezensent der „Musical Notes“ vermutet, die Musikerin sei *„either indisposed or paralysed by nervousness. She played innumerable false notes, and, save in the Intermezzo, never seemed to have a firm grasp of her theme“* (Musical Notes 1889, S. 21). Deutlich besser gelang offenbar der Vortrag von Schuberts Impromptu. Derselbe Korrespondent der Zeitschrift „The Academy“ konstatiert: *„[T]he lady gave [...] Schubert's Impromptu [...] with all possible neatness and finish, so that it will, perhaps, be charitable to set down the wrong notes in the Concerto to nervousness“* (The Academy 1889, S. 212).

In der Wintersaison erhielt Caroline Geisler-Schubert ein Engagement von Arthur Chappell für die Popular Concerts in der Londoner St. James's Hall. Bei ihrem Auftritt am 13. Jan. 1890 trug sie Chopins Ballade Nr. 1 g-Moll op. 23 sowie, zusammen mit Alfredo Piatti, Mendelssohns Violoncellosone Nr. 1 B-Dur op. 45 vor. Im Febr. veranstaltete die Pianistin mit der Sängerin Marie Fillunger zwei Kammerkonzerte in der Princes' Hall. Beide Konzerte waren nach Aussagen verschiedener Rezensenten gut besucht und brachten den Konzertgeberinnen vornehmlich positive Kritik ein. Im

nächsten Monat folgten weitere Auftritte der Pianistin in London: Sie spielte erneut in einem Popular Concert (8. März) und wirkte in einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten zweier Londoner Waisenhäuser mit (24. März). Ende des Jahres 1890 reiste sie nach Cheltenham, wo sie am 10. Dez. in einem Konzert der Cheltenham Quartet Society zu hören war. Am 22. Jan. 1891 trat Caroline Geisler-Schubert in der Londoner Princes' Hall in einem Konzert des Shinner Quartet auf. Sie trug an diesem Abend Schumanns *Novelette* Nr. 2 D-Dur op. 21 vor. Mit Emily Liddell geb. Shinner spielte sie zudem Brahms' Violinsonate Nr. 2 A-Dur op. 100 und mit Cecilia Gates Schumanns *Märchenbilder* für Klavier und Viola op. 113. Am 27. Nov. ließ sich die Musikerin in einem weiteren Kammerkonzert in London hören. Als solistischen Beitrag wählte sie Franz Schuberts Sonate Nr. 1 a-Moll op. 42.

Nach diesem Auftritt zog sich Caroline Geisler-Schubert aus dem öffentlichen Musikleben zurück. In den folgenden sechs Jahren sind keine Konzerte belegt und auch danach ließ sich die Pianistin kaum noch öffentlich hören. Anfang Jan. 1897 reiste sie nach Wien, um dort im Rahmen der Schubert-Gedenkfeiern (anlässlich seines 100. Geburtstages) aufzutreten. Am 30. Jan. trug sie in einem Konzert des Rosé Quartetts im Musikvereinsaal zusammen mit Mitgliedern des Ensembles Schuberts Klaviertrio B-Dur op. 99 vor. Am 31. Jan. spielte sie in einem weiteren Festkonzert Schuberts Sonate G-Dur op. 78. Das „Musikalische Wochenblatt“ schreibt hierüber: *„Für den grossen Musikvereinsaal war die Wahl der einst von Schumann so begeistert gepriesenen Phantasie-Sonate keine glückliche, die intimen Klänge verflatterten buchstäblich wirkungslos in dem weiten Raume. Das war freilich auch ein Bischen [sic] die Schuld der Vortragenden, an deren damenhaft zartem Spiel man zwar nicht eine anständige Lauftechnik, wohl aber vollen Anschlag und seelische Wärme vermischte. Auch frappirte, dass Frl. Geisler bei dieser doch dem Gedächtniss keine allzuschweren Zumuthungen stellenden Composition die vorliegenden Noten absolut nicht zu entbehren vermochte. Immerhin wurde freundlich applaudirt, man dachte dabei wohl mehr an den unsterblichen Grossoheim, als an die Spielerin“* (FritzschnMW 1897, S. 172).

Zu den wenigen weiteren Auftritten bis 1928 zählt u. a. jener am 18. März 1899 in einem Konzert des Stock Exchange Male Voice Choir in London. Am 24. Nov. 1908 veranstaltete Caroline Geisler-Schubert außerdem zusammen mit dem Sänger Reinhold von Warlich und der Classical Concert Society ein Kammerkonzert, dessen Programm ausschließlich aus Kompositionen ihres Großonkels bestand. Der letzte öffentliche Auftritt erfolgte 1928 in Wien anlässlich einer weiteren Gedenkfeier für Franz Schubert.

In ihrem Repertoire, das neben Werken von Beethoven, Chopin, Robert und Clara Schumann sowie Brahms vor allem Kompositionen Franz Schuberts umfasste, zeigt sich möglicherweise das Bestreben Caroline Geisler-Schuberts, die Werke ihres Großonkels im kulturellen Gedächtnis zu bewahren. Denkbar ist aber auch, dass die Pianistin hiermit versuchte, die Verwandtschaft werbewirksam zu ihrem Vorteil zu nutzen. Sie selbst stellte ihr Verwandtschaftsverhältnis zu Franz Schubert dadurch heraus, dass sie den Namen des Großonkels als zweiten Nachnamen führte. Eine

größere öffentliche Aufmerksamkeit war ihr hierdurch gesichert – nicht immer erwies sich dies als günstig. So schreibt ein Korrespondent der „Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art“: „*She is a great-niece of the composer Schubert and a pupil of Mme. Schumann, and it is probably owing to this that she was engaged for the Popular Concerts; for her playing, though it is always refined and artistic, does not present any special features of excellence to distinguish it from that of many native pianists*“ (Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art 1890, S. 140). Demgegenüber war die Rezeption der Künstlerin im Allgemeinen meist vorteilhafter. Pianistisches Können wurde wiederholt auf die Schule Clara Schumanns zurückgeführt: „*We shall perhaps best indicate our latest visitor’s style by saying that she has studied for three years with Madame Schumann and has thoroughly assimilated the greatest qualities of that marvellously gifted artist. A beautifully clear, crisp, and yet ‘velvety’ touch, equal to all needful varieties of tonal gradation, complete freedom from exaggeration, and phrasing in which feeling and intelligence are equally blended*“ (MusW 1889, S. 107). Ähnlich klingt das Urteil in der „Musical Notes“: „*She is a pianist of a very high order, and interprets Schubert’s music to perfection. [...] Fräulein Geisler possesses a charming touch, and she plays with feeling and intelligence. Moreover, without any trace of exaggeration, she gives a vivid and sympathetic rendering of the work in hand*“ (Musical Notes 1899, S. 16).

Noch nach Beendigung ihrer Konzerttätigkeit bemühte sich Caroline Geisler-Schubert um das Andenken Franz Schuberts – als Teilnehmerin an diversen Gedenkfeiern sowie vor allem als erste Vorsitzende der 1938 von Reinhold von Warlich gegründeten Schubert Society.

## LITERATUR

Caroline Geisler-Schubert, „*Memories of Brahms*“, in: *The Times* 12. Juli 1941.

The Academy (1889, 1890); The Annual Register. A Review of Public Events at Home and Abroad (1890); Athenæum (1889 I, 1890 I, 1891 I); British Musician and Musical News (1928); Cincinnati Daily Gazette (1879); Daily News [London] (1889); Deutsche Rundschau (1897); FritzschnW (1897); De Gids (1897); Glasgow Herald (1889, 1890); The Graphic [London] (1889, 1890); Jahresbericht des Dr. Hoch’schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1885/1886–1887/1888); The London Gazette (1951); The Lute (1890); Magazine of Music (1889); The Manchester Guardian (1884, 1889); Monthly Musical Record (1889); Musical Courier (1889); Musical News (1889, 1891); Musical Notes. An Annual Critical Record of Important Musical Events (1899); Musical Standard (1890 I/II); MusT (1889–1891, 1896, 1897, 1909, 1928); MusW (1878, 1879, 1889, 1890); Musikalisches Centralblatt (1883); New York Times (1890); Niederschlesien, Oberschlesien, Sudetenschlesien. Eine Vierteljahresschrift für Kunst, Wissenschaft und Volkstum (1956 I); The Observer [London] (1890); Pall Mall Gazette (1890); Royal Blue Book. Court and Parliamentary Guide (1900); Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art (1890); Signale (1882, 1883, 1889–1891, 1897); The Times [London] (1889, 1890, 1891, 1928, 1951); Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft (1890 VI)

Grove 1883/1900/1909

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Edmondstone Duncan, *Schubert* (= The Master Musicians), London 1905.

Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, 5 Bde., Bd. 5, Leipzig 1908.

Myles Birket Foster (Hrsg.), *History of the Philharmonic Society of London. 1813–1912. A Record of a Hundred Year's Work*, London [u. a.] 1912.

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

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

Ilona von Dohnány, *Ernst von Dohnány. A Song of Life*, hrsg. von James A. Grymes, Bloomington 2002.

Eva Rieger (Hrsg.), *Mit 1000 Küssen, Deine Fillu. Briefe der Sängerin Marie Fillunger an Eugenie Schumann. 1875–93*, Köln 2002.

William Waterhouse, „Dohnány and Great Britain“, in: *Perspectives on Ernst von Dohnány*, hrsg. von James A. Grymes, Lanham 2005, S. 59–70.

Lionel Carley, *Edvard Grieg in England*, Woodbridge 2006.

Scott Messing, *Schubert in the European Imagination*, 2 Bde., Bd. 2: *Fin-de-siècle Vienna*, Rochester [u. a.] 2007.

Bildnachweis

MusW 1890, nach S. 134

### **Gilloch, Emily (Louisa, Louise), verh. Braithwaite**

\* 23. Sept 1865 in Surrey, † nach 1896, Ort unbekannt, Pianistin und Klavierlehrerin. Emily Gilloch war das jüngste von sieben Kindern von Harriett und Thomas Gilloch. Spätestens seit ihrem zwölften Lebensjahr besuchte sie die Aske's School for Girls in Hatcham/London. Als Besonderheit dieser Schule galt „its carefully organised musical department, under Miss [Clara Angela] Macirone and an able staff of assistant professors“ (MusT 1878, S. 80). Prüfungen im Fach Musik wurden von dem Direktor der Royal Academy of Music, Professor George Alexander Macfarren (1813–1887), abgenommen, der zugleich auch die Verteilung von Stipendien verantwortete. Emily Gilloch, zu diesem Zeitpunkt Schülerin einer Miss Read, erhielt 1878 das „Macfarren Scholarship“ (ebd., S. 81). In der ersten Hälfte der 1880er Jahre wurde sie an das 1883 eröffnete Royal College of Music aufgenommen – ihr Klavierlehrer an dieser Einrichtung war Franklin Taylor (1843–1919). 1883 bewarb sie sich dort erfolgreich um ein Stipendium, das ihr ein kostenfreies Studium ermöglichte.

Öffentliche Auftritte erfolgten seit spätestens 1882. Am 8. Mai des Jahres wirkte Emily Gilloch zusammen mit der Pianistin Adelaide Palmer in einem Chorkonzert unter der Leitung von Michael Watson in Surrey mit. Sie trat am 17. Mai 1883 außerdem in einem Konzert der St. John's Choral Society in der Parochial School in London auf.

1890 ging Emily Gilloch nach Frankfurt a. M., wo sie am Hoch'schen Konservatorium zwei Semester lang die Klavierklasse von Clara Schumann besuchte. Direkt im Anschluss an das Studium erhielt sie in England eine Anstellung als Klavierlehrerin. Im Jahresbericht des Hoch'schen Konservatoriums schreibt Bernhard Scholz: „*Fräulein Emily Gilloch, Fräulein Amina Goodwin und Fräulein Edith Hall wurden an höheren Musikschulen in England angestellt*“ (JB 1890/1891, S. 28). Im Herbst 1891 übernahm Emily Gilloch die Stelle von Agnes Elizabeth Miller (1857–?) an der Edgbaston High School Birmingham und unterrichtete dort zweimal wöchentlich Klavier (ein letzter Hinweis auf ihre Lehrtätigkeit an dieser Schule stammt vom Sept. 1895). An den anderen Wochentagen erteilte sie in den Vororten von Birmingham sowie in London Klavierunterricht. Der geringen Anzahl von Auftritten zufolge konzentrierte sich die Pianistin vorrangig auf die Lehrtätigkeit.

Am 17. Dez. 1891 spielte Emily Gilloch in einem Konzert des Shinner Quartet (bestehend aus den Violinistinnen Emily Shinner verh. Liddell, und Agnes Tschetschulin, der Bratschistin Cecilia Gates und der Violoncellistin Florence Hemmings) in der Birminghamer Masonic Hall. Das Programm enthielt u. a. Corellis Sonate d-Moll op. 5 Nr. 8, Brahms' Klavierquartett Nr. 1 g-Moll op. 25 sowie „Warum“, „Aufschwung“ und „Traumes Wirren“ aus Schumanns *Fantasiestücken* op. 12. Über den solistischen Beitrag von Emily Gilloch schreibt die „Birmingham Daily Post“: „*Miss Gilloch was warmly greeted on coming forward as the exponent of the numbers from Schumann's Op. 12. The lady has a firm touch, clear execution, and produces her tone in a legitimate manner, recalling what used to be called the Hummel method. She plays with a real finger legato, and her wrist action is free from stiffness and consequent hardness of tone. Her reading of Schumann's fantasias was intelligent and fairly poetical*“ (Birmingham Daily Post 18. Dez. 1891). Am 19. Dez. 1892 ließ sich die Pianistin mit Kompositionen von Grieg (Ballade g-Moll op. 24), Chopin und Mendelssohn in einem Konzert im Midland Institute in Birmingham hören. Am 2. Mai 1893 veranstaltete sie zusammen mit sieben weiteren MusikerInnen ein Vokal- und Instrumentalkonzert in London. Im Apr. 1894 wirkte Emily Gilloch in einem Wohltätigkeitskonzert der Girls' Friendly Society in Birmingham mit. Ebenda veranstaltete sie (in der Edgbaston High School) am 11. Dez. 1894 ein eigenes Konzert. Für ein abwechslungsreiches Programm engagierte sie drei weitere Musikerinnen: Clara Pearson (Pianistin), Christine Ratcliffe (Violinistin) und Josephine Cravino (Altistin). Vorgetragen wurden u. a. Saint-Saëns' Variationen über ein Thema von Beethoven op. 35 für zwei Klaviere, Brahms' Klaviersonate Nr. 3 f-Moll op. 5, Chopins Nocturne b-Moll op. 9 Nr. 1, Liszts Konzertetüde Nr. 3 Des-Dur (*Un sospiro*) Searle 144 sowie Cécile Chaminades *Pas des Cymbales* op. 36 Nr. 2 für zwei Klaviere.

Am 25. Juli 1896 heiratete Emily Gilloch in Camberwell/London Albert Ernest Braithwaite aus West Bromwich. Nach der Hochzeit lässt sich nur ein weiterer Auftritt der

Pianistin belegen: Am 10. Sept. 1896 wirkte sie in einem Konzert des Gompertz Streichquartetts in der Birminghamer Masonic Hall mit.

## LITERATUR

Birmingham Daily Post (1891–1895); The Bristol Mercury and Daily Post (1896); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1890/1891); Monthly Musical Record (1883); Musical News (1891); Musical Standard (1891 II); MusT (1878, 1882, 1883, 1892, 1896); MusW (1883); The Times [London] (1883, 1891, 1896)

Grove 1, Baptie, Pauer, Brown Brit, De Bekker

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Konzertprogramme,

<http://www.concertprogrammes.org.uk/html/search/verb/GetRecord/44-10>, Zugriff am 28. Juni 2012.

### **Goodwin, Amina (Beatrice), verh. Adams, *Ingram-Adams, Ingram***

\* 5. Dez. 1862 in Manchester, † 10. März 1942 in East Molesey, Pianistin, Klavierlehrerin und Komponistin. Die „Violin Times“ schreibt über sie: „*Mme. Amina Goodwin is well known both in England and on the Continent, not only as a refined and cultivated pianist, but as an artist whose wide education has imparted dignity and grace to her professional training*“ (Violin Times 1906, S. 169). Sie war 60 Jahre lang als Pianistin tätig. Als Wunderkind trat Amina Goodwin Anfang der 1870er Jahre erstmals öffentlich auf. Es folgte ein umfangreiches Studium bei PianistInnen wie Elie-Miriam Delaborde (1839–1913), Camille Saint-Saëns (1835–1921), Franz Liszt (1811–1886) und Clara Schumann, was sie für Zeitgenossen zu „*one of the most cultured representatives of all that is best in the modern treatment of classical music*“ (Musical Courier 6. Jan. 1898; zit. nach Ajax, Innentext) machte. Nach der Ausbildung etablierte sich die Musikerin in England als Solokünstlerin, veranstaltete vor allem aber Kammerkonzerte. Seit 1899 trat sie fast nur noch mit dem „London Trio“ auf.

Amina Goodwin war die Tochter von John Lawrence Goodwin (1828–1883), einem Violinisten, Organisten und Dirigenten, und dessen Ehefrau Eliza Goodwin (1825–?). Sie war das zweitälteste Kind des Ehepaares und hatte mindestens zwei Schwestern: Evelyn (1852–?) und Maud (1867–?). Ihre Kindheit verbrachte sie in Manchester, wo John Lawrence Goodwin als Organist und Chorleiter in verschiedenen Kirchen tätig war. Er übernahm die grundlegende musikalische Ausbildung seiner Tochter, die im Alter von fünf Jahren bereits von ihm Klavierunterricht erhielt.



Abb. 8 Amina Goodwin, Kniestück von H. S. Mendelssohn

Erste Belege für öffentliche Auftritte stammen aus dem Jahr 1871. Am 16. Jan. wirkte die achtjährige Pianistin in einem Konzert der Sängerin Gertrude Bamber in der Hulme Town Hall in Manchester mit und erhielt hierfür ausschließlich positive Resonanz. Die „Manchester Times“ schreibt: „*The performances of Miss Amina Goodwin were wonderful for one so young, and gave promise for a brilliant future*“ (Manchester Times 21. Jan. 1871). Am 18. Febr. folgte ein Auftritt in der Heimatstadt in einem Konzert von Otto Bernhardt. Ende 1871 oder 1872 ließ Charles Hallé Amina Goodwin in einem seiner Konzerte spielen. Unter seiner Leitung trug die junge Künstlerin Jan Ladislav Dusseks Klavierkonzert Es-Dur op. 70 vor.

Nach diesem erfolgreichen Einstieg versuchte John Lawrence Goodwin seine Tochter in das Londoner Konzertleben einzuführen. In der Wintersaison 1874/1875 debütierte die Pianistin in der englischen Hauptstadt.

Am 5. Sept. 1874 trat sie in einem der Promenade Concerts im Covent Garden auf und spielte darin einen Satz aus Hummels Klavierkonzert Nr. 2 a-Moll op. 85, Chopins Walzer As-Dur op. 69 Nr. 1 sowie als Zugabe Webers *Perpetuum mobile* aus der Klaviersonate Nr. 1 C-Dur op. 24. Weil sie noch zu klein war, um mit den Füßen die Pedale zu erreichen, erhielt sie hierfür Hilfe von ihrem Vater: „*Her father worked the pedals for her*“ (Musical Standard 1874 II, S. 163). Die Londoner Presse reagierte weniger euphorisch auf das Wunderkind als jene in Manchester. Neben Lob klingt in einigen Rezensionen Kritik am Kindervirtuosentum an. So schreibt ein Korrespondent des „Musical Standard“: „*To say that a child of ten, whose hands cannot stretch the octave by two notes, and whose little legs are too short to touch the pedals, can give due effect in the way of expressing power or observance of light and shade to a composition such as Hummel’s concerto in A minor would be absurd. ‘Little’ Miss Goodwin had difficulty in keeping bare time, and the tempo of the allegro was unduly slackened, simply because her fingers could not keep pace with the orchestra. We wish heartily that Miss Goodwin, who appears to have in her the making of a first-rate pianist, would return to her studies for four or five years. Good pianists are scarce enough, while infant prodigies are distressingly numerous*“ (ebd., S. 144). Ähnlich heißt es in der Zeitschrift „The Orchestra“: „*While admitting that she [Amina Goodwin] played remarkably well for a child, we cannot admire the policy of the directors in making their concerts the medium for the displays of infant prodigies*“ (The Orchestra 1873, S. 51).

Nach dem Auftritt in London konzertierte das Mädchen noch (mindestens) ein weiteres Mal in Manchester (am 28. Dez. 1874), bevor es für einige Zeit aus dem öffentlichen Konzertleben verschwand.

Auf Anregung von Charles Hallé sandten Eliza und John Lawrence Goodwin ihre Tochter 1875 in Begleitung einer Gouvernante nach Leipzig. Während der folgenden drei Jahre studierte sie am dortigen Konservatorium Klavier bei Carl Reinecke (1824–1910), Salomon Jadassohn (1831–1902), Johannes Weidenbach (1847–1902) und Ernst Ferdinand Wenzel (1808–1880), Musiktheorie bzw. Komposition bei Alfred Richter (1846–1919) und Gesang bei Heinrich von Klesse. Außerdem besuchte sie Kurse für Ensemblespiel bei Carl Reinecke und Henry Schradieck (1846–1918). Aufgrund ihres jungen Alters wurde Amina Goodwin wiederholt als Musterbeispiel der Öffentlichkeit präsentiert: *„Being the junior student, she was constantly requisitioned to play at any special function connected with the Conservatorium“* (Ajax, S. 26). In der Presse wurde mehrfach über die Teilnahme Amina Goodwins an den Prüfungskonzerten im Leipziger Gewandhaus berichtet. Im Juni 1876 schreibt der *„Monthly Musical Record“*: *„Before all, we name Miss Amina Goodwin, from Manchester (thirteen years of age), as being one of the most skilled and talented pianists. She played Hummel’s rondo in A major with certainty and firmness, and at the same time with that musical feeling found only in those especially favoured by nature. Although so young, Miss Goodwin has a fine and powerful touch, and all her passages and ornaments, even in the softest pianissimo, come out with great distinctness. In fact, the playing of this young lady was in every respect artistic and finished“* (Monthly Musical Record 1876, S. 108). Auch die Urteile der Lehrer fielen vielversprechend aus. Salomon Jadassohn hegte, wie er im Zeugnis vom 22. Febr. 1876 schreibt, *„die glänzendsten Hoffnungen für ihre künstlerische Zukunft“*. Im Abschlusszeugnis vom 14. Dez. 1878 bescheinigte er Amina Goodwin *„ein ausgezeichnetes Talent, welches sie bereits zu einer beträchtlichen künstlerischen Vervollkommnung entwickelt hat, obschon sie bisher mit dem Uebelstande sehr kleiner Hände zu kämpfen hatte“*.



Abb. 9 Amina Goodwin im Covent Garden, 1874

Nach dem Studium kehrte Amina Goodwin für kurze Zeit nach Manchester zurück, wo sie sich Ende Dez. 1878 in der Concert Hall hören ließ. Nach nur kurzem Aufenthalt in der Heimatstadt reiste die Pianistin (erneut in Begleitung ihrer Gouvernante) nach Paris, wo sie am Konservatorium in die Klavierklasse von Elie-Miriam Delaborde aufgenommen wurde. Mit seiner Unterstützung bewarb sie sich um ein Stipendium, das ihr ein kostenfreies Studium ermöglichen sollte, und setzte sich erfolgreich gegen 60 weitere BewerberInnen durch. Zwei Jahre blieb Amina Goodwin in Paris und kehrte von dort aus nach Manchester zurück. Zwischen 1881 und 1887 ist sie in zahlreichen Konzerten in England aufgetreten. Während der ersten drei Jahre konzertierte sie hauptsächlich in Manchester und Umgebung und fand dort große Anerkennung: *„Miss*

Goodwin, [...] *though very young, has already taken a high place amongst local pianists*“ (MusT 1882, S. 83).

Nach dem Tod ihres Vaters im März 1883 reiste Amina Goodwin – ausgestattet mit einem Empfehlungsschreiben von Saint-Saëns, der sie in Frankreich unterrichtet hatte – für einige Zeit nach Weimar, um ihre Studien bei Liszt fortzusetzen. Dieser veranstaltete in den Sommermonaten in Weimar dreimal wöchentlich musikalische Treffen, bei denen er zuvor ausgewählte PianistInnen kostenfrei unterrichtete. „*Amina Goodwin had the distinction of constantly being heard on such occasions*“ (Ajax, S. 49).

Im Herbst 1883 trat Amina Goodwin erstmals als Erwachsene in London auf. Am 24. Nov. 1883 war sie in einem der Promenade Concerts im Londoner Covent Garden zu hören. Die „Musical World“ bezeichnet sie hierauf als „*a clever young pianist, having produced a highly favourable impression, notwithstanding her nervousness*“ (MusW 1883, S. 754). Nach diesem erfolgreichen Einstand in London verlagerte Amina Goodwin ihr Wirkungsfeld in der folgenden Zeit von Manchester in die englische Hauptstadt. Am 12. Apr. 1884 spielte sie erstmals im Crystal Palace. Korrespondenten verschiedener Fachblätter bescheinigten Amina Goodwin zwar einen etwas zu harten Anschlag, bewerteten das Spiel jedoch insgesamt sehr positiv. In der „Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art“ heißt es: „*She seems to possess a perfect command over the instrument, admirable execution, and great fluency; and, in spite of the defects of the instrument upon which she played, it was easy to see that she had considerable power of producing a singing tone. The most remarkable point in her performance was a certain grip and power; indeed her playing bears the same relation to that of the general rank and file of pianoforte-players that the playing of an experienced chef d’attaque does to that of the rank and file of violin-players. Perhaps this very power may lay her open to the charge of occasional ‘thumping,’ but experience and the musical instinct with which she is obviously endowed will soon tone down this slight blemish on her playing*“ (Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art 1884, S. 508). Daneben bezeichnet die Londoner „Times“ Amina Goodwin nach ihrem Auftritt als „*a young pianist of more than ordinary promise*“ (The Times 14. Apr. 1884), ohne „*sign[s] of immaturity*“ (ebd.) und ein Rezensent der „Musical Times“ schreibt: „*Favourite pupils of Liszt‘ are by no means rare amongst the rising generation, but Miss Goodwin’s claims to that title is more legitimate than is generally the case*“ (MusT 1884, S. 268f.).

Für eine kleine Konzertreise verließ Amina Goodwin London Anfang 1885. Im Febr. konzertierte sie in Bradford und begab sich hierauf in die Niederlande, wo sie u. a. in Leiden aufgetreten ist. Bereits am 19. März befand sich die Künstlerin wieder in England. Von Jan. bis März 1886 hielt sie sich in Leeds auf, wo sie von Edgar Haddock für dessen „Musical Evenings“ engagiert worden war.

Bis 1887 trat Amina Goodwin regelmäßig in London auf – u. a. in den Promenade Concerts im Covent Garden, den Symphony Concerts von George Henschel, den Saturday Concerts im Crystal Palace, den Vocal Recitals von William Nicholl in den Portman Rooms sowie in eigenen Konzerten in der St. James’s Hall, aber auch im

(halb-)privaten Rahmen der Salons angesehener Londoner Bürger. Außerdem konzertierte Amina Goodwin in ihrer Heimatstadt Manchester sowie in Leeds, Bradford, Preston, Torquay, Plymouth und Llandudno (Wales).

Um ihre Studien fortzusetzen, ging die Pianistin im Herbst 1887 nach Frankfurt a. M. und wurde nach einem Vorspiel bei Clara Schumann als deren Studentin an das Hoch'sche Konservatorium aufgenommen. Hier erfuhr Amina Goodwin nach Isabel Brooke-Alder, die 1899 ein Interview mit der Musikerin geführt hat, „*perhaps the most decisive musical influence [...] and one which, occurring at the conclusion of her other studies in pianoforte playing, has left the most emphatic impression on her style. It was the hearing for the first time of the unrivalled touch of Clara Schumann in a Beethoven Sonata which gave her the irresistible impulse to go to Frankfurt and solicit the great teacher's help. She thus tells of the experience:*

*„The one year which I intended to remain simply flew, and although as yet by no means satisfied with my own progress, I did not see my way to staying longer. However, Madame Schumann discovering my secret, generously made propositions for the removal of my difficulties, and being fortunate enough to have some pupils of my own, I was thus able to prolong the time with my most inspiring mistress and kind friend, until nearly four years' study had been accomplished.“*“ (The Minim 1899, S. 93). 1891 ging Amina Goodwin zurück nach England und erhielt dort, wie aus einem Jahresbericht des Hoch'schen Konservatoriums hervorgeht, eine Anstellung als Klavierlehrerin an einer höheren Musikschule.

Möglicherweise schon während ihres Studiums in Frankfurt verfasste Amina Goodwin ein Buch – *Practical Hints on the Technique and Touch of Pianoforte Playing* –, in dem sie die bei Clara Schumann erworbenen Kenntnisse und Studienerfahrungen wiedergibt: „*the excellent method of instruction which has the approval of Mme. Schumann*“ (The Times 30. Aug. 1892). Nur kurze Zeit nach ihrer Rückkehr aus Frankfurt wurde es im Verlag Augener & Co. in London veröffentlicht.

Im März 1892 hatte Amina Goodwin ihre Konzerttätigkeit in London wieder aufgenommen und zwar zunächst im halböffentlichen Rahmen einer Matinee, die im Haus von Lady und Lord Thurlow veranstaltet wurde.

Am 8. Juni 1894 heiratete Amina Goodwin in der All Saint's Church den Amerikaner W. Ingram-Adams (?–1910). Nach der Hochzeit zog sich die Pianistin – abgesehen von einem Konzert am 4. Juli 1894 in der Londoner Queen's Hall – für etwa zwei Jahre aus dem öffentlichen Konzertleben zurück. In dieser Zeit komponierte sie einige Werke für Klavier, die (zumindest teilweise) im Augener Verlag erschienen sind. Seit Juni 1896



Abb. 10 Amina Goodwin während ihrer Studienzeit in Frankfurt a. M.

trat Amina Goodwin wieder öffentlich in London in Erscheinung. Spätestens seit Nov. desselben Jahres veranstaltete die Musikerin in ihrem Haus in London „*musical reunion[s]*“ (Musical Standard 1896 II, S. 316), die der Nachwuchsförderung dienten: „*for the purpose of hearing young pianists and giving them advice on Touch, Technique, Delivery, etc., gratis. Mdme. Goodwin is desirous of helping young artists by this means, giving them an opportunity each week of either playing or hearing the corrections and suggestions made to their colleagues*“ (ebd.). Diese Treffen hatte Amina Goodwin eingerichtet „*in grateful remembrance of one of her former masters, Franz Liszt (who devoted two hours on regular days to giving free class-lessons to young pianists)*“ (Musical Standard 1906 I, S. 46). Bis 1906 erteilte die Pianistin diese kostenfreien Unterrichtsstunden.

1899 gründete Amina Goodwin, zusammen mit dem Geiger Theodor Werner und dem Violoncellisten William Edward Whitehouse (1859–1935), das London Trio – angeblich „*the first classical instrumental Trio to be formed in Great Britain*“ (Cobbett, S. 103). Die Einrichtung fester kammermusikalischer Ensembles war zu diesem Zeitpunkt in London noch keine Selbstverständlichkeit, weshalb das London Trio viel Beachtung in der zeitgenössischen Presse fand. Am 27. März 1899 erfolgte das Debüt in der St. James’s Hall. Das Programm enthielt Beethovens Klaviertrio Nr. 7 B-Dur op. 97, Niels Wilhelm Gades *Novelletten* op. 29 und Brahms’ Klaviertrio Nr. 3 c-Moll op. 101.

Bis 1927 war das London Trio aktiv, allerdings nicht in seiner ursprünglichen Besetzung. Theodor Werner gehörte dem Ensemble nur bis Ende 1900 an. Er wurde 1901 von Achille Simonetti (1861–1929) abgelöst. Simonetti verließ das Trio Ende 1912 aufgrund seiner Berufung an die Royal Irish Academy of Music in Dublin. An seine Stelle trat Louis Peckskai (1880–1944). Dieser wurde von 1917 bis 1920 durch Albert Sammons (1886–1957) vertreten und blieb danach bis 1927 in dem Ensemble.

In London veranstaltete das London Trio alljährlich eine Konzertreihe. Daneben unternahmen die MusikerInnen Konzertreisen durch England und Schottland. 1902 und in den folgenden Jahren reisten sie mehrfach nach Italien und musizierten dort u. a. in Bergamo, Brescia, Verona und Venedig.



Abb. 11 Das London Trio: Amina Goodwin (Klavier), Achille Simonetti (Violine), William Edward Whitehouse (Violoncello), zwischen 1901 und 1912

Das gemeinsame Repertoire umfasste sowohl bekannte Kammermusikwerke von Komponisten wie Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Robert Schumann, Brahms, Tschaikowsky und Dvořák als auch unbekanntere Kompositionen von Wolde- mar Bargiel, Max Bruch, Hubert Parry, Iwan Knorr, Walter Rabl, John Ireland, James Friskin oder Allan Gray, wobei Werke von Beethoven, Schubert, Rubinstein und Brahms auffällig oft in den Programmen enthalten waren. Zu Geburts- bzw. Sterbeta- gen von Komponisten veranstaltete das Trio wiederholt Konzerte, in denen ausschließ- lich Werke des entsprechenden Künstlers aufgeführt wurden, wie beim Brahms-Abend am 7. Mai 1906 oder beim „*Schumann Centenary Chamber Concert*“ (MusT 1910, S. 184) am 8. Juni 1910. Mehrfach konzentrierten sich die MusikerInnen des London Trio sogar in einer gesamten Saison ganz oder hauptsächlich auf Werke eines Kompo- nisten. 1907 spielten sie sämtliche Klaviertrios Beethovens, „*to be played in chrono- logical order*“ (Athenæum 1906 II, S. 375). 1911 beschränkten sie sich auf die Kam- mermusik von Brahms und veranstalteten 1912 eine „*Schumann Season*“ (MusT 1912, S. 746). Die Konzertprogramme des Trios setzten sich nicht allein aus Kammermusik zusammen, sondern enthielten immer auch Solovorträge einzelner Mitglieder des En- sembles sowie Gesangsbeiträge verschiedener SängerInnen.

Nach der Gründung des London Trio ist Amina Goodwin – abgesehen von wenigen Ausnahmen – nur noch innerhalb von Konzerten dieses Ensembles aufgetreten. Für ihre Solobeiträge wählte sie häufig ältere Werke von Joh. Seb. Bach, Händel oder Scarlatti, aber auch zahlreiche Kompositionen aus dem 19. Jahrhundert, darunter einige von ihren Lehrern Liszt, Jadassohn und Saint-Saëns sowie Kompositionen von Chopin

und Raff. Zu ihren Zugnummern zählten u. a. Mendelssohns Klavierkonzert Nr. 2 d-Moll op. 40, Liszts *Consolation* Nr. 3 Des-Dur Searle 172 sowie seine *Ungarische Rhapsodie* Nr. 8 aus Searle 244, Saint-Saëns' Menuett und Walzer F-Dur op. 56 und Rheinbergers *La Chasse* op. 5. Gelegentlich trug sie auch eigene Kompositionen vor, wie das Intermezzo cis-Moll und eine Etüde.

Als charakteristisches Merkmal von Amina Goodwins Spiel nennen die Rezensenten regelmäßig außerordentliches technisches Vermögen sowie einen klaren und kraftvollen Anschlag. Der „Leeds Mercury“ schreibt: „[H]er style is brilliant and incisive, and while her rapid passages are clear and well defined, speed and mechanical perfection are not with her attained at the expense of true sentiment and correct expression“ (Leeds Mercury 20. Febr. 1886). Die „Musical Times“ bescheinigt Amina Goodwin daneben „the possession of much refinement and delicacy, and of highly cultivated technical powers“ (MusT 1886, S. 285). Es handelt sich hier um Eigenschaften, die den Zeitgenossen offenbar als männliche Attribute erschienen sind: „[W]e can clearly recognise in her style a crispness and clearness of touch and a degree of self-control unusual in female pianists, and especially so amongst those of Miss Goodwin's age“ (The Manchester Guardian 12. Dez. 1882). Ein Rezensent der „Musical World“ attestiert der Musikerin „manly energy and vigour, fulness of touch, command of tone-colour, clearness, and precision“ (MusW 1887, S. 119) und Isabel Brooke-Alder zieht einen Vergleich zwischen Amina Goodwin und dem Pianisten Vladimir Pachmann (1848–1933): „If one were asked to mention the feminine counterpart of Pachmann, one would, without any hesitation, name Amina Goodwin, so similar are the gifts of these two eminent pianists: the same clear touch, much the same directness of attack, and, above all, identical crispness in the execution of rapid movements“ (The Minim 1899, S. 92).

Anfang des 20. Jahrhunderts gründete Amina Goodwin die „Schumann Pianoforte Studios“. Dahinter verbarg sich ein „[c]omplete artistic training for pianists (professional and amateur). Special cultivation of touch, technique, and interpretation to their highest development – on the authentic traditions of the Schumann School“ (MusT 1912, S. 630). Der Unterricht fand in der Æolian Hall statt. Am 17. Juli 1912 wurde dort ein Konzert veranstaltet, in dem SchülerInnen aufgetreten sind. Zu ihnen zählen u. a. K. Richards Carter, May Gilbert, Margarete Montague, Edna Murrell, Annette Orloff, Elizabeth Vansittart Neale und Margaret Robinson.

Seit 1913 wurde für PianistInnen unter 23 Jahren pro Jahr ein Stipendium – „The ‚Amina Goodwin‘ Scholarship“ (Musical Herald 1913, S. [222]) – vergeben, das kostenfreien Unterricht bei Amina Goodwin ermöglichte. Eine der ersten StipendiatInnen war Cecil Emily Sarah Rough.

## WERKE (FÜR KLAVIER)

Intermezzo cis-Moll, Paris 1893; Toccata D-Dur, London um 1894; Gavotte in As; *The U.S.A. Anthem* (Text von W. Ingram Adams), London: Augner & Co. [1894]; *Chant sans parole*, London 1899; Etüde in B [vor 1907]

## TONAUFNAHMEN

Beethoven, Klaviertrio c-Moll op. 1 Nr. 3, InterpretInnen: Amina Goodwin (Klavier), Achille Simonetti (Violine) und William Edward Whitehouse (Violoncello), Aufnahme vom 11. März 1905, <http://sounds.bl.uk/Classical-music/Chamber-music/026M-9CS0011622XX-0100V0#>, Zugriff am 24. März 2012.

## LITERATUR

Amina Beatrice Goodwin, *Practical Hints on the Technique and Touch of Pianoforte Playing*, London 1892.

Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Bibliothek/Archiv: Prüfungsprotokolle 1880–1881, Signatur A, II.1/5; Inskriptionsregister, Signatur A, I.1 2336; Inskription, Signatur A, I.2 2336; Zeugnisse, Signatur A, I.3 2336

The Academy (1885, 1892); Athenæum (1884 I, 1885 I, 1887 I, 1892 I/II, 1894 I, 1899 I, 1900 I–1901 I, 1902 I, 1903 I, 1904 I, 1906 II, 1910 II, 1911 II, 1912 I, 1913 II, 1914 I, 1915 I, 1916 I); Birmingham Daily Post (1878); Chicago Daily Tribune (1894); Cremona (1908, 1911); Daily News [London] (1874, 1887, 1899); The Era [London] (1874, 1885, 1892, 1896, 1897, 1899); FritzschtMW (1877); Glasgow Herald (1884); The Graphic [London] (1884, 1887); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1887/1888–1890/1891); Leeds Mercury (1884–1886); Liverpool Mercury (1887); Lloyd's Weekly Newspaper [London] (1874); The London Gazette (1883, 1942); The Lute (1884, 1899); Magazine of Music (1885, 1887, 1891); The Manchester Guardian (1871, 1874, 1878, 1879, 1881–1887); Manchester Times (1871, 1874, 1876, 1887); The Minim (1897, 1899, 1900); Monthly Musical Record (1876–1878, 1884, 1885, 1892–1894, 1900, 1902, 1903); Musical Herald (1894, 1913–1917); Musical Mirror (1929); Musical News (1892–1894, 1896, 1900); Musical Opinion and Music Trade Review (1884, 1893, 1896, 1897, 1900); Musical Standard (1874 II, 1876 I, 1879 I, 1881 II, 1882 I, 1883 I, 1884 I–1887 I, 1889 I, 1892 I/II, 1893 II–1894 II, 1895 II–1896 II, 1899 I, 1901 I, 1903 I, 1904 I–1908 I, 1909 I, 1910 II–1912 II); MusT (1882, 1884–1887, 1892, 1893, 1895–1897, 1899–1901, 1903, 1909–1920, 1929); MusW (1875, 1883–1887); New Quarterly Musical Review (1894); New York Times (1894); North Wales Chronicle [Bangor] (1887); Northern Echo [Darlington] (1900); The Observer [London] (1874, 1892); The Orchestra (1873); Orchestra Musical Review (1886); Pall Mall Gazette (1874, 1887); The Preston Guardian (1887); Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art (1884, 1892); School Music Review (1917); Signale (1876–1878); Springfield Daily Republican (1894); The Strad (1892 III); The Times [London] (1884, 1885, 1892, 1896, 1899–1902, 1905, 1907–1916, 1919, 1920, 1922–1925, 1927, 1942, 1944); Violin Times (1899–1903, 1905–1907)

Brown Brit, Ebel, Thompson

John Warriner u. Joseph Bennett, *National Portrait Gallery of British Musicians*, London 1896.

Ajax [Pseud.], *Amina Goodwin. A Biographical Sketch*, London [1898].

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Nicholas Kilburn, *The Story of Chamber Music*, London 1904.

Henry Saxe Wyndham u. Geoffrey L'Epine (Hrsg.), *Who's Who in Music. A Biographical Record of Contemporary Musicians*, London 1913.

Arthur Eaglefield Hull (Hrsg.), *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, London 1924.

Robert Elkin, *Queen's Hall. 1893–1941*, London [u. a.] 1944.

Arthur Elson, *Woman's Work in Music*, Boston 1904, Repr. Portland 1976.

Jane A. Bernstein, „,Shout, Shout, Up with Your Song!' Dame Ethel Smyth and the Changing Role of the British Woman Composer“, in: *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150–1950*, hrsg. von Jane Bowers u. Judith Tick, London 1986, S. 304–324.

Walter Willson Cobbett (Hrsg.), *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, 3 Bde., Bd. 2, London 21986.

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

Paula Gillett, *Musical Women in England. 1870–1914. 'Encroaching on all Man's Privileges'*, Basingstoke 2000.

Bettina Walker, *My Musical Experiences*, Amsterdam 1890, Repr. ebd. 2001.

Christopher Fifield, *Ibbs and Tillett. The Rise and Fall of a Musical Empire*, Aldershot 2005.

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

#### Bildnachweis

Sammlung Manskopf der Goethe Universität Frankfurt a. M., <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7810735/>, Zugriff am 25. März 2012.

The Minim 1899, nach S. 92

Ebd.

Sammlung Manskopf der Goethe Universität Frankfurt a. M., [http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor.php?source\\_opus=7805272&la=de](http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor.php?source_opus=7805272&la=de), Zugriff am 25. März 2012.

#### **Guggenheim, Alice**

Lebensdaten unbekannt, Pianistin aus Chicago (Illinois). Um 1879 war Alice Guggenheim Schülerin von Carl Wolfsohn (1834–1907) und trat am 13. Juni des Jahres in einem Konzert ihres Lehrers in Chicago auf. Über ihren Vortrag urteilt die Zeitung

„Daily Inter Ocean“ enthusiastisch: „*Miss Alice Guggenheim is a continual surprise, and it is with the greatest difficulty than one can believe that such artistic and mature performances can come from one so young and small. She played two movements of the Beethoven C minor concerto [Nr. 3 op. 37] with the utmost nicety of finish and breadth of style*“ (Daily Inter Ocean 14. Juni 1879). Am 13. Juli folgte ein Auftritt von Carl Wolfsohn und Alice Guggenheim „*before a number of prominent people*“ (ebd. 19. Juli 1879) in New York.

1881 reiste die Pianistin nach Deutschland und studierte in den folgenden Jahren Klavier am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. Zunächst besuchte sie die Klasse von Marie Schumann, wechselte spätestens 1883 aber zu Clara Schumann. Nach sieben Semestern schloss Alice Guggenheim ihr Studium in Frankfurt ab. In einem öffentlichen Prüfungskonzert am 20. Juni 1885 spielte sie den zweiten und dritten Satz aus Moscheles' Klavierkonzert Nr. 3 g-Moll op. 58.

Nach dem Studium in Frankfurt kehrte Alice Guggenheim nach Amerika zurück. Am 2. März 1888 trat sie in einem Konzert ihres ehemaligen Lehrers Carl Wolfsohn in der Bournique's Hall in Chicago auf. Für ihre solistischen Beiträge wählte sie eine Sonate von Scarlatti in A-Dur, Chopins Etüde cis-Moll op. 25 Nr. 7 sowie das Allegro B-Dur aus Robert Schumanns Zyklus *Faschingsschwank aus Wien* op. 26. Einer der letzten Belege weist auf ein eigenes Konzert der Pianistin am 13. Apr. 1888 im Madison Street Theatre in Oak Park hin. Als Mitwirkende konnte Alice Guggenheim die Sängerin Elena Boccabadati Varesi, den Violinisten Ludwig Marum und Carl Wolfsohn gewinnen. Sie selbst trug in diesem Konzert Werke von Joh. Seb. Bach, Scarlatti, Carl Heinrich Graun, Beethoven und Chopin vor.

## LITERATUR

Chicago Daily Tribune (1888); Daily Inter Ocean [Chicago] (1878, 1879, 1881, 1888); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1881/1882–1884/1885)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

## Hallet, *Hallett*, Beatrice (Emma)

\* 1. Apr. 1868 in London, † nach 1898, Pianistin und Komponistin. Beatrice Hallet war das zweitälteste von vier Kindern der Eheleute Emma Sarah und John Ford Hallet. Sie war eine der ersten StudentInnen des 1882 gegründeten Royal College of Music in Kensington/London. 1883 erhielt sie eines von 50 Stipendien, das sie von den Kosten für das Studium an der Musikhochschule befreite. Bis 1887 war Beatrice Hallet dort eingeschrieben und wirkte in dieser Zeit in vielen öffentlichen Konzerten der Einrichtung mit. Der Musikkritiker John South Shedlock attestiert der Pianistin nach einem solchen Konzert im Juni 1886 „*fair fingers*“ (The Academy 1886, S. 48), und ein Korrespondent der „Musical Times“ bezeichnet sie als „*a very promising young pianist*“ (MusT 1886, S. 720).

Auf einer ihrer England-Reisen besuchte Clara Schumann 1887 das Royal College of Music und bot, nachdem sie dort einige StudentInnen spielen gehört hatte, Beatrice Hallet und Charles Holden-White einen Studienplatz am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt an. Ende 1887 bzw. Anfang 1888 reiste Beatrice Hallet nach Deutschland und studierte in Frankfurt zunächst ein Semester Klavier bei Eugenie Schumann. Zum Studienjahr 1888/1889 wurde sie in die Klavierklasse von Clara Schumann und die Kompositionsklasse von Iwan Knorr aufgenommen. Nach vier Semestern beendete die Pianistin ihr Studium und kehrte vermutlich 1890 nach England zurück.

Erst seit 1892 finden sich wieder Hinweise auf öffentliche Auftritte von Beatrice Hallet. 1893 veranstaltete sie erstmals ein „*Historical Lecture-Recital illustrating the position of the pianoforte in the art of music*“ (Musical News 1893 I, S. 415). Die Pianistin selbst hielt darin einen Vortrag über die Entwicklung der Klaviermusik im Laufe der Jahrhunderte und veranschaulichte ihre Ausführungen exemplarisch anhand ausgewählter Kompositionen am Klavier. Bis 1898 veranstaltete sie solche Konzerte in London (1893, 1894, 1898) und den englischen Provinzen, darunter Hertfordshire (1893) und Bristol (1895). Ihre Konzertprogramme enthielten u. a. Joh. Seb. Bachs *Französische Suite* G-Dur BWV 816, eine Sonate von Haydn in Es-Dur, Beethovens Sonate Nr. 8 c-Moll op. 13 (*Grande Sonate Pathétique*), Schuberts *Moments musicaux* D 780, Mendelssohns *Lieder ohne Worte*, Schumanns *Kinderszenen* op. 15, Chopinsche Etüden und Brahms' *Ungarische Tänze*.

Abgesehen von den „Lecture-Recitals“ trat Beatrice Hallet nur selten auf. Wiederholt erhielt sie Engagements als Klavierbegleiterin, so für ein Konzert des Bach-Chores am 31. Mai 1892 in der Londoner Princes' Hall, für ein Konzert der Musical Guild am 30. Mai 1893 in der Town Hall von Kensington und für eine Purcell-Gedenkfeier am 19. Dez. 1895 in Blackheath/London. Gelegentlich nahm die Pianistin auch Verpflichtungen als Solistin an. Am 6. März 1897 trat sie in einem Konzert des Konzertagenten Narciso Vert in der Londoner Queen's Hall auf. „The Era“ schreibt hierüber: „*Miss Beatrice Hallet in a Sonata of Beethoven and in Schumann's 'Carnival' displayed considerable merit as a pianist of the modern school – a little too modern, it may be, in her rendering of Beethoven. The Sonata Op. 53, although well executed as a whole, required greater variety of style in some portions*“ (The Era 13. März 1897). Im Dez. des Jahres veranstaltete die Brighton and Hove Philharmonic Society ein Konzert in der

Town Hall von Hove, in dem Beatrice Hallet Robert Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 54 vortrug.

Einer der letzten öffentlichen Auftritte der Musikerin erfolgte im Juni 1898. In diesem Monat gastierte das Wiener Fitzner Quartett in London, in dessen Konzerten am 13. und 20. Juni Beatrice Hallet zu hören war. Als solistische Beiträge wählte sie *Drei Intermezzi* op. 117 von Brahms sowie Schumanns *Toccata C-Dur* op. 7.

Während bzw. nach ihrem Studium in Frankfurt komponierte Beatrice Hallett einige Lieder. 1892 wurden eine Sammlung von fünf Liedern für eine Gesangsstimme mit Klavierbegleitung sowie einzelne Lieder in Leipzig und London verlegt. Seit 1893 erschien im Verlag Robert Cocks & Co. außerdem Klaviermusik von ihr.

## WERKE FÜR KLAVIER

*Six Musical Fancies*, London 1893

## LITERATUR

The Academy (1886); The Bristol Mercury and Daily Post (1894); The Era [London] (1887, 1897, 1898); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1887/1888–1889/1890); Magazine of Music (1896); The Manchester Guardian (1894); Monthly Musical Record (1883, 1886, 1887); Musical Herald (1898); Musical News (1893); Musical Opinion and Music Trade Review (1898); Musical Standard (1886 I–1887 I, 1889 I, 1893 I, 1894 I, 1898 I); MusT (1886, 1887, 1892–1896, 1898); MusW (1887); Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art (1887); The Times [London] (1898); Western Mail [Cardiff] (1883)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Percy Marshall Young, *George Grove. 1820–1900. A Biography*, London 1980.

## Harris, Clement (Hugh Gilbert)

\* 8. Juli 1871 in Wimbledon, † 23. Apr. 1897 in der Schlacht bei Pente Pigadia, Pianist und Komponist. Clement Harris war das fünfte von sechs Kindern der Schottin Elizabeth Rachel geb. Wylie (1834–1908) und ihres Ehemanns, des Londoner Reeders Frederick William Harris (1833–1917). Er war der „*Sohn einer vielfach im öffentlichen [sic] Leben Englands hervorragenden Familie, aufgewachsen im Glanz viktorianischer Machtentfaltung, gern gesehener Gast an den Höfen Europas und des Orient*“ (C. V. Bock 1962, S. 6), und machte in diesen Kreisen auch Bekanntschaft mit zeitgenössischen Künstlern, darunter Oscar Wilde, Richard Strauss, Hans Thoma, Theodor von Flotow und Siegfried Wagner. Als Kind erhielt er zunächst Geigenunterricht, gab das Geigenspiel jedoch im Alter von 15 Jahren zugunsten des Klaviers auf. Seit Apr. 1885 besuchte der Junge die Harrow School im Nordwesten Londons, musste seine Ausbildung dort allerdings aufgrund einer Erkrankung ohne Abschluss abbrechen.

1887 ging Clement Harris nach Frankfurt a. M. und studierte am dortigen Hoch'schen Konservatorium Klavier bei Lazzaro Uzielli (1861–1943), einem ehemaligen Schüler Clara Schumanns. Zum Studienjahr 1889/1890 wechselte er in die Klavierklasse der berühmten Lehrerin. In seinem Tagebuch schreibt er: „*Clement ist angenommen. [...] Es ist erreicht, ich bin am Ziel. Hurrah! lang lebe täglich sieben Stunden Üben!!!*“ (Tagebucheintrag vom Juni 1889, zit. nach C. V. Bock 1962, S. 15). In einem der folgenden Einträge heißt es: „*Ich bin stolz darauf, jetzt Schumann-Schüler zu sein. Ich hatte mir ja früher nicht träumen lassen, wie schwer die Aufnahme in ihre Klasse sei. Jeder in meiner Generation ist drum bemüht. Ich glaube, das Glück war mir wirklich hold, aber ich habe auch sicherlich schwer genug gearbeitet, um es zu verdienen*“ (Tagebucheintrag vom 29. Juni 1889, zit. nach C. V. Bock 1962, S. 15). Im Studienjahr 1891/1892 besuchte Clement Harris neben dem Klavierunterricht einen Kurs in Kontrapunkt bei Iwan Knorr (1853–1916). Ende des Jahres 1891 entschloss er sich, seine Ausbildung am Hoch'schen Konservatorium zu beenden: „*Ich übernahm mich während der letzten zwei drei Monate in Deutschland. Die häufigen Reisen nach Karlsruhe (wo der Dirigent Felix Mottl ein Wagnersches Zentrum geschaffen hatte) und jene grossartigen, aber erregenden Aufführungen waren für meine Nerven einfach zu viel. Als ich in London ankam, war ich ein Wrack*“ (Tagebucheintrag vom Dez. 1891, zit. nach C. V. Bock 1962, S. 25). Claus Victor Bock schreibt hierzu: „*Dass Clement Harris im Dezember 1891 seine schon vorgeschrittene Pianistenausbildung in Frankfurt abbricht – er wagt es nicht, Clara Schumann zu verständigen, sondern teilt ihr seinen Entschluss erst brieflich aus London mit – ist auf den bedenklichen Einfluss Bayreuths zurückzuführen*“ (C. V. Bock 1962, S. 25).

Im Haus von Frankfurter Bekannten, der Familie Speyer, hatte Clement Harris 1889 Siegfried Wagner und dessen Halbschwester Daniela Thode geb. Bülow kennengelernt. 1891 reiste der Musiker – ein Bewunderer Richard Wagners („*Er sei mein Leitstern, der Leuchtturm in brandender See und ein Hafen, in dem ich ankern kann*“, Tagebucheintrag vom 8. Juli 1890, zit. nach C. V. Bock 1962, S. 21) – erstmals nach Bayreuth, wo er von der Familie Wagner herzlich aufgenommen wurde. In der folgenden Zeit übernahm er „*die englische Korrespondenz für die Festspielleitung*“ (C. V. Bock 1962, S. 24). Noch 1891, nach Abbruch seines Studiums, begleitete Clement Harris Siegfried Wagner auf eine Reise nach Asien und besuchte im Anschluss hieran seinen Bruder Walter Burton Harris (1866–1933) in Tanger/Marokko. Ende Juli 1892 befand er sich wieder in England.

18-jährig hatte Clement Harris die Aufgabe eines Vorlesers und Gesellschafters von Landgraf Alexander Friedrich von Hessen angenommen. Dieser lud den jungen Musiker ebenfalls 1892 zu einer Reise ein, die die beiden Männer nach Ägypten, Israel, in die Türkei, nach Griechenland und Italien führte. Gegen Ende der Reise erkrankte Harris an Typhus und verbrachte die Zeit der Genesung und Erholung in Italien. Erst im Juni 1893 erfolgte seine Rückkehr nach England.

Öffentliche Auftritte – wenn auch nur wenige – lassen sich seit 1893 belegen. Unmittelbar nach seiner Rückkehr von der Reise mit dem Landgrafen trat der Pianist am 19. Juni 1893 in einem Konzert Edgar Haddocks in der Londoner Steinway Hall auf, in

dem ausschließlich Musik zeitgenössischer englischer Komponisten zur Aufführung gelangte. Clement Harris trug in diesem Rahmen seine *Quatre Etudes de Concert pour Piano* vor und zwar, wie die Londoner „Times“ feststellt, „with extraordinary brilliancy of tone and execution“ (The Times 21. Juni 1893). Am darauffolgenden Tag wirkte der Musiker in einem Konzert der Mezzosopranistin Harding in den Londoner Grafton Galleries mit. Im „Musical Standard“ heißt es darüber: „Mr. Clement Harris executed two of his own ‚Concert Studies‘ for the pianoforte in splendid style; these pieces are no trifles in respect of difficulty, but the composer made it a Caesarian case of *veni, vidi, vici!*“ (Musical Standard 1893 II, S. 13).

Mit dem Wunsch, sich weiter ausbilden zu lassen, wandte sich Clement Harris 1893 an den Heidelberger Musikprofessor Philipp Wolfrum (1854–1919). Ende des Jahres reiste er nach Deutschland und verbrachte die folgenden drei Jahre (mit einigen Unterbrechungen) in Heidelberg, wo die meisten seiner Kompositionen entstanden. Als Komponist verfolgte Harris ein hehres Ziel, er wollte „*Werke schaffen, die das Niveau der englischen Musik über den heutigen Stand erheben sollen. [...] Ob ich über die Begabung verfüge und fähig bin, sie zu realisieren, wird die Zukunft lehren*“ (Tagebucheintrag vom Juni 1893, zit. nach C. V. Bock 1962, S. 34). Seit 1893 wurden einige seiner Kompositionen veröffentlicht und im englischen Konzertleben rezipiert.

Mitte Dez. 1893 trat Clement Harris in einem Kammerkonzert im Heidelberger Museum erstmals in Deutschland auf und stellte hier seine *Quatre Etudes* vor. Weitere Auftritte im öffentlichen Konzertleben sind derzeit nicht belegbar. Claus Victor Bock weist auf (halb-)private Vorspiele hin: „*Heidelberger entsinnen sich noch, wie ihr Vater von Sommerabenden erzählte, an denen er mit Studenten den Schlossberg hinaufstieg, wo ein junger Engländer lebte, dessen Klavierspiel man mit Genuss lauschte*“ (C. V. Bock 1962, S. 40).

1895 trat Clement Harris dem Corps der Saxo-Borussen bei, erhielt fortan mehrmals wöchentlich Fechtunterricht und schloss sich mit einigen Freunden zu einer literarischen Bruderschaft zusammen.

Im Spätsommer 1896 fasste er den Plan, Heidelberg zu verlassen und sich für ein bis zwei Jahre in Griechenland niederzulassen. Im Nov. des Jahres befand sich der Musiker auf Korfu. Hier lernte er Griechisch und wollte sich daneben vermutlich vor allem der Komposition widmen. Stattdessen erfuhr sein Leben Anfang des folgenden Jahres einen entscheidenden Wendepunkt. Zu dieser Zeit war ein Streit zwischen Griechenland und der Türkei um die Insel Kreta entbrannt. Clement Harris setzte seinen „*Namen auf die Freiwilligenliste [...] (für den Fall, dass der Krieg ausbricht, was jeden Tag geschehen kann)*“ (Tagebucheintrag, zit. nach C. V. Bock 1962, S. 51). Anfang Apr. 1897 trat der Musiker der griechischen Armee bei und begab sich mit einer Truppe von Korfu zunächst zur Insel Santa Maura und kurz darauf nach Arta. Am 22. Apr., mittlerweile war Krieg ausgebrochen, befanden sich die Männer in einer Bergschlucht vor Pente Pigadia. Zusammen mit einigen Kameraden löste sich Clement Harris von der Truppe, um die Nacht in oberhalb des Lagers gelegenen Hütten zu verbringen. Hier verliert sich die Spur des Musikers. Über seine Todesumstände fehlen genaue Angaben. Gefährten, die die Schlacht überlebt haben, berichten, dass sich die

Männer auf dem Weg zum Oberdorf in der Dunkelheit unbeabsichtigt getrennt hätten. Jene Gruppe, in der sich Clement Harris befand, sei am nächsten Morgen von der türkischen Armee überrascht worden. In der englischen Tagespresse wird zunächst von dem Verbleib des Musikers in türkischer Gefangenschaft berichtet. Erst einen Monat nach der Schlacht bei Pente Pigadia heißt es in der Londoner „Times“, dass die Verwandten „*have received authentic information of his death near Pentepigadia*“ (The Times 22. Mai 1897). Daneben schreibt Clement Harris' Schwester Isabel verh. Graham noch 1940: „*[H]is death was never witnessed nor proved. Clement Harris was never heard of again*“ (The Times 12. Nov. 1940).

Edward Malet, ein britischer Diplomat, fühlte sich offenbar durch die nur knappe Todesanzeige in der „Times“ vom 22. Mai 1897 zu einem ausführlichen Nachruf veranlasst. Er schreibt: „*Clement Harris was so young, only about 24 years of age, that his name could not as yet be a household word among his countrymen, but his extraordinary musical ability seemed to foreshadow this distinction for him. [...] As far as a layman could judge, he was a musical genius of a very high order. His power over the piano in interpreting the grandest passages of Wagner without a note before him held his listeners spellbound*“ (The Times 26. Mai 1897).

In ihren Gedichten hielten Stefan George, Pakenham Beatty, Lorenzo Mavilis sowie ein anonymes Schreiber das Andenken an Clement Harris aufrecht. Zwei Gedenktafeln – in der englischen Kirche in Athen sowie in der Schulkapelle in Harrow/London – erinnern außerdem an ihn. Ein Zeichen der Anerkennung ist auch die im Dez. 1900 in der englischen Kirche in Athen veranstaltete Gedenkfeier zu Ehren gefallener Engländer, die sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet hatten. Allein zu Ehren von Clement Harris wurde am 14. Mai 1937 im Odeon in Athen ein Gedenkkonzert veranstaltet, in dem neben Werken von Purcell und Beethoven die Sinfonische Dichtung *Paradise Lost* von Harris zur Aufführung gelangte. Dem Bericht der Schwester zufolge besuchten 1800 Menschen dieses Konzert, darunter der englische König George VI.

#### WERKE für Klavier

*Quatre Etudes de Concert pour Piano* (Le Printemps, L'Été, L'Automne, L'Hiver), Mainz: Schott 1893; ‚Lied‘ de Peter Cornelius, Transcription de Concert pour Piano, Mainz u. London 1893; *Ballade*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1894; *Festival March*, To Their Royal Highness Prince and Princess Charles of Denmark, London u. New York: Novello 1896; *Il Penseroso*. Etude Nr. 1, London: Metzler 1897; *L'Allegro*. Etude Nr. 2, London: Metzler 1897; *Romance* für Klarinette, Violoncello und Klavier, Mainz: Schott 1902; *Six Romances pour Violon et Piano*, Mainz: Schott 1902; *Paradise Lost*, Das verlorene Paradies, nach John Milton. A Symphonic Poem for Orchestra, Mainz: Schott 1902

#### LITERATUR

Athenæum (1893 I, 1907 II, 1908 I); Blackwood's Edinburgh Magazine (1897); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1887/1888–1891/1892); Monthly Musical Record (1904);

Musical Herald (1893, 1915); The Musical Journal (1908); Musical News (1896); Musical Opinion and Music Trade Review (1892, 1898); Musical Standard (1893 II, 1894 II, 1896 II–1905 II, 1906 II, 1907 II, 1909 II); MusT (1893, 1894, 1898, 1901, 1905, 1906); MusW (1889); The Organist and Choirmaster. A Mid-Monthly Musical Journal (1905); Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art (1897, 1898); The Times [London] (1893, 1896–1899, 1901, 1904, 1905, 1909, 1913, 1933, 1937, 1940)

Arthur Eaglefield Hull (Hrsg.), *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, London 1924.

Claus Victor Bock, *Pente Pigadia und die Tagebücher des Clement Harris*, Amsterdam 1962.

Nancy Reich, *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, Ithaca u. London 1985.

Gerald Leach, *British Composer Profiles. A Biographical Dictionary and Chronology of Past British Composers 1800–1989*, Gerrards Cross 1989.

Claus Victor Bock, „*Pente Pigadia*‘. *Stefan Georges Zeitgedicht auf Clement Harris*“, in: *Besuch im Elfenbeinturm. Reden, Dokumente, Aufsätze*, hrsg. von dems. (= Poesie und Philologie 2), Würzburg 1990, S. 106–126.

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

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

### **Henkel, (Theresa) Lily, Lilly, geb. Goldschmidt**

\* 1866 in Nottingham, † nach 1936, vermutlich in London, Pianistin. Lily Goldschmidt war das älteste von fünf Kindern des Geschäftsmannes Edward Goldschmidt (\* 1827 in Karlsruhe) und seiner Ehefrau Marie geb. Gutman (\* 1840 in Rastatt). Ihr Vater bekleidete seit den 1870er Jahren verschiedene öffentliche Ämter in Nottingham und war seit 1876 mehrfach Bürgermeister der Stadt.

Lily Goldschmidt erhielt ihre erste musikalische Ausbildung in England. Fortgesetzt wurden die Studien in Karlsruhe bei dem Pianisten Heinrich Ordenstein (1856–1921, von 1879 bis 1881 Lehrer am Pensionat der Gräfin Lilla Rehbinder) und dem Liszt-Schüler Eduard Reuss (1851–1911). 1882 ging die Musikerin nach Frankfurt und studierte dort am Hoch’schen Konservatorium vier Semester lang Klavier bei Clara Schumann. Ihre Kommilitonin Mathilde Verne schreibt über sie: „*Lily Goldschmidt [...] was my great friend among the pupils; she was as full of fun and of enthusiasm as I was*“ (Verne 1936, S. 45). Am 28. Juni 1884 wirkte Lily Goldschmidt in einem öffentlichen Prüfungskonzert des Konservatoriums mit und spielte darin gemeinsam mit den Kommilitonen Adolf Hansen (Violine) und Carl Fuchs (Violoncello) Haydns Trio Nr. 3 G-Dur Hob. XIV:6.

Nach dem Studium kehrte die Pianistin nach Nottingham zurück und debütierte dort im Rahmen eines Konzertes der Nottingham Amateur Orchestral Society am 26. Apr. 1887 in der Albert Hall mit Mendelssohns Klavierkonzert Nr. 1 g-Moll op. 25. In den folgenden sechs Jahren lassen sich keine Auftritte belegen. Am 12. Juli 1890 heiratete Lily Goldschmidt in ihrer Heimatstadt den deutschen Kaufmann Victor Henkel (1852–?). Mit ihm zog sie nach London und bekam dort 1891 ihr erstes Kind (Wilfred Edward). Drei weitere Kinder wurden in den nächsten Jahren geboren: Hilda Marie (1894–?), Vera Lily (1899 o. 1900–?) und Noel Francis (1908–?). Bis nach der Geburt des dritten Kindes konzertierte Lily Henkel nur selten. Am 15. März 1893 wirkte sie in der Londoner Princes' Hall in einem Konzert der Strolling Players' Amateur Orchestral Society mit. Weitere Auftritte erfolgten am 26. März 1895 in einem Konzert der Pianistin K. Ellenberger und am 3. Mai 1899 in der Salle Erard in einem Konzert von Franz-Henri Dulong (Tenor) und Fritz von Bose (Pianist).

Nebenher arbeitete Lily Henkel als Übersetzerin. 1894 erschien die von ihr erstellte englische Fassung von Heinrich Sudermanns Novelle *Der Wunsch*. Später verfasste sie englische Übersetzungen für Hugo Wolfs *Italienisches* und *Spanisches Liederbuch* sowie eine deutsche Übersetzung des Librettos der Oper *Bindra the Minstrel* von der englischen Komponistin Frances Allitsen.

Seit 1900 trat Lily Henkel wieder häufiger als Pianistin in Erscheinung. Am 8. Mai des Jahres ließ sie sich in einem Kammerkonzert in der St. James's Hall hören und konzertierte im Herbst in Nottingham. 1901 folgten weitere Engagements in London. In der zweiten Jahreshälfte unternahm die Künstlerin gemeinsam mit Fritz von Bose und dem SängerInnenehepaar Magda und Franz-Henri Dulong eine Konzertreise nach Deutschland. Die „Neue Zeitschrift für Musik“ berichtet über einen Auftritt am 16. Okt. 1901 in Leipzig: „*Frau Lily Henkel aus London begleitete sinngemäß und gab sich schließlich im Verein mit dem Concertgeber [Fritz von Bose], in Schumann's phantasiereichen Variationen Op. 46 für 2 Klaviere, solistisch als Pianistin von guten Qualitäten zu erkennen*“ (NZfM 1901, S. 521). Im Winter 1902/1903 befand sich die Musikerin erneut in Leipzig. An einem der im Rahmen der Neuen Orchesterabonnementskonzerte veranstalteten Kammermusikabende trug Lily Henkel zusammen mit dem Böhmischem Streichquartett (bestehend aus den Violinisten Karel Hoffmann und Josef Suk, dem Bratscher Oskar Nedbal und dem Violoncellisten Hanuš Wihan) Dvořáks Klavierquintett Nr. 2 A-Dur op. 81 vor.

Bis 1906 sind einige Auftritte in London und Nottingham belegt. Im Herbst 1904 erhielt Lily Henkel ein Engagement für die Promenade Concerts in der Londoner Queen's Hall. Am 28. Nov. 1905 gab sie in der englischen Hauptstadt zusammen mit der Sängerin Alice Venning und Fritz von Bose ein Konzert in der Æolian Hall. Mit Fritz von Bose führte sie an diesem Abend Kammermusik für zwei Klaviere auf: Anton Stepanovich Arenskys Suite Nr. 2 op. 23 (*Silhouetten*), Hubert Parrys Duo e-Moll, Georg Schumanns Variation und Fuge über ein Thema von Beethoven op. 32 und Reineckes *La belle Griseldis* op. 94. Im Frühjahr 1906 trat Lily Henkel erstmals zusammen mit dem Violinisten Ferencz Hegedüs auf. Mit ihm begab sie sich im Herbst 1907 auf eine Konzertreise, auf der die beiden MusikerInnen u. a. in Rotterdam (13. Okt.

1907, Tivoli Schouwburg) und München gastierten. In der bayerischen Hauptstadt veranstalteten sie „*a series of Beethoven Concerts, playing the whole cycle of ten Sonatas for Violin and Piano, and arousing the keenest enthusiasm*“ (Musical Standard 1908 I, S. 10). Bereits im Nov. befanden sich Lily Henkel und Ferencz Hegedüs wieder in London, wo sie die Reihe gemeinsamer Konzerte fortsetzten. Anfang 1908 unternahmen die KünstlerInnen eine zweite gemeinsame Konzertreise. Am 10. Febr. traten sie zusammen in der Salle Patria in Brüssel auf. Bereits Anfang März 1908 konzertierten sie wieder in London. Im Laufe des Jahres reisten sie erneut nach Deutschland. Auftritte erfolgten in Düsseldorf, Elberfeld, Berlin und München. Die Konzertprogramme enthielten u. a. Violinsonaten von Beethoven, Schumann (Nr. 1 a-Moll op. 105), César Franck (A-Dur FWV 8) und Brahms (Nr. 2 A-Dur op. 100).

Im Okt. 1909 berichtet der „Musical Standard“ von einer Reise Lily Henkels nach Amerika: „*Owing to business, of most urgent and pressing nature, ‘Mme. Lily Henkel has been compelled to leave unexpectedly for America, and cannot possibly return in time for the first two concerts she announced for Oct. 19 and 30 at the Steinway Hall*“ (Musical Standard 1909 II, S. 254). Auftritte in den USA lassen sich jedoch nicht belegen. Am 13. Nov., am 23. Nov. und am 4. Dez. veranstaltete die Pianistin Konzerte in der Londoner Steinway Hall. Die Programme enthielten Kammermusik englischer (13. Nov.), französischer (23. Nov.) und russischer Komponisten (4. Dez.).

1911 gründete Lily Henkel mit Fritz Hirt (1888–1970, Violine), Alfred Charles Hobday (1870–1942, Viola) und Ivor James (1882–1963, Violoncello) das Henkel Pianoforte Quartet. Am 21. Jan. des Jahres debütierte dieses Ensemble in der Steinway Hall. Das Programm enthielt neben Klavierquartetten von Mozart (Nr. 1 g-Moll KV 478) und Brahms (g-Moll op. 50) Frank Bridges *Phantasie* für Klavierquartett fis-Moll H. 94, die in diesem Rahmen uraufgeführt wurde. Der „Musical Standard“ schreibt über die Gründung des Ensembles: „*An interesting departure from custom is indicated by the formation of an organised piano quartet. [...] There are numberless string quartet and trio parties that perform the many chamber works written for their instruments, but a piano quartet has a wealth of musical literature at hand with which the public is less familiar. All the artists of this new piano quartet are well-known musicians, so that the venture should prove successful*“ (Musical Standard 1910 II, S. 341). Noch vor 1915 änderte sich die Besetzung grundlegend. Als Violinist trat dem Ensemble Arthur Robert Corden Beckwith (1887–1928) bei, Bratschist wurde William Raymond Thomas Jeremy (1890–1969) und Violoncellist John Mundy (1886–1971). In dieser Zusammensetzung reiste das Quartett 1915 nach Spanien. Anfang des Jahres konzertierten die MusikerInnen u. a. in San Sebastián, Santander (27. Febr.) und Madrid. Ebenfalls 1915 widmete Arthur Bliss sein in diesem Jahr fertiggestelltes Klavierquartett a-Moll op. 5 Lily Henkel und ihrem Quartett. Bis 1921 lassen sich Konzerte des Henkel Pianoforte Quartet nachweisen.

Nach der Gründung des Ensembles trat Lily Henkel weiterhin solistisch bzw. in wechselnder kammermusikalischer Besetzung auf, ließ sich aber nur noch selten außerhalb von London hören. Einer ihrer letzten belegbaren Auftritte erfolgte Anfang 1928 in Malvern.

In ihrer über 40jährigen Konzerttätigkeit konzentrierte sich Lily Henkel vor allem auf Kammermusik – Mathilde Verne hält sie für „*the only Schumann pupil who has specialised in playing Chamber Music*“ (Verne 1936, S. 45). Ihr Repertoire in diesem Bereich war äußerst vielfältig. Neben populären Werken von Joh. Seb. Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Tschaikowsky, Fauré oder Richard Strauss enthielten die Konzertprogramme auch weniger bekannte Werke zeitgenössischer Komponisten wie Hubert Parry, Ernest Amédée Chausson, Alexander Tichonowitsch Gretschaninow, Georg Schumann, Paul Juon, Ernest Austin, Frank Bridge oder Arthur Bliss. Das solistische Repertoire Lily Henkels war weitaus schmaler. Es umfasste u. a. Klavierkonzerte von Joh. Seb. Bach, Mendelssohn (Nr. 1 g-Moll op. 25) und Hiller (Nr. 2 fis-Moll op. 69) sowie Kompositionen von Beethoven, Chopin, Reinecke und Emil Sjögren.

Abgesehen von der negativen Kritik der Londoner „Times“, die das Spiel von Lily Henkel als „*vague and slipshod*“ (The Times 6. März 1908), „*sketchy*“ (ebd. 11. März 1908) sowie als „*undistinguished*“ und „*far from distinct*“ (beide ebd. 4. Febr. 1910) beschreibt, sind die Reaktionen der Presse auf die musikalischen Leistungen der Pianistin fast ausschließlich positiv. Die „Musical Times“ attestiert Lily Henkel „*notable taste and skill*“ (MusT 1900, S. 399). Die „Violin Times“ lobt daneben ihre „*splendid power, with respect to technique*“ (Violin Times 1900, S. 5). Dasselbe Blatt bezeichnet die Musikerin an anderer Stelle als „*a cultured and accomplished pianist, with a firm and decided touch*“ (Violin Times 1901, S. 67).

Seit etwa 1919 setzte sich Lily Henkel für das „*Musicians' Y.M.C.A. gift*“ (MusT 1919, S. 300) – „*a scheme for providing additional musical facilities for the members of His Majesty's Forces in the 2,600 Huts and Centres of the Y.M.C.A. at home and abroad*“ (ebd.) – ein. Daneben engagierte sie sich in der Society of Women Musicians, deren Vorsitzende Fanny Davies war.

Seit Mitte der 1920er Jahre arbeitete Lily Henkel als Konzertorganisatorin. Bis 1936 veranstaltete sie mit Robert Mayer in London Orchesterkonzerte für Kinder, welche die Anerkennung der Queen fanden, die eines der Konzerte am 2. Febr. 1929 besuchte: „*The Queen attended the orchestral concert for children, conducted by Dr. Sargent, at the Central Hall, Westminster, on Saturday morning. Her gracious presence paid a deserved honour to the good work done by Mr. Robert Mayer and Mme. Lily Henkel in organizing this excellent series of concerts, which cannot be without its effect upon the musical taste of the rising generation*“ (The Times 4. Febr. 1929).

## LITERATUR

Hermann Sudermann, *The Wish. A Novel*, translated by Lily Henkel, with a biographical introduction by Elizabeth Lee, New York 1895.

Frances Allitsen, *Bindra the Minstrel. Romantic Opera in 2 Acts. Libretto Adapted by the Composer from Songs from the Book of Jaffir*, übersetzt von Lily Henkel, London 1912.

Hugo Wolf, *Spanisches Liederbuch*. Nach Paul Heyse und Emanuel Geibel. Für eine Singstimme und Klavier, englische Übersetzungen von Lily Henkel, Leipzig um 1891.

Ders., *Italienisches Liederbuch*. Texte von Paul Heyse, englische Übersetzungen von Lily Henkel, Mannheim u. Leipzig 1902–1903.

The Academy (1894); L'Art Moderne (1908); Athenæum (1895 I, 1901 I, 1915 II); La Belgique artistique et littéraire (1908); Birmingham Daily Post (1894); The Bookman (1894); Boston Daily Advertiser (1895); Boston Journal (1895); La Correspondencia de España. Diario universal de noticias (1915); Daily News [London] (1894); FritschMW (1908); Glasgow Herald (1894); Good Reading About Many Books Mostly by Their Authors (1894/1895); Le Guide Musical (1908); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1882/1883, 1883/1884); Leipziger Kalender. Ein illustriertes Jahrbuch (1904); The Milwaukee Journal (1895); The Minim (1901); Monthly Musical Record (1901); Morning Oregonian (1895); Musical Compositions (1912); Musical Herald (1919, 1920); Musical News (1895); Musical Standard (1887 I, 1893 I, 1901 I, 1904 II, 1905 II, 1907 II, 1908 I, 1909 II, 1910 I/II, 1912 I); MusT (1887, 1900, 1902, 1906, 1910–1912, 1914, 1916, 1917, 1919–1921, 1926–1928); The Nation and Athenæum [London] (1927); NZfM (1901); New York Times (1895); Non-Conformist Musical Journal. A Monthly Record and Review Devoted to the Interests of Worship Music in the Non-Conformist Churches (1890); Philadelphia Inquirer (1895); Playgoer and Society Illustrated (1910); Rotterdamsch Nieuwsblad (1907); School Music Review (1923–1929); Signale (1908); The Strad (1928); T. P.'s Weekly [London] (1914); The Times [London] (1894, 1899, 1903–1906, 1908–1913, 1915, 1917, 1921, 1923, 1926, 1929, 1930, 1934, 1936); Violin Times (1900, 1901, 1906, 1907)

John Potter Briscoe, *Nottinghamshire and Derbyshire at the Opening of the Twentieth Century. Contemporary Biographies* (= Pike's New Century Series 5), Brighton 1901.

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundsanzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Henry Saxe Wyndham u. Geoffrey L'Epine (Hrsg.), *Who's Who in Music. A Biographical Record of Contemporary Musicians*, London 1915.

Arthur Eaglefield Hull (Hrsg.), *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, London 1924.

Mathilde Verne, *Chords of Remembrance*, London 1936.

Bayard Quincy Morgan, *A Critical Bibliography of German Literature in English Translation. 1481–1927. With Supplement Embracing the Years 1928–1935*, New York 1938.

Albert Ernest Wier (Hrsg.), *The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians*, New York 1938.

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

Cyril Ehrlich, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History*, Oxford 1985.

Walter Willson Cobbett (Hrsg.), *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music. With Supplementary Material Edited by Colin Mason*, 3 Bde., Bd. 1, London<sup>2</sup>1986.

Christopher Palmer, *Herbert Howells. A Centenary Celebration*, London 1992.

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

### **Hime, Frances Mabel (Evelyn), Mabel Frances**

\* 9. Mai 1868 in Sheffield, Sterbedaten unbekannt, Pianistin. Frances Mabel Hime war das dritte von sechs Kindern des irischen Arztes Thomas Whiteside Hime (1846–1921) und seiner Ehefrau. Aufgewachsen ist sie in Sheffield, lebte später aber mit der Familie im nordirischen Londonderry.

1883 erhielt sie ein Stipendium für ein Studium am Royal College of Music in London. Auftritte lassen sich seit 1885 belegen. Am 17. Apr. wirkte die Pianistin in einem Konzert im Foyle College in Dublin mit. Sie spielte hierin Robert Schumanns Romanze Fis-Dur op. 28 Nr. 2, Chopins Etüde As-Dur op. 25 Nr. 1, Mendelssohns Etüde f-Moll WoO 1 sowie den ersten Satz aus dem *Italienischen Konzert* von Joh. Seb. Bach BWV 971. Der „Belfast News-Letter“ schreibt hierzu: „*Miss Mabel Hime's playing must be regarded as the feature of the evening. This accomplished niece [sic] of Dr. Hime showed the most marvellous facility throughout the difficult pieces with which she favoured the company, and made it clear that the honour which she had of playing before the Prince and Princess of Wales in Dublin was well deserved. His Royal Highness is president of the Royal College of Music, and has taken the deepest interest in its welfare. It must, therefore, have afforded the Prince some gratification to hear one of the most distinguished scholars of the college display the power at the piano which was called forth during the brilliant interpretations she was able to give of the selections she undertook on Friday evening. [...] Miss Hime's performance disarmed all criticism; her fingering and expression were simply perfect, and her playing was in some manner rewarded by prolonged demands for encores*“ (Belfast News-Letter 20. Apr. 1885).

Seit 1887 setzte Frances Mabel Hime ihr Studium am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. fort. In den ersten zwei Semestern studierte sie dort Klavier bei Clara Schumann und Komposition bei Arthur Egidi (1859–1943). Im Studienjahr 1888/1889 besuchte sie die Klavierklasse von Marie Schumann und verließ die Einrichtung im Sommer 1889. Frances Mabel Hime scheint keine professionelle Laufbahn eingeschlagen zu haben. Nach dem Studium lässt sich nur ein weiterer Auftritt der Pianistin belegen. Sie wirkte am 6. Aug. 1896 in einem von Angus Holden veranstalteten Benefizkonzert in der Temperance Hall in Bridlington mit.

## LITERATUR

Aberdeen Weekly Journal (1883); Belfast News-Letter (1885); The Doctor (1875); Freeman's Journal and Daily Commercial Advertiser [Dublin] (1883); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1887/1888, 1888/1889); The Lancet (1872); The Medical Times and Gazette (1868); Monthly Musical Record (1883); Musical Standard (1883 I); MusT (1883); MusW (1883); The Times [London] (1883)

John Foster Kirk, *A Supplement to Allibone's Critical Dictionary of English Literature and British and American Authors*, 2 Bde., Bd. 2, London 1900.

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

### **Hirt-Kopp, Hirt, Josephine, geb. Kopp**

\* 22. Mai 1863 in Luzern, † nach 1909, vermutlich ebd., Pianistin und Klavierlehrerin. Sie war die Tochter von Emilie geb. Bariola und Vital Kopp und hatte eine ältere Schwester: Maria Barbara Josefa verh. Schumacher (1855–?). Josephine Kopp war eine Schülerin von Gustave Arnold (1831–1900) und Hans Huber (1851–1921). Von 1880 bis 1882 besuchte sie das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M. und studierte dort vier Semester lang (mit einem Semester Unterbrechung) bei Clara Schumann. Nach dem Studium ging sie zurück in die Schweiz und heiratete im Jahr 1884 Franz Oskar Hirt. Aus der Ehe gingen eine Tochter sowie drei Söhne hervor. Alice (später verh. Nager) wurde 1885 geboren, Fritz am 10. Aug. 1888, Hans am 30. Jan. 1892 und Franz Josef am 7. Febr. 1899. Franz Josef erhielt von Josephine Hirt-Kopp seinen ersten Klavierunterricht. Er wurde später als Pianist bekannt. Fritz spielte Geige und wirkte als Konzertmeister in verschiedenen Orchestern.

Seit 1886 lassen sich Auftritte von Josephine Hirt-Kopp in der Schweiz belegen. In diesem Jahr trat sie in einem Abonnementskonzert in Luzern auf. Mit größerer Regelmäßigkeit ließ sie sich jedoch erst seit 1894 hören. Anfang des Jahres wirkte sie in einem Konzert des Cäcilienvereins in Aarau mit. Die Resonanz der Presse war positiv. Die „Neue Zürcher Zeitung“ schreibt: „*Nous y avons fait la connaissance d'une pianiste excellente, Mme Hirt-Kopp, de Lucerne, qui jouait avec une grande virtuosité technique, un toucher d'une vigueur toute virile. Cette artiste doit sa haute culture musicale spécialement à M. Hans Huber et à Mme Clara Schumann. Elle a joué, entre autres, à la perfection une très difficile sonate de Chopin*“ („Wir haben dort Bekanntheit mit einer vortrefflichen Pianistin gemacht, Frau Hirt-Kopp aus Luzern, die mit großer technischer Virtuosität spielt, mit einem sehr kräftigen, männlichen Anschlag. Diese Künstlerin verdankt ihre hohe musikalische Bildung besonders Herrn Hans Huber und Frau Clara Schumann. Sie hat, unter anderem, eine sehr schwierige Sonate von Chopin bis zur Perfektion gespielt“, zit. nach Gazette de Lausanne 23. Febr. 1894). Weitere Auftritte erfolgten 1894 in Luzern und Solothurn. In Solothurn veranstaltete die Pianistin am 21. Nov. zusammen mit der Sängerin Ida Angelika Huber-Petzold aus Basel (Ehefrau von Hans Huber) ein Konzert im Stadttheater und spielte hierin Cho-

pins Klaviersonate Nr. 3 h-Moll op. 58, Scarlatti-Tausigs Pastorale und Capriccio, das Andantino aus Schumanns Sonate Nr. 2 g-Moll op. 22, Chopins Walzer As-Dur op. 69 Nr. 1 sowie eine Romanze B-Dur von Hans Huber, der zu diesem Zeitpunkt Josephine Hirt-Kopps Klavierlehrer war.

Bis 1898 lassen sich Auftritte der Musikerin in der Schweiz belegen. Sie konzertierte u. a. in Vitznau am Vierwaldstätter See (1895), in Basel (1897) und vor allem in ihrer Heimatstadt Luzern (1894, 1896, 1897). Am 11. Aug. 1895 wirkte sie in einem Wohltätigkeitskonzert Hans Hubers in Vitznau mit. Neben Ida Huber-Petzold trat in diesem Konzert auch Carl Reinecke, der ehemalige Lehrer Hans Hubers, auf. Josephine Hirt-Kopp trug Chopins Nocturne Nr. 7 cis-Moll op. 27 Nr. 1 sowie seine Ballade Nr. 3 As-Dur op. 47 vor und zeigte sich damit der „Gazette de Lausanne“ zufolge als „*une pianiste de grand mérite dont le jeu délicat et fin a été fort apprécié*“ (als „eine Pianistin von großem Verdienst, deren feinfühliges Spiel am Ende sehr gewürdigt wurde“, Gazette de Lausanne 14. Aug. 1896). 1897 trat Josephine Hirt-Kopp wiederholt zusammen mit der Violoncellistin Elsa Ruegger (1881–1924) auf. Die Musikerinnen konzertierten am 5. Okt. in Basel und am darauffolgenden Tag in Luzern. Die Programme enthielten u. a. Saint-Saëns' Violoncellosonate Nr. 1 c-Moll op. 32, Chopins Polonaise brillante für Violoncello und Klavier C-Dur op. 3, Nummern aus Robert Schumanns *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 sowie Joh. Seb. Bachs *Chromatische Fantasie und Fuge* d-Moll BWV 903. Ein weiteres gemeinsames Konzert der beiden Musikerinnen erfolgte im Sommer 1898 in Basel. Spätere Auftritte von Josephine Hirt-Kopp sind nicht belegt.

Seit 1903 wird sie im „Annuaire des artistes de l'enseignement dramatique et musical et des sociétés orphéoniques de France et de l'étranger“ als Klavierlehrerin aufgeführt und war als solche wenigstens bis 1909 tätig.

## LITERATUR

Annuaire des artistes de l'enseignement dramatique et musical et des sociétés orphéoniques de France et de l'étranger (1903, 1905–1907, 1909); FritzschnMW (1886, 1894, 1896–1898); Gazette de Lausanne (1894, 1895); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1880/1881–1882/1883); Signale (1894, 1895)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Erich Hermann Müller, *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929.

Albert Ernest Wier (Hrsg.), *The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians*, New York 1938.

Willi Schuh u. Edgar Refardt, *Schweizer Musikbuch. Musikerlexikon*, Zürich 1939.

C. F. Lendorff (Hrsg.), *Schweizerisches Geschlechterbuch*, 12 Bde., Bd. 4, Zürich 1913.

Historisches Lexikon der Schweiz, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D26924.php>, Zugriff am 24. Juni 2012.

### **Holden-White, Charles Henry**

\* 16. Okt. 1868 in London, Sterbedaten unbekannt, Pianist und Komponist. Sein Vater, Henry White, war Richter. Charles Holden-White studierte seit Anfang Mai 1883 als Stipendiat der Open Foundation an dem in demselben Jahr eröffneten Royal College of Music in London. Im Hauptfach belegte er Klavier bei John Francis Barnett (1837–1916), im Nebenfach (von Jan. 1884 bis Jan. 1885) Violoncello bei Edward Howell (1846–1898). Seit 1886 studierte der Musiker außerdem Komposition. Regelmäßig wirkte Charles Holden-White in Konzerten des College mit. Den Vortrag von Paganini-Liszts Etüde *La Campanella* Searle 141 bei einer dieser Gelegenheiten Ende des Jahres 1886 beurteilt der „Monthly Musical Record“ als „*accurate and tasteful*“ (Monthly Musical Record 1887, S. 20). Die „Musical Times“ schreibt: „*In Chopin's familiar Prelude in C minor [op. 28 Nr. 20], and an Etude of Liszt's, Mr. Holden White showed himself to possess a very clear touch*“ (MusT 1887, S. 25). Häufig trat Holden-White in den Konzerten der Hochschule auch in kammermusikalischer Besetzung auf. Konzertpartner waren wiederholt der Violinist Percy Victor Sharman, der Bratschist Alfred Charles Hobday, der Violoncellist Tennyson Werge und der Pianist Marmaduke Barton. Freundliche Aufnahme in der Presse fanden die vier Musiker u. a. für den Vortrag von Josef Rheinbergers Klavierquartett op. 38 im Konzert am 17. Nov. 1887. Der „Musical Standard“ bemerkt: „*Mr. Holden White fairly won the approval of professors and discerning amateurs for his execution of the leading part in the Quartet for his correctness and refined taste. I hear that he has greatly improved (on former efforts) in steadiness*“ (Musical Standard 1887 II, S. 336). Charles Holden-White trat während seiner Studienzeit auch außerhalb des Konservatoriums auf, etwa in einer Matinee von Mr. Lauber am 11. Mai 1887: „*Misses Patti Winter, Lopez, and Messrs. Ernest Birch, George Aspinall, and Ch. Holden White, assisted the concert giver in a programme made up entirely of his own compositions*“ (Musical Standard 1887 I, S. 328).

Am 29. März 1888 schloss Charles Holden-White sein Studium am Royal College of Music mit Diplomen in Klavier, Komposition, Kontrapunkt und Harmonielehre ab. Clara Schumann hatte den Pianisten zuvor bei einem ihrer Engländeraufenthalte spielen gehört und daraufhin eingeladen, bei ihr in Frankfurt zu studieren. Dieser Einladung folgte Charles Holden-White nun und trat zur zweiten Hälfte des Studienjahres 1887/1888 in das Hoch'sche Konservatorium ein. Dort besuchte er zunächst den Klavierunterricht bei Marie Schumann und (im Studienjahr 1888/1889) den Unterricht in Kontrapunkt bei Iwan Knorr (1853–1916). Seit dem Wintersemester 1890/1891 war Holden-White Schüler Clara Schumanns. Als diese im Herbst 1891 aus gesundheitlichen Gründen ihren Verpflichtungen an der Einrichtung nicht mehr nachkommen konnte, übernahm Bernhard Scholz (1835–1916) den Unterricht. Bei einem seiner letzten Auftritte in einem öffentlichen Prüfungskonzert am 11. Mai 1892 spielte Charles Holden-White Bachs Orgelfuge a-Moll (BWV 543) in der Bearbeitung für Klavier von Liszt Searle 462 Nr. 1, dessen Notturmo As-Dur Searle 541 Nr. 3 sowie Anton Rubin-

steins *Staccato-Etüde* C-Dur op. 23 Nr. 2 und verließ im Sommer 1892 das Konservatorium. Privat erhielt er – neben diversen Pianistinnen „*der einzige Schüler der Großmutter*“ (Tagebuch von Ferdinand Schumann 6. Febr. 1895, zit. nach Hofmann, S. 98) – weiterhin Unterricht von Clara Schumann und trat bis Anfang des Jahres 1895 wiederholt im Rahmen ihrer Schülervorspielabende auf. 1894 musste der Unterricht für einige Zeit unterbrochen werden, da sich der Pianist „*völlig überspielt hatte*“ (Hofmann, S. 133). Er reiste für etwa ein halbes Jahr nach England. In einem Brief vom 21. Aug. 1894 teilte Clara Schumann seiner Mutter mit, „*daß er niemals ein Virtuose werden würde, dafür habe er zu spät mit dem Unterricht angefangen und dadurch noch technische Schwierigkeiten, die in frühen Jahren überwunden werden müßten. Sie sei aber bereit, ihn zu einem sehr guten Klavierspieler auszubilden*“ (ebd.).

Gegen Ende der 1890er Jahre kehrte Charles Holden-White nach England zurück. Seit Anfang des neuen Jahrhunderts lassen sich wieder Auftritte des Pianisten belegen, etwa in einem Kammerkonzert in York am 13. Dez. 1902, in dem er zusammen mit Percy Victor Sharman Richard Strauss' Violinsonate Es-Dur op. 18 sowie mit Sharman und dem Violoncellisten Herbert Withers Tschaikowskys Klaviertrio a-Moll op. 50 musizierte. In dieser Besetzung konzertierten die Musiker auch im folgenden Jahr in den englischen Provinzen, darunter in Leeds und Sheffield.

## WERKE FÜR KLAVIER

Festmarsch für Pianoforte, Frankfurt a. M.: Firnberg 1891; Lieder op. 4

## LITERATUR

Birmingham Daily Post (1883); The Era [London] (1887, 1888); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1887/1888–1891/1892); Monthly Musical Record (1883, 1887, 1903); Musical Standard (1883 I, 1887 I/II, 1903 I); MusT (1883, 1887, 1903); MusW (1883); The Times [London] (1883)

Ferdinand Schumann, „*Erinnerungen an Clara Schumann*“, in: *NZfM* 84 (1917), S. 69–72/77–80/85–88/93–96/101–104.

Claus Victor Bock, *Pente Pigadia und die Tagebücher des Clement Harris*, Amsterdam 1962.

Ders., „*„Pente Pigadia“*. *Stefan Georges Zeitgedicht auf Clement Harris*“, in: *Besuch im Elfenbeinturm. Reden, Dokumente, Aufsätze*, hrsg. von dems. (= Poesie und Philologie 2), Würzburg 1990, S. 106–126.

Renate Hofmann (Hrsg.), *Clara Schumanns Frankfurter Vorspielbüchlein*, hrsg. von der Brahmsgesellschaft, Baden-Baden 2000.

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

Giles William Edward Brightwell, *One Equal Music. The Royal College of Music, its Inception and the Legacy of Sir George Grove 1883–1895*, Dissertation, Durham 2007, Online-Publikation, <http://etheses.dur.ac.uk/2611/>, Zugriff am 9. Juni 2013.

### **Houfer, Hufer, Bertha**

Lebensdaten unbekannt, Pianistin. Den Schülerlisten des Hoch'schen Konservatoriums zufolge stammte Bertha Houfer aus Viersen. Seit 1879 war sie an dem Konservatorium in Frankfurt eingeschrieben und studierte dort Klavier bei Clara Schumann. Zu ihren Kommilitoninnen zählten u. a. Charlotte Davies, Marie Fromm, Lily Henkel geb. Goldschmidt, Josephine Hirt-Kopp geb. Kopp, Mary Eliza O'Brion, Florence Rothschild verh. Bassermann und die Schwestern Mary Wurm und Mathilde Verne.

Als eine von wenigen StudentInnen wirkte Bertha Houfer am 8. Okt. 1881 in einem Festkonzert des Konservatoriums anlässlich des 60. Bühnenjubiläums von Ferdinand Hiller (1811–1885) mit und trug darin *Preludio, Alla Polacca* und *Intermezzo* aus dessen *Moderner Suite* für Klavier op. 144 vor. Außerdem übernahm sie die Begleitung der dreistimmigen Frauenchöre aus Hillers opp. 94 und 123. 1883 beendete Bertha Houfer ihr Studium in Frankfurt a. M. Am 22. Apr. desselben Jahres war sie in einem Konzert der Crefelder Konzertgesellschaft zu hören. Seit Ende des Jahres befand sie sich in England. Bis 1885 trat sie mehrfach in den Gentlemen's Concerts in Manchester auf. Am 26. Dez. 1883 spielte sie dort Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37, Nr. 3 („Warum“) und 4 („Grillen“) aus Robert Schumanns *Fantasiestücken* op. 12 sowie einen Walzer von Chopin. Über ihre Interpretation des Klavierkonzerts schreibt der „Manchester Guardian“: „[W]e are at least able to say that its execution last evening was creditable in every respect. There is hardly the force in Miss Houfer's playing that some, even amongst female players, have recently accustomed us to, but there is a reserve and self-control apparent which speaks more for the musician-like qualities of the performer than more startling attributes“ (The Manchester Guardian 27. Dez. 1883). Weitere Auftritte in den Gentlemen's Concerts erfolgten am 9. Febr. und 20. Apr. 1885. Bertha Houfer trat hier auch mit kammermusikalischen Werken auf. Zu ihren KonzertpartnerInnen zählten u. a. der Violinist Otto Bernhardt, der Violoncellist Jules-Joseph-Ernest Vieuxtemps, der Pianist Edward Hecht sowie die Pianistin Miss Wilkinson. Das kammermusikalische Repertoire der Pianistin umfasste Beethovens Klaviertrio Nr. 3 c-Moll op. 1, Brahms' Quartett g-Moll op. 25, Saint-Saëns' Variationen über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere op. 35 und ein Konzert Joh. Seb. Bachs für drei Klaviere.

Letzte Auftritte Bertha Houfers erfolgten Anfang des Jahres 1886 in Konzerten von Edward Hecht: Am 29. Jan. zeigte sich die Künstlerin zusammen mit dem Pianisten in Halifax und wirkte im Apr. in einem seiner Konzerte in Manchester mit. Hier spielte sie, neben einigen Duetten mit dem Konzertgeber, „with skill Schumann's ‚Faschingschwank‘“ (MusT 1886, S. 283).

## LITERATUR

FritschMW (1883, 1884); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1879/1880–1882/1883); Leeds Mercury (1886); The Manchester Guardian (1883, 1885); MusT (1885, 1886)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bde., Bd. 3: *Clara Schumann und ihre Freunde. 1856–1896*, Leipzig 1908.

Clara Schumann u. Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Bd. 2: *1872–1896*, Leipzig 1927.

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

Joan Chissell, *Clara Schumann. A Dedicated Spirit. A Study of her Life and Work*, London 1983.

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

### **Lara, Adelina de, Lottie Adelina de, geb. Tilbury, Preston, verh. Kingston**



Abb. 12 Adelina de Lara im Alter von acht Jahren

\* 23. Jan. 1872 in Carlisle (Cumberland), † 25. Nov. 1961 in Woking (Surrey), englische Pianistin, Komponistin und Klavierlehrerin. Ihr aus Southampton stammender Vater George Matthew Tilbury (1839–1883) war von Beruf Kupferstecher und Maler und benutzte das Pseudonym Preston, was zu einiger Namensverwirrung in frühen Lexikonartikeln führte. Ihre Mutter Anna geb. Laurent de Lara (?–1883) hatte spanische Vorfahren. Beide Elternteile brachten aus früheren Ehen Kinder mit in die Familie. Mütterlicherseits besaß Adelina Tilbury zwei Halbschwestern (Helen, 1865–?, und Penelope, 1867–?) und väterlicherseits einen Halbbruder (George).

Ersten Unterricht bekam Adelina Tilbury von ihren musikalisch dilettierenden Eltern – ein professioneller Musiklehrer wurde zu dieser Zeit nicht herangezogen, gleichwohl wurde viel Wert auf die musikalische Ausbildung der jüngsten Tochter gelegt: „[W]herever 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. Apart from this, I never entered a school or had any other education*“ (Lara 1955, S. 12). In Staffordshire trat sie im Alter von sechseinhalb Jahren erstmals auf. Um 1880 wurde die junge Musikerin von ihrem Vater zu zwei Instrumentalwettbewerben angemeldet und gewann hierin einmal den zweiten und einmal den ersten Preis. Die ganze Familie arbeitete fortan auf eine Karriere Adelina Tilburys als Kindervirtuosin hin: *„My mother and half-sisters turned to making me frocks, and my father became my constant companion at the piano“* (ebd., S. 14). Unter dem Künstlernamen de Lara, dem Geburtsnamen der Mutter, („Adelina Preston“ erschien, wie die Pianistin später berichtet, dem ersten Konzertveranstalter zu englisch, d. h. nicht auffällig genug) spielte sie seit 1881 zweimal täglich in einem Liverpooleser Wachsfigurenkabinett, zunächst für *„four pounds a week. I played on a raised platform from three to five-thirty and from eight to ten o'clock. [...] I played everything from memory“* (ebd., S. 15). Nachdem sie sich in Liverpool als *„marvellous child pianiste“* (Musical Standard 1883 I, S. 144) etabliert hatte, folgten Konzertreisen durch das gesamte Vereinigte Königreich.

1883 starb George Matthew Tilbury im Alter von 43 Jahren an einer Lungenentzündung. Nur eine Woche später starb auch seine Frau Anna an Herzversagen. Die Schwestern waren innerhalb kurzer Zeit zu Vollwaisen geworden und es oblag nun Adelina de Lara, für sich und ihre Geschwister finanziell zu sorgen, während ihre älteste Halbschwester Helen den Haushalt führen sollte. Diese beging nur eine Woche nach dem Tod der Mutter Suizid. Die nächstältere Halbschwester Penelope nahm Adelinas Management in ihre Hände. In den nächsten zwei Jahren konzertierte die junge Pianistin regelmäßig *„at the Art Gallery, Newcastle, giving recitals twice daily, the Picture Galleries at York and the Brighton Aquarium [...] [and] also at the Devonshire Park Orchestral Concerts at Eastbourne“* (Lara 1955, S. 25). Das Repertoire der Künstlerin war äußerst vielfältig: *„At that time I played anything and everything, from an arrangement of ‚The Bluebells of Scotland‘ to Beethoven’s sonatas, and played it all very badly indeed“* (Lara 1945, S. 144), notiert sie später selbstkritisch. Im Anschluss an diese Engagements kamen Adelina de Lara und ihre Halbschwester Penelope für einige Zeit bei einer ihrer Tanten in London unter. Zwischenzeitlich befanden sich die Schwestern erneut in Brighton, bereisten außerdem Schottland und Irland. Adelina de Lara trat wiederholt auch in Privatgesellschaften wohlhabender englischer BürgerInnen auf. Bei einem Auftritt im Haus der Familie Johnstone in Hamstead bei Birmingham wurde die Pianistin Fanny Davies auf sie aufmerksam. Adelina de Lara berichtet: *„When I finished a girl rushed up to me, all [sic] 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“* (Lara 1955, S. 30). Ein Jahr lang nahm Fanny Davies Adelina de Lara unter ihre Fittiche. Es war das erste Mal, dass diese professionell unterrichtet wurde. *„Ich wußte noch nicht einmal, wie man eine C-Dur-Tonleiter spielt, als ich meine erste Unterrichtsstunde erhielt“*, gesteht sie rückblickend, *„aber Fanny Davies fand eine Schülerin vor, die rasch begriff und alles begeistert aufnahm. Ich brauchte nicht mehr Tonleitern und Passagen hinzupfuschen. Es war phantastisch, im langsamen Zeitmaß*

zu spielen im Bewußtsein, daß ich endlich das Richtige tat“ (Lara 1996, S. 213). Das Vorspiel bei Clara Schumann, das Fanny Davies mit ihrer ehemaligen Lehrerin für deren nächsten Londonaufenthalt arrangiert hatte, verlief positiv. Finanziell unterstützt durch vermögende englische BürgerInnen, nahm Adelina de Lara 1886 ihr Studium am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. auf. Ihre Halbschwester Penelope begleitete sie nach Deutschland.

Nach zwei Semestern Unterricht bei Marie Schumann besuchte Adelina de Lara für weitere sieben Semester die Klavierklasse Clara Schumanns und lernte in dieser Zeit über ihre Lehrerin, neben MitschülerInnen wie Leonard Borwick, Alice Dessauer, Ilona Eibenschütz, Amina Goodwin, Carl Oberstadt und Marie Olson, etablierte Musiker und Komponisten wie Alfredo Piatti, Joseph Joachim und Johannes Brahms kennen. Mit Unterricht in Kontrapunkt bei Iwan Knorr (1853–1916) im Studienjahr 1888/1889 erweiterte Adelina de Lara ihre Studien. Zudem erhielt sie Deutsch-, Latein- und Literaturunterricht sowie Stunden in Tanz und Haltung (Letztere von einer Prima Ballerina der Frankfurter Oper; „these were to prepare me for going on and off the platform gracefully“, Lara 1955, S. 46).



Abb. 13 Adelina de Lara um 1896, Kreidezeichnung von Emily Harding

Abgesehen von einem gemeinsamen Auftritt mit der Kommilitonin Alice Dessauer während der Semesterferien in Birmingham (25. Apr. 1889) lässt sich für die Studienzeit lediglich die Mitwirkung Adelina de Laras bei öffentlichen Konzerten des Hoch'schen Konservatoriums belegen. Bei einem ihrer letzten Auftritte im Jan. 1891 spielte sie Anton Rubinsteins Klavierkonzert Nr. 4 d-Moll op. 70. Im Frühjahr kehrte die Pianistin – vermutlich ohne ihre Schwester – nach England zurück. Auf eine Empfehlung Clara Schumanns hin erhielt sie kurze Zeit später ein Engagement von Arthur Chappell für dessen populäre Veranstaltungsreihe. Am 21. März 1891 debütierte de Lara – nun nicht mehr als ‚Wunderkind‘, sondern als erwachsene Pianistin – in der Londoner St. James's Hall in einem von Chappells Saturday Popular Concerts. Für den Korrespondenten der „Signale für die musikalische Welt“ war sie eine „neue pianistische Erscheinung“: „Die junge Dame machte in einem Notturmo von Chopin und dem Bmoll-Scherzo von demselben einen meist günstigen Eindruck (wurde auch zu einer Zugabe veranlasst)“ (Signale 1891, S. 591). Die „Musical News“ notierte: „First appearances are often misleading, and Miss de Lara was certainly nervous while playing the nocturne; but she attacked the scherzo with a precision, a vigour, and an intelligence that augur well for her future; not a note was missed in a work in which, allowing for nervousness, wrong notes would be very excusable, her tone in both soft and loud passages is full and sonorous, and her left hand is good“ (Musical News 1891 I, S. 66). Dieser Auftritt bedeutete den erfolgreichen Einstieg in

das Londoner Konzertleben. Es folgten zahlreiche weitere Engagements in London, Birmingham und weiteren englischen Städten. August Manns engagierte Adelina de Lara, ebenfalls auf Empfehlung Clara Schumanns, für die Saturday Orchestral Concerts im Crystal Palace. Daneben konzertierte sie mehrmals in Chappells Popular Concerts. Mit dem Violoncellisten Edward Howell zeigte sie sich wiederholt auch in der Londoner Steinway Hall. Außerdem unternahm sie noch in den 1890er Jahren zusammen mit den SängerInnen Emma Albani und Ben Davies sowie dem Violoncellisten David Popper eine von dem Konzertagenten Daniel Mayer organisierte Konzertreise durch Schottland und Irland.

Von der Presse erhielt Adelina de Lara großen Zuspruch. Die „Birmingham Daily Post“ schreibt: „*She is, we now add, a pianist of the first rank. To a touch, delicate, sensitive, and of exquisite purity and finish, she brings artistic insight and execution that may be described as perfect. [...] The future seems to have all possibilities open to this young lady*“ (Birmingham Daily Post 8. Mai 1891). Daneben attestiert ihr der „Musical Standard“ „*brilliancy of style and exact execution with much gracefulness and expression, careful observances of nuances, and obvious intellectual sympathy with her chosen texts*“ (Musical Standard 1892 I, S. 295). Ein Korrespondent der „Musical Times“ beschreibt ihr Spiel dagegen aber auch als „*neat and unpretentious, but unquestionably weak, and her method of playing chords as arpeggios became after a time extremely irritating*“ (MusT 1892, S. 278). Tatsächlich waren der Mangel an „*physical power*“ (Musical News 1891 I, S. 172) sowie das Arpeggieren von Ak-



Abb. 14 Adelina de Lara, Photographie, Alma Studios Sydney 1900

korden wiederkehrende Kritikpunkte. Letzteres bestätigt Claudia de Vries in ihrer Untersuchung späterer Aufnahmen Adelina de Laras, in der sie bezüglich des Vortrags von Schumanns *Carnaval* von einem „*leichten Auseinanderschlagen der Hände*“ sowie „*zusätzlichen Arpeggios*“ (de Vries 1986, S. 262) schreibt. Gerade das Arpeggieren von Akkorden wurde auch bei anderen Clara Schumann-Schülerinnen kritisiert, oft mit Hinweis auf die Lehrerin selbst: Der „*only mannerism which ever mar[k]s the playing of Madame Schumann, that of separating the notes of chords and octaves, was noticeable to an unpleasant extent*“ (Athenæum 1891 I, S. 96) – hier war Ilona Eibenschütz gemeint. Nicht weniger auffällig erschien vielen Kritikern der Mangel an körperlicher Kraft im Spiel Adelina de Laras. Als in den Crystal Palace Concerts im Nov. 1894 eine Feier zum Gedenken an den gerade verstorbenen Anton Rubinstein veranstaltet wurde, steuerte Adelina de Lara das von ihr so oft gespielte 4. Klavierkonzert des Pianistenkollegen bei, wurde aber vom „Musical Standard“ mit bereits bekannten Argumenten kritisiert: „[T]he

*young lady, not endowed with the requisite power for the interpretation of impulsive texts, failed to produce the full effect of the music*“ (Musical Standard 1894 II, S. 426). Ähnlich heißt es in der Zeitschrift „Athenæum“: „*De Lara rendered [the Pianoforte Concerto] with intelligence, if not with much power*“ (Athenæum 1894 II, S. 759). Ein Vertreter der Zeitung „The Era“ verweist aber auch auf diesbezügliche Vorteile: „*Miss De Lara is not one of those pianists who startle and astonish their hearers by a display of physical force. Her merit is that of appealing to the more refined and cultured. We have had a ‚Paganini of the Piano,‘ but this gifted young artist may be called ‚The Poet of the Piano.‘ She brings out a sufficiently powerful tone for all practical purposes, but grace, feeling, sympathy, and an exquisite charm are the qualities which we chiefly admire in her playing*“ (The Era 6. Apr. 1895).

Immer wieder trat Adelina de Lara auch kammermusikalisch hervor: Am 7. Nov. 1892 spielte sie zusammen mit David Popper Mendelssohns Cellosone Nr. 2 D-Dur op. 58. Im darauffolgenden Jahr war sie an einer Aufführung von Brahms’ Klavierquintett f-Moll op. 34 und (im Dez. bei einem Gastspiel in Leeds) von einem der beiden Klaviertrios Mendelssohns beteiligt. Auch später trat die Pianistin in kammermusikalischen Formationen auf. Zu ihren KonzertpartnerInnen zählten die ehemaligen Kommilitoninnen Alice Dessauer und Ilona Eibenschütz, aber auch Joseph Joachim, Edward Howell, Angela Vanbrugh, Alwina Valeria, John Dunn, das Kruse Quartett, Harry Blech und Myra Hess.

Darüber hinaus saß die Künstlerin alljährlich in der Jury mehrerer renommierter Musikpreise.

Am 31. Juli 1896 heiratete Adelina de Lara den Schauspieler Thomas Kingston (ca. 1870–1911) und beschloss, mit ihm nach Amerika zu gehen. In ihren Lebenserinnerungen schreibt sie: „*For the time being my career came to an end. It was a bitter blow to my patrons and friends. I dare not to think what the feelings of Clara Schumann must have been when she heard. [...] 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*“ (Lara 1955, S. 109).

Im Aug. trat das Paar die Reise in die Vereinigten Staaten an und ließ sich zunächst in New York, dann in Boston nieder. Während dieser Zeit verzichtete die Pianistin nicht vollkommen auf ihre Konzerttätigkeit: „*In the late autumn and early winter I toured in Massachusetts. [...] I gave a few concerts [in Boston] and built up an American public whom I long remembered*“ (ebd., S. 111f.). Als sie schwanger wurde, entschied sich das Ehepaar dafür, den Amerikaaufenthalt abzubrechen, damit das Kind in England zur Welt kommen konnte.

Nach der Geburt des Sohnes Thomas Alan am 10. Mai 1897 führte Adelina de Lara keineswegs das Leben einer viktorianischen Ehefrau, sondern begann sofort wieder zu konzertieren und band auch ihren Mann als Rezitator in ihre Tätigkeiten ein. Ein zweites Kind mit dem Namen Denis Ewart wurde am 20. Mai 1898 geboren. Im Haus der Kingstons fanden zu dieser Zeit viele musikalisch-literarische Veranstaltungen statt, und eine große Anzahl englischer KünstlerInnen war dort zu Gast.

Vermutlich 1898 reiste Thomas Kingston nach Australien, erlaubte seiner Frau aber nicht, ihn zu begleiten. Nach seiner Abreise litt Adelina de Lara an einer akuten Blinddarmentzündung. Erst nach wochenlanger Bettruhe gab sie wieder öffentliche Konzerte, in denen sie vor allem in kammermusikalischen Zusammenstellungen wirkte. Bemerkenswert ist ein Konzert vom 24. April 1899, in dem sie zusammen mit dem Geiger John Dunn Richard Strauss' Violinsonate Es-Dur op. 18, „*a work which comes just before the ‚Don Juan‘ Symphonic-poem in order of composition*“ (Musical Standard 1899 I, S. 267), erstmals dem englischen Publikum vorstellte. Damit öffnete sie ihr Repertoire für aktuelle musikalische Richtungen.

Im Herbst 1899 folgte Adelina de Lara ihrem Mann nach Australien und lebte mit ihm in der folgenden Zeit in Melbourne und Sydney. Am 8. Okt. 1900 debütierte die Pianistin in der Centenary Hall in Sydney mit einem Programm, das u. a. Schumanns *Nachtstücke* op. 23, Mendelssohns „Frühlingslied“ aus den *Liedern ohne Worte* op. 62, Liszts Konzertetüde *Waldesrauschen* Searle 145 Nr. 1 und Rachmaninows Prélude cis-Moll op. 3 Nr. 2 enthielt. Mit Henri Staell zusammen trug sie außerdem Beethovens *Kreutzer-Sonate* sowie mit Staell und Gerard Vollmar Arenskys Klaviertrio Nr. 1 d-Moll op. 32 vor. Die Konzertbesprechung im „Sydney Morning Herald“ liest sich sehr positiv: „*Not only did the pianist herself exhibit distinguished talent, but the uniform excellence of the programme throughout, due to the felicitous nature of the artistic combination, was remarkable [...]. Mme. De Lara [...] is a pianist with a carefully-formed style, a brilliant technique, and of the highest artistic refinement. In sparkling pieces she exhibits a feminine neatness and delicacy, can at times rise to considerable warmth and power, but from a virtuoso standpoint is insufficiently virile. The new English pianist always pleases, often causes admiration, but does not excite her audience by a display either of fiery passion or rugged force*“ (Sydney Morning Herald 9. Okt. 1900). Anfang Dez. kehrte Adelina de Lara nach London zurück, wo sie Engagements nachkommen musste. Ihr Mann blieb in Australien, wo er seinerseits unter Vertrag stand. Im Mai 1901 reiste die Pianistin erneut nach Australien.

Einige Zeit später zog es Thomas Kingstons Theatertruppe auf den afrikanischen Kontinent, der Schauspieler wurde zunächst nach Südafrika, dann nach Kairo engagiert, und Adelina de Lara begleitete ihren Mann an die jeweiligen Orte. Erst am 3. Mai 1902 kehrte das Ehepaar nach England zurück.

Adelina de Lara widmete sich nun verstärkt der Komposition und begann auch, eigene Werke in ihr Konzertrepertoire zu integrieren. Ihr Liederzyklus *Rose of the World* erreichte internationale Bekanntheit, als sich Enrico Caruso dafür interessierte und diesen zusammen mit der Komponistin mehrfach in England aufführte. Als Thomas Kingston ankündigte, eine weitere Australienreise zu unternehmen, beschloss Adelina de Lara, dieses Mal zu Hause zu bleiben. Sie konzertierte regelmäßig, bis eine verpatzte Aufführung von Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 54 sie im Juni 1905 an ihren eigenen Fähigkeiten zweifeln ließ. Zusammen mit ihrem Cousin Landon Ronald als Dirigenten sollte sie das von ihr oft gespielte Werk einmal mehr in Birmingham präsentieren. Doch Ronald erzählte ihr vor dem Auftritt, die letzten drei Male habe der jeweilige Pianist sich mitten in der Aufführung des Schumannschen Konzerts nicht mehr erin-

nern können, wie es weiterging – die Konzerte mussten sämtlich unterbrochen werden. Wohl hierdurch verunsichert passierte seiner Cousine dasselbe Missgeschick: „*I played the second movement, and began 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 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*“ (Lara 1955, S. 158). Der Schock saß tief – erst 27 Jahre später konzertierte die Pianistin wieder zusammen mit einem Orchester und beschränkte sich bis dahin auf Soloauftritte.

Gesundheitlich angeschlagen zog Adelina de Lara nach Nordfrankreich, um sich vermehrt auf das Komponieren zu konzentrieren. Als Thomas Kingston signalisierte, er werde aus Australien zurückkehren, ging sie zusammen mit ihrem ihr entfremdeten und darüber hinaus kranken Ehemann nach England. Dieser starb dort am 2. Aug. 1911 im Alter von 41 Jahren. Noch zu erschüttert, um die alte Konzertfrequenz wieder aufzunehmen, begann die Pianistin, Klavierstunden zu erteilen. „*I soon had more pupils than I could manage, and this was satisfactory*“ (ebd., S. 167), erinnert sie sich rückblickend.

Als Organisatorin von Benefizkonzerten trat Adelina de Lara mit Beginn des Ersten Weltkriegs hervor und bekleidete zu dieser Zeit außerdem den Posten der Vizepräsidentin der Professional Musicians’ Début Society. Während der Kriegsjahre arbeitete sie als Stummfilmpianistin in zwei Kinos in London und Notting Hill. Ihre Pianistenkollegin Mathilde Verne fragte sie gegen Ende des Jahres 1916 wegen einer Dozentestelle an der Mathilde Verne Pianoforte School in Kensington an, was Adelina de Lara akzeptierte. Sie berichtet darüber: „*The work at the College proved delightful and the fees good. Miss Verne handed me over all her best pupils, for she wanted to play more at concerts. [...] I remained at the College some eighteen months, until Mathilde Verne gave it up*“ (ebd., S. 179f.). Später unterrichtete sie im Rang einer Professorin an der Guildford School of Music.

Nach mehreren Wohnortwechseln bezog Adelina de Lara ein ständiges Domizil in Woking/Grafschaft Surrey, wo sie sich mit der ebenfalls dort wohnhaften Komponistin Ethel Smyth anfreundete. Diese fand in der „Surrey Press“ sofort anerkennende Worte für die neue Mitbürgerin: „*[T]here 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*“ (zit. nach ebd., S. 187). In Woking gab die so Angekündigte weiter Unterricht, u. a. war die australische Pianistin Eileen Joyce eine ihrer Schülerinnen. In der Zeit zwischen den Weltkriegen komponierte und publizierte sie zudem zwei Klavierkonzerte.

Als 1939 der Zweite Weltkrieg ausbrach, zeigte die zu diesem Zeitpunkt 67-Jährige mit vielen Benefizkonzerten wiederum soziales Engagement.

Aus Anlass ihres 74. Geburtstages gab Adelina de Lara 1946 zusammen mit der Pianistin Myra Hess ein Konzert in der Londoner National Gallery. Die Jubilarin berichtet darüber in ihren Memoiren: „*Die National-Galerie war bis oben hin gefüllt, und es war eines der inspirierendsten Konzerte, an denen ich je teilgenommen habe. Gemeinsam mit einer der größten Musikerinnen aufzutreten und von einer riesigen Zuhörerschaft in der Form eines Kreuzes umgeben zu sein war eine unvergeßliche Erfahrung. Die Aufmerksamkeit der Zuhörer war etwas Wunderbares. Es war ein kalter, regnerischer Tag, ich spielte 33 Minuten lang Schumanns Fantasie op. 17, und man hörte weder ein Geräusch noch ein Husten während meines Spiels*“ (Lara 1996, S. 236). Zu dieser Zeit begann die Pianistin, wieder vermehrt aufzutreten.



Abb. 15 Adelina de Lara

„*In February and March [...] I gave three Schumann Recitals at the Wigmore Hall [London]*“ (Lara 1955, S. 206). Auch in den Folgejahren blieb sie in der Öffentlichkeit präsent, sie „*spielte wieder mit Ilona Eibenschütz vierhändige Werke von Schumann und Brahms. Vermutlich kommt es nicht oft vor, daß zwei Künstler, die sich aus dem Studium kennen, im Alter von sechsundsiebzig noch gemeinsam konzertieren!*“ (Lara 1996, S. 239). 1949 wirkte Adelina de Lara an einem noch nicht identifizierten Film über ihre Jugendjahre bei Clara Schumann mit, zu dem sie auch einige Werke Robert Schumanns einspielte und in dessen Schlusszene sie am Klavier zu sehen sein soll (ebd., S. 240). Auch zu Fernsehauftritten wurde die Künstlerin eingeladen. Seit ungefähr 1919 nahm Adelina de Lara außerdem für die BBC auf und spielte in deren Rundfunksendungen. Viele dieser Aufnahmen erschienen später auf Schallplatte und CD. 1951 wurde der Musikerin der Order of the British Empire verliehen.

Ihren endgültigen Abschied vom Konzertleben nahm Adelina de Lara am 15. Juni 1954 – sie war zu diesem Zeitpunkt 82 Jahre alt. Ein Jahr später veröffentlichte sie ihre Memoiren (Lara 1955). Mit 89 Jahren starb die Pianistin 1961 in einem Krankenhaus in Woking. Mit ihrem Tod, so die „Times“, „*breaks the last remaining link with the Schumann tradition of pianoplaying*“ (The Times 27. Nov. 1961).

#### WERKE FÜR KLAVIER (Auswahl)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1; Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2; Symphonic Dance Fantasy for Piano and Strings; Nocturne pour Piano, London u. Leipzig: Stanley Lucas & Co. 1896; Nocturne pour Piano, London [1903]; Valse joyeuse, London: Chappell & Co. 1904; Six Small Pieces for Christmas. A Children's

Party, London: J. B. Cramer & Co. 1913; *The Kitzie Dance*, London: Keith Prowse & Co. 1921

## TONAUFNAHMEN

*Pupils of Clara Schumann. Fanny Davis, Ilona Eibenschütz, Adelina de Lara*, Pearl GEMM 291-299, P1986.

Adelina de Lara, *Anthologie*, Archiv Documents B000009LN1, P1996.

## LITERATUR

Adelina de Lara, „*Clara Schumann's Teaching*“, in: *Music & Letters* 26 (1945), S. 143–147.

Dies., *Finale*, London 1955.

Dies., „*Gebt mir die Ruhe und Abgeschlossenheit des BBC!*“ (= ins Deutsche übersetzte Auszüge aus *Finale*), in: *Frauen mit Flügel. Lebensberichte berühmter Pianistinnen von Clara Schumann bis Clara Haskil*, hrsg. von Monica Steegmann u. Eva Rieger, Frankfurt a. M. u. Leipzig 1996.

Aberdeen Weekly Journal (1884, 1893, 1894); The Academy (1891, 1895, 1898, 1899); The Advertiser [Adelaide] (1899, 1909); Athenæum (1891 I–1892 II, 1894 I–1895 I, 1896 I, 1897 II, 1898 II, 1899 I, 1914 I); Australian Town and Country Journal (1900); Belfast News-Letter (1892, 1898); Birmingham Daily Post (1883, 1891–1894); The Bookman (1912); Bow Bells (1896); Brisbane Courier (1891, 1911, 1917); The Bristol Mercury and Daily Post (1893); Cairns Post (1934); The Chronicle [Adelaide] (1951); The Church Musician (1893); Cremona (1907); Daily News [London] (1891, 1892); Daily News [Perth] (1901); The Era [London] (1881, 1882, 1884, 1885, 1892, 1895–1898); Evening News [Sydney] (1900, 1901, 1908); Freeman's Journal (1900, 1903); Glasgow Herald (1891–1893); The Graphic [London] (1891, 1892, 1894); Hampshire Telegraph and Sussex Chronicle (1882); Jackson's Oxford Journal (1885); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1886/1887–1890/1891); Leeds Mercury (1882); Liverpool Mercury (1881–1883, 1891, 1894); Lloyd's Weekly Newspaper [London] (1891, 1896); The Lute (1892, 1894, 1899); Magazine of Music (1891–1895); The Mail [Adelaide] (1951); The Milwaukee Sentinel (1896); The Minim (1896); Monthly Musical Record (1891); Musical Herald (1908); Musical News (1884, 1891–1899); Musical Opinion and Music Trade Review (1891–1896); Musical Standard (1883 I, 1884 I, 1891 I–1896 I, 1898 II, 1899 I, 1905 I, 1906 I, 1907 I); MusT (1889, 1891–1896, 1898, 1914); MusW (1883); New York Dramatic Mirror (1900); New York Times (1987); The Newsletter. An Australian Paper for Australian People [Sydney] (1908); The Observer [London] (1891); Pall Mall Gazette (1891, 1895, 1899); The Phrenological Journal and Science of Health (1899); The Register [Adelaide] (1907, 1908); Review of Reviews (1891); Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art (1891, 1892, 1894, 1896); Signale (1891, 1892, 1896, 1899); The Strand Musical Magazine (1903); The Sydney Morning Herald (1900, 1901, 1903, 1904, 1909, 1917, 1947); The

Times [London] (1884, 1891–1893, 1895, 1898, 1899, 1908, 1909, 1914, 1918, 1927–1938, 1943, 1946, 1949, 1951–1956, 1961, 1962, 1968, 1971, 1984); Violin Times (1899, 1907); The West Australian [Perth] (1907)

Pauer, Brown Brit

Anonym, „*Three Clever Women*“, in: *Chicago Daily Tribune* 7. Mai 1892.

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Henry Saxe Wyndham u. Geoffrey l'Epine (Hrsg.), *Who's Who in Music. A Biographical Record of Contemporary Musicians*, London 1913.

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

Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.

Maurice Hinson (Hrsg.), *At the Piano with Robert and Clara Schumann*, Van Nuys/CA 1988.

Samuel Lipman, „*The Pupils of Clara Schumann and the Uses of Tradition*“, in: *Music and More. Essays 1975–1991*, hrsg. von dems., Evanston/IL 1992, S. 130–140.

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

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

Stella Oesch, *Die Pianistinnen Fanny Davies und Adelina de Lara und ihre Verbindung zur musikalischen Tradition Clara Schumanns*, Magisterarbeit, Universität Wien 2009.

Silke Wenzel, Art. „*Adelina de Lara*“, in: *MUGI. Musik und Gender im Internet*, [http://mugi.hfmt-hamburg.de/A\\_lexartikel/lexartikel.php?id=lara1872](http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=lara1872), Zugriff am 21. Mai 2013.

Bildnachweis

Lara 1955, nach S. 32

Ebd., nach S. 96

Wikimedia Commons, [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adelina\\_de\\_Lara\\_1900.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adelina_de_Lara_1900.jpg), Zugriff am 1. Juni 2013.

The Times [London] 12. Aug. 1961

Markus Gärtner / Annkatrin Babbe

## Lea, Annie

\* 1868 in Northampton, † nach 1903, Ort unbekannt, Pianistin und Klavierlehrerin. Annie Lea war das jüngste von fünf Kindern von Charles (1825–?) und Ann Lea (1828–?). Sie erhielt ihre erste pianistische Ausbildung von Brook Sampson (1848–1920). Seit 1885 ist sie in Northampton öffentlich aufgetreten. Am 5. Okt. des Jahres spielte sie dort innerhalb eines Konzerts ihres Lehrers. Ende 1885 oder Anfang 1886 reiste Annie Lea nach Deutschland. In Frankfurt a. M. begann sie ein Klavierstudium am Hoch'schen Konservatorium bei Florence Rothschild verh. Bassermann. Zum Studienjahr 1887/1888 wechselte sie in die Klavierklasse von Clara Schumann und studierte 1888/1889 Kontrapunkt bei Iwan Knorr (1853–1916). 1890 beendete Annie Lea ihr Studium in Frankfurt und kehrte nach England zurück. Im Juni befand sie sich in Cheltenham und wirkte dort in einem Konzert des Ladies' College in der Great Hall mit. Zusammen mit Olga Neruda, die ebenfalls am Hoch'schen Konservatorium bei Clara Schumann studiert hatte, trug sie Saint-Saëns' Variationen über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere op. 35 vor. 1891 folgten weitere Auftritte in Cheltenham. Vermittelt wurden sie über den Londoner Konzert- und Theateragenten Narciso Vert. Im Mai 1891 schreibt der „Musical Standard“: *„An opportunity has recently been afforded of hearing a young lady who has just returned to England after four years' study with Madame Clara Schumann, Miss Annie Lea, the daughter of Mr. C. Lea, a gentleman resident in Northampton. The programme played on the occasion referred to included works by Beethoven, Schumann, Chopin, Henselt, Rubinstein, and other classical writers for the pianoforte; and while Miss Lea's technique may without exaggeration be described as admirable, she possesses a refined and highly cultivated artistic temperament, and plays with the taste and feeling of a genuine artist“* (Musical Standard 1891 I, S. 389).

Ende des Jahres 1891 debütierte die Künstlerin in London. Vert hatte für den 19. Nov. 1891 ein Kammerkonzert in der Princes' Hall organisiert, in dem Annie Lea zusammen mit der Violinistin Frances Ashton aufgetreten ist. Für ihren solistischen Beitrag wählte die Pianistin Nummern aus Robert Schumanns *Carnaval* op. 9 sowie Anton Rubinsteins *Staccato-Etüde* C-Dur op. 23 Nr. 2. Die „Musical Times“ kommentiert: *„She seemed a trifle nervous in commencing Schumann's Carnaval, but speedily warmed to her work and gave an excellent performance, noteworthy for intelligence as well as good manipulation“* (MusT 1891, S. 726). Ähnlich äußert sich ein Korrespondent des „Musical Standard“. Er bezeichnet Annie Lea als *„a highly gifted young performer, her style being sound, artistic, and conscientious, and she also possesses great natural abilities“* (Musical Standard 1891 II, S. 431). In der Zeitung „Daily News“ wird daneben auf den Einfluss Clara Schumanns hingewiesen: *„From that distinguished teacher Miss Lea, it will hardly be necessary to state, has acquired a sound and conscientious style, which, being allied with great natural ability and considerable intelligence promises well for her future“* (Daily News 20. Nov. 1891).

Entgegen der Annahme einiger Rezensenten blieb eine Konzertkarriere aus. In den 1890er Jahren ließ sich Annie Lea in Gloucester nieder und erteilte dort seit spätestens

1897 Klavierunterricht. Noch 1903 war sie als Klavierlehrerin tätig. Belege für Konzerte nach 1891 liegen dagegen nicht vor.

#### LITERATUR

Athenæum (1891 II); Daily News [London] (1891); The Era [London] (1891); Fritzs-MW (1891); The Graphic [London] (1891); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1885/1886–1889/1890); Magazine of Music (1886); The Minim (1897, 1898); Musical Opinion and Music Trade Review (1885); Musical Standard (1890 II–1891 II); MusT (1885, 1890, 1891); MusW (1890); The Times [London] (1891)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

#### **Lyon, Victoire**

Lebensdaten unbekannt, aus Lyon, Pianistin und Komponistin. Victoire Lyon besuchte seit dem Studienjahr 1881/1882 die Klavierklasse von Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. Außerdem studierte sie Komposition bei Joachim Raff (1822–1882) bzw. nach dessen Tod bei Iwan Knorr (1853–1916) und zählte neben Anna Mozer, Olga von Radecki, Agathe Schulz, Annie Wirsing und Mary Wurm zu den Studentinnen der ersten Kompositionsklasse für Frauen in der Einrichtung. Mit einem Semester Unterbrechung blieb Victoire Lyon bis 1884 dreieinhalb Jahre lang am Hoch'schen Konservatorium. In einer ihrer letzten Prüfungen spielte sie am 27. Juni 1884 zusammen mit dem Cossmann-Schüler Wilhelm Renck den ersten Satz aus Anton Rubinsteins Violoncellosonate Nr. 2 G-Dur op. 39. Nach dem Studium lässt sich derzeit nur ein Auftritt der Pianistin – am 12. März 1887 in der Berliner Singakademie – belegen. Daneben sind Hinweise auf ein kompositorisches Schaffen zu finden. Noch zu Lebzeiten wurden Werke für Klavier sowie Lieder aus der Feder Victoire Lyons gedruckt.

#### WERKE FÜR KLAVIER

Marche triomphale op. 9; Klaviersonate e-Moll (Studienarbeit 1880/1881)

#### LITERATUR

Bock (1887); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1880/1881–1883/1884); NZfM (1890)

Pazdírek

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.

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

### **Mayer, Lina, verh. Brüll, Mayer-Brüll**

Geburts- und Sterbedaten unbekannt, Pianistin und Klavierlehrerin aus Frankfurt a. M. Lina Mayer wurde 1884 an das Hoch'sche Konservatorium aufgenommen und studierte dort zunächst acht Semester Klavier bei Florence Rothschild verh. Bassermann sowie sechs Semester Kontrapunkt bei Iwan Knorr (1853–1916). 1888 erhielt die Pianistin einen Platz in der Klavierklasse Clara Schumanns und studierte seither außerdem Methodik des Klavierspiels bei Knorr. Schon während ihres Studiums (1890) wurde sie mit dem Klavierunterricht in der Vorschule betraut. Nach 16 Semestern schloss Lina Mayer ihr Studium ab, blieb jedoch als Klavierlehrerin weiterhin am Hoch'schen Konservatorium tätig. Seit 1893/1894 unterrichtete sie StudentInnen im Hauptstudium. 1909 beendete die Musikerin ihre Lehrtätigkeit in Frankfurt. Ein möglicher Grund hierfür war ihre Heirat: Im Jahresbericht 1909/1910 wird die Pianistin als Lina Mayer-Brüll aufgeführt.

Abgesehen von der Mitwirkung bei Vortragsabenden oder Prüfungskonzerten des Konservatoriums ließ sich Lina Mayer erst nach Abschluss ihres Studiums öffentlich hören. Einer der ersten Auftritte in der Öffentlichkeit erfolgte im Herbst 1893 in Berlin. Die Zeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ schreibt hierüber: „Zwei junge Damen aus Frankfurt a. M., die Violinistin Fräulein Minna Rode und die Pianistin Fräulein Lina Mayer, ließen sich zum ersten Male in einem eigenen Concert hören und riefen durch ihre Leistungen einen durchaus vortheilhaften Eindruck hervor. Das bedeutendere Talent muß der Geigerin zugesprochen werden, was sie an Solosachen zum Vortrag brachte, [...] trug den Stempel künstlerischer Reife. Fräulein Mayer legte in Seb. Bach's chromatischer Fantasie und Fuge [d-Moll BWV 903], Stücken von Scarlatti und der zwölften Rhapsodie [Searle 244] von Liszt Proben einer vorzüglich gebildeten Technik ab“ (Signale 1893, S. 823).

Den Schwerpunkt ihres Wirkens bildete die Lehrtätigkeit in Frankfurt. Daneben finden sich nur wenige Belege für Auftritte. Anfang des Jahres 1894 reiste Lina Mayer nach Zürich und wirkte dort in einem „Pensionscassen-Concert“ (ebd. 1894, S. 357) des Tonhalle-Orchesters mit. Das Programm enthielt neben Chopins Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll op. 21 eine Komposition von Bernhard Scholz, dem Direktor des Frankfurter Konservatoriums. Im Frühjahr 1895 befand sich Lina Mayer in Wiesbaden und trat dort in einem Sinfoniekonzert der königlichen Kapelle auf. Ende des folgenden Jahres reiste sie erneut nach Berlin und erwies sich dort, der „Neuen Zeitschrift für Musik“ zufolge, in einem eigenen Konzert „als eine achtbare, wenn auch noch nicht hervorragende Pianistin“ (NZfM 1896, S. 509). Nach einem Konzert im Sept. 1897 in Stuttgart urteilt ein Korrespondent des „Musikalischen Wochenblatts“ sehr ähnlich: „Frl. Lina Mayer [...] besitzt eine hochentwickelte Technik ohne grossen Ton und besonders gereifte Auffassung, liess aber in Einigen ihrer Vorträge ein für die Zukunft hoffnungsvolles Talent erkennen“ (FritzschMW 1897, S. 501).

Für die folgenden vier Jahre finden sich keine Belege für Auftritte Lina Mayers. Im Herbst des Jahres 1901 veranstaltete die Pianistin ein Konzert in Frankfurt, in dem Bernhard Scholz und der Sänger Anton Stermans mitwirkten. Ihr Soloprogramm enthielt Beethovens Sonate c-Moll op. 111 sowie Wagner-Liszts *Spinnerlied* Searle 440. Mit Scholz führte sie außerdem dessen *Kontrapunktische Variationen für zwei Klaviere zu vier Händen über eine Gavotte von Händel* op. 54 auf.

In den nächsten Jahren trat Lina Mayer mehrfach in Frankfurt a. M. auf, wiederholt auch in öffentlichen Konzerten des Konservatoriums. Am 6. März 1893 gestaltete sie zusammen mit Bernhard Scholz einen Schubert-Abend und ließ sich am 22. März in einem Konzert des Grafen Louis von Schimmelpenninck, einem Administrationsmitglied des Konservatoriums, hören. Am 22. Juni des Jahres wirkte sie in einem Festkonzert anlässlich des 25-jährigen Bestehens des Konservatoriums mit und trug darin zusammen mit dem Kollegen Carl Friedberg Bernhard Scholz' *Kontrapunktische Variationen* vor. Mit Johannes Hegar, einem weiteren Kollegen, spielte sie dieses Werk auch in einer „*Kammermusik-Matinée zu Ehren des 70. Geburtstags des Direktors Herrn Prof. Dr. Bernhard Scholz*“ (JB 1904/1905, S. 30) am 1. Apr. 1905.

1907 reiste Lina Mayer nach Düsseldorf und veranstaltete dort zusammen mit Anton Stermans sowie einem Musiker namens Craemer-Schleger einen Klavier- und Liederabend. 1908 gründete sie mit der Violinistin Anna Hegner (1881–1963) und dem Violoncellisten Hermann Keiper ein Trio. In diesem und dem darauffolgenden Jahr veranstaltete das Ensemble mindestens zwei Konzerte. Danach zog sich Lina Brüll aus dem Konzertleben zurück und beendete zur gleichen Zeit ihre Lehrtätigkeit am Konservatorium.

## LITERATUR

FritschMW (1897); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1884/1885–1909/1910); Der Klavier-Lehrer (1893); Die Musik (1901/02 I, 1907/08 I); NZfM (1896); Signale (1893–1895, 1906); Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Okt. 1901 bis Sept. 1903)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Peter Cahn, *Das Hoch'sche Conservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.

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

## Morton, Linda, verh. Redfern Mason

\* 1872 in Handsworth, † 22. Juni 1898 in Birmingham, Pianistin. Linda Morton erhielt ihre erste musikalische Ausbildung von ihrer Tante Agnes Reynolds, bei der sie aufgewachsen ist. Den weiteren Unterricht übernahm eine Musikerin namens Welchmann, zu deren SchülerInnen auch Fanny Davies zählte.

Ihr Debüt feierte Linda Morton am 17. Dez. 1888 im Rahmen eines Madrigalkonzerts im Lecture Theatre in Birmingham. Der „Musical Standard“ schreibt darüber: „[A] Birmingham lady, Miss Linda Morton, the pupil of a local teacher, made her début on the occasion. [...] Miss Morton had every reason to be pleased with her performance“ (Musical Standard 1888 II, S. 404).

1889 reiste Linda Morton nach Deutschland und begann im Herbst des Jahres ein Studium am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. Die ersten beiden Semester verbrachte sie in der Klavierklasse Eugenie Schumanns und wechselte zum Studienjahr 1890/1891 in die Klasse von Clara Schumann. Nach sechs Semestern beendete die Pianistin ihr Studium und kehrte 1892 nach England zurück.

Nur ein Auftritt lässt sich nach ihrer Rückkehr in Birmingham belegen: Am 13. Febr. 1894 wirkte Linda Morton in einem Konzert des Birmingham String Quartet im Lecture Theatre mit und machte der „Musical Times“ zufolge mit dem Vortrag von Chopins Ballade Nr. 1 g-Moll op. 23 „a good impression“ (MusT 1894, S. 176).

Mitte der 1890er Jahre heiratete die Pianistin den Musikschriftsteller J. Redfern Mason, der zu dieser Zeit für die „Birmingham Daily Gazette“ schrieb.

Am 22. Juni 1898 starb Linda Morton in Birmingham. In einem in der „Musical Times“ erschienenen Nachruf wird sie nicht nur als Pianistin, sondern auch als „an able performer on the violin“ (MusT 1898, S. 545) gewürdigt.

## LITERATUR

FritzschnMW (1898); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1889/1890–1891/1892); Monatshefte für Musikgeschichte (1899); Musical Standard (1888 II); MusT (1889, 1894, 1898)

A. Ehrlich [d. i. Albert Payne], *Celebrated Pianists of the Past and Present. A Collection of One Hundred and Thirty-Nine Biographies. With Portraits*, Philadelphia/PA 1894.

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünf- und zwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

## Müller-Reuter, (Oswald) Theodor

\* 1. Sept. 1858 in Dresden, † 11. Aug. 1919 in Gautzsch bei Leipzig, Pianist, Klavierlehrer, Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller. Sein Vater, August Müller, war Musiklehrer in Dresden und übernahm möglicherweise den Anfangsunterricht seines Sohnes. Später erhielt Theodor Müller-Reuter in Dresden Kompositionsunterricht bei Ludwig Meinardus (1827–1896), Ernst Julius Otto (1804–1877) und August Wilhelm Julius Rietz (1812–1877). Für seine pianistische Ausbildung waren daneben Friedrich Wieck (1785–1873) und dessen Sohn Alwin (1821–1885) verantwortlich. Schon als Kind bzw. Jugendlicher spielte Theodor Müller-Reuter erstmals Clara Schumann vor, die daraufhin zwar nicht seinen Unterricht übernahm, während ihrer zukünftigen Aufenthalte in Dresden aber die Entwicklung des jungen Pianisten verfolgte. Nach weite-

ren Vorspielen erklärte sie sich 1877 bereit, Theodor Müller-Reuter als Schüler anzunehmen. Seit dem 8. Nov. 1877 fuhr dieser vierzehntäglich von Dresden nach Berlin, wo er – ergänzend zu den Stunden bei Alwin Wieck – Klavierunterricht von Clara Schumann und Kompositionsunterricht von deren Halbbruder Woldemar Bargiel (1828–1897) erhielt. Finanziell ermöglicht wurden die Fahrten sowie der Unterricht durch die Spende zweier vermögender Dresdener Bürger. Nach nur wenigen Monaten endete am 13. Febr. 1878 der Unterricht in Berlin. Theodor Müller-Reuter wollte daraufhin seine Ausbildung bei Franz Liszt in Weimar fortzusetzen. Dieser Plan wurde jedoch *„im letzten Augenblicke durch den eifersüchtig und mißtrauisch gewordenen Lehrer [Alwin Wieck] vereitelt und natürlich als Verrat an der Kunst in Bausch und Bogen verurteilt und gebrandmarkt“* (Müller-Reuter 1919, S. 46).

Als Clara Schumann im Sept. 1878 ihre Stelle als erste Klavierlehrerin am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. antrat, bewarb sich der Pianist um einen der begehrten Studienplätze bei seiner ehemaligen Lehrerin und wurde seit dem Studienjahr 1878/1879 als Student in den Listen des Konservatoriums geführt (nach eigenen Aussagen begann der Unterricht bei Clara Schumann erst im Apr. 1879). Neben dem Klavierunterricht besuchte er in den folgenden drei Semestern die Kompositionsklasse von Joachim Raff (1822–1882). Im Sommer 1880 absolvierte er seine letzten Prüfungen in Frankfurt. Wie vielen seiner Kommilitonen verhalf Clara Schumann auch ihm zu einer Anstellung: *„[S]ie verschaffte ihm die Stellung eines Klavier- und Harmonielehrers am Straßburger Konservatorium“* (ebd., S. 78). In ihrem Empfehlungsschreiben vom Okt. 1880 heißt es: *„Gern erfülle ich den Wunsch des Herrn Theodor Müller hierdurch zu bestätigen, daß derselbe längere Zeit mein Schüler war [...]. Ich bin überzeugt, daß Herr Müller als Lehrer, wie als Spieler, den an ihn gestellten Anforderungen gerecht werden wird“* (Empfehlungsschreiben von Clara Schumann, Müller-Reuter 1919, nach S. 78). Bis 1887 war Theodor Müller-Reuter in Straßburg tätig. In dieser Zeit zog er sich eine schwere Verletzung des Handgelenks zu: *„He overpractised, with the result that he strained his right wrist badly, the injury later extending up the arm, and also developing in his left arm. Practice was impossible; his projected career as a solo pianist had to be abandoned, and for five years he could not play. Only slowly did he regain muscular control and resume playing for ordinary purposes“* (Musical Standard 1911 I, S. 74). Nach der 1887 erfolgten Rückkehr nach Dresden übernahm der Musiker die Leitung der Dreyssig-Singakademie, des Männergesangsvereins Orpheus sowie eines Amateurorchesters. Seit 1891 unterrichtete er zudem Klavier am Dresdener Konservatorium. Im Herbst 1893 folgte er einem Ruf als Direktor der Konzertgesellschaft nach Krefeld. Später übernahm er zusätzlich die Leitung der dortigen Liedertafel sowie der Chorgesellschaft (1899). Als Dirigent erwarb sich der Musiker nach einiger Zeit einen überaus guten Ruf. Anlässlich eines Auftritts in der Berliner Singakademie am 13. Okt. 1898 schreibt ein Korrespondent des „Musikalischen Wochenblatts“: *„Hr. Müller-Reuter hat mir als Dirigent besser gefallen, denn als schaffender Künstler. In ersterer Eigenschaft erwies er sich als ein tüchtiger, sehr gewandter temperamentvoller Orchesterleiter, der weiss, was er will und seinen Willen auch dem seiner Leitung unterstellten Orchesterkörper fest und bestimmt aufzuzwingen vermag. Die Wiedergabe oben genannter Werke [Beethovens*

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 (*Eroica*), Richard Strauss' *Tod und Verklärung* op. 24, Liszts Polonaise Nr. 2 E-Dur in der Bearb. für Orchester von Karl Müller-Berghaus sowie Theodor Müller-Reuters Suite *Auf dem Lande*] liess jedenfalls hinsichtlich der technischen Ausgestaltung kaum Etwas zu wünschen übrig“ (FritzschMW 1898, S. 646). In Krefeld veranstaltete Theodor Müller-Reuter mit der Konzertgesellschaft im Jahr etwa sechs Abonnements- und drei Sinfoniekonzerte. In der Fachpresse fand er wiederholt für seine Programmwahl Beachtung. Die Zeitschrift „Die Musik“ schreibt 1902: „Vor einigen Jahren noch strengstens konservativ, mit Wagner, Berlioz und Liszt wenig oder gar nicht vertraut, hat die Konzertgesellschaft den längst nötigen Anschluss an das, was über Schumann und Brahms hinausgeht, durch die Initiative ihres weiteren Kreisen ja bekannten Dirigenten endlich gefunden“ (Die Musik 1902 II, S. 931).

1902 wurde Theodor Müller-Reuter die künstlerische Leitung des Krefelder Konservatoriums sowie die Verantwortung für die Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins übertragen.



P. Schiffer, Krefeld phot.

Abb. 16 Theodor Müller-Reuter, Photographie von P. Schiffer (Krefeld), nach 1892

1910 reiste der Künstler nach London, mit dem Ziel „of making historical researches in the musical archives of the British Museum, and of learning something of the actualities of London's musical and concert life during its season“ (Müller-Reuter 1910, S. 513). Anfang 1911 fuhr er – der nach seinem ersten Engländeraufenthalt das Londoner Konzertleben in einem in der „Musical Times“ veröffentlichten Aufsatz über die Maßen gelobt hatte – erneut nach England, um am 16. Jan. des Jahres als Gastdirigent mit dem London Symphony Orchestra in der Londoner Queen's Hall aufzutreten. In der darauffolgenden Wintersaison erhielt er weitere Engagements in England. Am 7. Dez. 1911 trat er in Manchester und am 15. Dez. 1911 in Bradford mit dem Hallé-Orchester auf, dessen Leiter Hans Richter kurz zuvor zurückgetreten war.

Auftritt als Liedbegleiter belegen. Am 16. Jan. 1911 zeigte er sich in der Queen's Hall nicht allein als Dirigent des London Symphony Orchestra, sondern begleitete außerdem die Sängerin Elena Gerhardt in Liedern von Hugo Wolf am Klavier.

Als Solist hat Theodor Müller-Reuter mit der Läsion seines Handgelenks vermutlich nicht mehr öffentlich konzertiert. Es lässt sich aber ein

Schon im Rahmen des Studiums in Frankfurt a. M. entstanden erste Kompositionen. Theodor Müller-Reuters Œuvre umfasst Literatur für Chor, Kammermusik, Lieder, zwei Opern sowie diverse Werke für Klavier. Vieles hiervon wurde noch zu Lebzeiten veröffentlicht. Hinzu kommen Editionen sowie Bearbeitungen von Werken Joh. Seb. Bachs, Beethovens, Schuberts, Robert Schumanns, Liszts, Brahms' und anderer.

Im Laufe der Jahre machte sich Theodor Müller-Reuter auch als Musikschriftsteller einen Namen. Neben selbstständigen Schriften veröffentlichte er Aufsätze in zeitgenössischen Fachblättern, wie dem „Musikalischen Wochenblatt“, dem „Musikalischen Centralblatt“, der Zeitschrift „Die Musik“ sowie der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Den größten Eindruck hinterließ er als Herausgeber des viel rezensierten *Lexikon der deutschen Konzertliteratur* (1909).

Theodor Müller-Reuter war verheiratet mit der Tochter des Klavierbauers Wilhelm Wieck, eines Cousins von Clara Schumann. Aus der Ehe ging mindestens eine Tochter hervor.



*Theod. Müller-Reuter*

Abb. 17 Photographie, vermutlich um 1902

#### WERKE FÜR KLAVIER (Auswahl)

*Fünf Klavierstücke* (Intermezzo, Phantasiestück, Erinnerung, Walzer, Ungarisch) op. 6, Dresden: Hoffarth 1886; *Visionen. Aphoristische Tonbilder* op. 8, Frankfurt: Steyl & Thomas 1886; *Aus der Kinderspielzeit*. Drei charakteristische Stücke für Pianoforte (Kreisel, Beim Reifentreiben, Seilspringen) op. 16, Leipzig: Kistner 1891; Klaviertrio d-Moll op. 19, Leipzig: Kistner 1893; *Der Fingerwechsel bei unterbrochener Tonwiederholung und im Doppelgriffspiel. Acht Klavieretüden* op. 20, Leipzig: Kistner 1892; *Im Ballsaal* op. 25 (Tänze und Stücke im Salonstil für das Klavier zu vier Händen: Polonaise, Menuett, Promenade, Walzer, Intermezzo, Polka), Krefeld: Schuckert's Musikverlag 1904 (?)

#### LITERATUR

Briefsammlung Theodor Müller-Reuter, Digitale Sammlungen der Sächsischen Landesbibliothek bzw. der Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur Mscr.Dresd.App.2551

Theodor Müller-Reuter, *Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments von Felix Mendelssohn-Bartholdy* (= Der Musikführer 87/88), Frankfurt a. M. 1897.

Ders., „Über die rhythmische Bedeutung des Hauptmotivs im ersten Satze der C moll-Symphonie von Beethoven“, in: *FritschMW* 27 (1898), S. 381f./397f./413–415.

Ders., *Fünfzig Jahre Musikleben in Krefeld. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Niederrheins*, Krefeld 1902.

Ders., „Zum 38. Tonkünstlerfest des allgemeinen deutschen Musikvereins in Krefeld“, in: *Die Musik* I (1902/03), S. 1556–1563.

Ders., *Beiträge zum Studium der Klavier-Etüden von J. B. Cramer*, Leipzig 1905.

Ders., „Max Reger als Orchesterkomponist. Sinfonietta für Orchester, op. 90“, in: *NZfM* 72 (1905), S. 863–866.

Ders., „Ein Brief Franz Brendels an Franz Liszt“, in: *Die Musik* II (1906/07), S. 337–340.

Ders., *Beethovens Chorphantasie op. 81* (= Musikführer 98), Berlin 1907.

Ders., *Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriststeller und Musikfreunde*, 2 Bde., Bd. 1, Leipzig 1909.

Ders., „Four Weeks of Musical Life in London. The Impressions of a German Musician“, in: *MusT* 810 (1910), S. 513f.

Ders., *Festschrift zum Jubiläumskonzert des Singvereins in Krefeld am 17. Dezember 1910. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Krefelds und zur Geschichte des Singvereins*, Krefeld [1911].

Ders., „Beethoveniana“, in: *Die Musik* II (1913/14), S. 3–15/86–91.

Ders., „Ein kleiner oder ein großer Irrtum?“, in: *Die Musik* III (1913/14), S. 39f.

Ders., „Aus dem Musikleben Leipzigs. Abt. I: Leipziger Musiker des 19. Jahrhunderts. I. Felix Mendelssohn-Bartoldy“, in: *Der Leipziger. Illustrierte Wochenschrift für Leipzig und seine Umgebung* 1 (1919), S. 366–368.

Ders., *Bilder und Klänge des Friedens. Musikalische Erinnerungen und Aufsätze. Mit 14 faksimilierten Beilagen, 124 Notenbeispielen, 6 Autotypien und einem Bildnis des Verfassers*, Leipzig 1919.

Ders., *Clara Schumann und ihre Zeit. Musikalische Erinnerungen und Aufsätze*, Leipzig [1919].

*Müller-Reuter's Lexicon*, <http://www.raff.org/resource/books/reuter.htm>, Zugriff am 24. Febr. 2013.

Athenæum (1902 II, 1911 I); Bock (1887); Catalog of Copyright Entries. Books (1909, 1910); FritschMW (1891, 1893, 1898, 1908, 1909); Le Guide Musical (1911); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1878/1879, 1879/1880, 1918/1919); Der Klavier-Lehrer (1893, 1904, 1906); Monthly Musical Record (1890, 1899, 1902); Musical Herald (1911, 1912); Musical Standard (1883 I, 1893 I, 1898 II, 1911 I–1912 I); MusT (1892, 1900–1902, 1906, 1910–1912); MusW (1883); Die Musik (1901/02 II–1901/02 IV, 1902/03 II, 1902/03 IV–1904/05 III, 1905/06 I, 1906/07 II, 1906/07 III, 1908/09 II, 1908/09 III, 1909/10 I, 1909/10 III, 1911/12 I, 1912/13 II, 1913/14 IV); Musikalisch-

literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen (1893, 1898); Musikalisches Centralblatt (1882–1884); Musikpädagogische Blätter (1921); Orchestral Music Catalogue (1912); Review of Reviews (1910); Der Sänger. Amtliches Organ des westdeutschen Sängerverbandes (1899); Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art (1911); Signale (1902, 1904, 1905, 1910, 1911); Sozialistische Monatshefte (1911 III); Verzeichniss der aus der neu erschienenen Literatur von der Königlichen Bibliothek zu Berlin erworbenen Druckschriften [Berliner Titeldrucke] (1897); Verzeichniss der erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise (1893, 1897, 1898, 1900, 1901)

Riemann 1900, DBE

Stefan Hock (Hrsg.), *Grillparzers Werke in sechzehn Teilen*, 16 Bde., Bd. 6: *Des Meeres und der Liebe Wellen; Der Traum, ein Leben; Weh dem, der lügt!* u. Bd. 7: *Libussa; Ein Bruderzwist in Habsburg; Die Jüdin von Toledo*, Berlin [u. a.] o. J./1910.

Ottmar Rutz, *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, Leipzig 1911.

Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 Bde., Bd. 3.2: *1881–1885*, Berlin 1912.

Gustav Nottebohm, *Ludwig van Beethoven. Thematisches Verzeichnis. Nebst Bibliographie von Emerich Kastner*, Leipzig 1913.

Marie Wieck, *Aus dem Kreise Wieck-Schumann*, Dresden 1914.

Richard Batka, *Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts* (= Allgemeine Geschichte der Musik 3), fortgesetzt von Wilibald Nagel, Stuttgart [1915].

Max Kalbeck (Hrsg.), *Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, 12 Bde., Bd. 3, Berlin 1919.

Benjamin Grosbayne, *A Bibliography of Works and Articles on Conductors, Conducting and Related Fields in Various Languages from the Sixteenth Century to the Present Time*, Brooklyn/NY 1933.

Bildnachweis

Die Musik 1902/03 I, S. 1560

MusT 1911, vor S. 81

### **Mutzenbecher, Mathilde, *Mathilda*, verh. Freifrau von Ribaupierre**

\* 28. Sept. 1870 in Hamburg, † 13. Apr. 1937 in Marquartstein, Pianistin und Komponistin. Die Musikerin entstammte der einflussreichen hanseatischen Familie Mutzenbecher und war die Tochter des Hamburger Kaufmanns Gustav Mutzenbecher (1826–1903) und seiner Ehefrau Cécile Luise Antonie geb. Gorissen (1849–1907), einer Freundin Hans von Bülow's. Sie hatte eine ältere Schwester: Luise (1867–1892), später verheiratet mit Otto August Gottlieb Adolf Graf Grote (1861–1942). Ihre Kindheit verbrachte Mathilde Mutzenbecher mit der Familie in Hamburg. 1877 ließen sich die Eltern scheiden. Das Mädchen lebte fortan bei ihrer Mutter, zunächst in Wiesbaden und

seit 1890 in München. Ihre Schwester blieb beim Vater und zog mit diesem 1879 nach Baden-Baden.

1885 erhielt Mathilde Mutzenbecher einen Studienplatz am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. und besuchte dort acht Semester lang die Klavierklasse von Clara Schumann. Vom Herbst 1887 bis zum Sommer 1889 studierte sie außerdem bei Arthur Egidi (1859–1943) Komposition. Eine ihrer letzten belegbaren Prüfungen erfolgte am 29. Mai 1889. In einem öffentlichen Prüfungskonzert trug die Pianistin Chopins Scherzo Nr. 1 h-Moll op. 20 vor. Wegen eines Bruchs des Handgelenks beendete sie ihr Studium im Jahr 1890. Öffentliche Auftritte außerhalb des Konservatoriums lassen sich nicht belegen.

Am 17. Okt. 1894 heiratete Mathilde Mutzenbecher in München Joseph Adolf Maximilian Freiherr von Ribaupierre (1864–1925), einen Angehörigen des Königlich Bayerischen Leibregiments und seit 1894 Königlich Bayerischer Kämmerer. Dieser erwarb noch in demselben Jahr die Burg Marquartstein in Oberbayern, wo die Familie künftig lebte. Aus der Ehe gingen drei Kinder hervor: Maximilian Gustav Karl Josef (1896–1915), Rüdiger Karl Eduard Edgar (1899–1945) und Liutta Luise Ilka Emilie Mathilde (1900–1959), später verh. mit Ludwig Friedrich Karl Marie Franz Haupt Graf zu Pappenheim.

Mathilde Freifrau von Ribaupierre ist nicht identisch mit der Pianistin Mathilde de Ribaupierre (1885–1950), die 1912 eine Professur am Konservatorium in Lausanne erhalten hatte, und mit ihrem Bruder Emil de Ribaupierre die Konservatorien in Montreux und Vevey sowie später das Institut de Ribaupierre in Lausanne gegründet hat.

## LITERATUR

Almanach de Gotha. Annual Genealogical Reference (2004); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1885/1886–1889/1890)

Willi Schuh u. Edgar Refardt, *Schweizer Musikbuch. Musikerlexikon*, Zürich 1939.

Heinrich Mutzenbecher (Hrsg.), *Stammbaum der Familie Mutzenbecher. 1636–1971*, 2 Bde., Witzhave 1973.

Vereinigung des Adels in Bayern (Hrsg.), *Genealogisches Handbuch des in Bayern immatrikulierten Adels*, 26 Bde., Bd. 16, Schellenberg bei Berchtesgaden [u. a.] 1986.

Hans von Bülow, *Die Briefe an Johannes Brahms*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994.

Genealogie der Familie Mutzenbecher, [http://www.geneall.net/D/per\\_page.php?id=1665609](http://www.geneall.net/D/per_page.php?id=1665609), Zugriff am 17. Aug. 2012.

## Neruda, Olga

\* 1858 in Brünn, † 9. Dez. 1945 in Stockholm, Pianistin und Klavierlehrerin. Olga Neruda wuchs als jüngstes von insgesamt elf Kindern einer mährischen Musikerfamilie in Brünn auf. Ihr Vater Josef Neruda (1807–1875) – Brünner Domorganist und Musiklehrer – übernahm, wie schon bei den älteren Geschwistern, die erste musikalische Ausbildung. Möglicherweise erteilte auch die Mutter Francisca Neruda geb. Merta (1817–1881), eine Pianistin, Anfangsunterricht. Außerdem wird Charles Hallé (1819–1895) als einer der ersten Klavierlehrer Olga Nerudas genannt. Im Gegensatz zu ihren Geschwistern, die schon früh konzertierten und im Familienensemble – dem Neruda-Quartett, das bis 1864 Bestand hatte – mit dem Vater Europa bereisten, blieb eine Karriere der Pianistin als ‚Wunderkind‘ aus. Einer ihrer ersten Auftritte erfolgte am 18. Okt. 1874. Mit ihrer Schwester Wilma Norman-Neruda wirkte sie bei einem Wohltätigkeitskonzert im Brünner Redoutensaal mit und begleitete sie bei einer Violinsonate von

Friedrich Wilhelm Rust, einem Adagio von Louis Spohr und einigen *Ungarischen Tänzen* von Brahms-Joachim. Am 2. Febr. 1880 trat die Musikerin zusammen mit ihrem Bruder Franz (1843–1915) sowie weiteren Künstlern in einem Konzert des Wischauer Musik- und Gesangvereins im dortigen Schützensaal auf. Mit dem Bruder (Violoncello) und einem Violinisten namens Effenberger trug sie Beethovens Klaviertrio c-Moll op. 1 Nr. 3 vor und erntete „[h]ierfür sowie für die beiden Solopiecen: ‚Barcarole‘ von Rubinstein und Walzer von Chopin [...] den lebhaftesten Beifall“ (Brünner Tagesbote 8. Febr. 1880). Der „Brünner Tagesbote“ konstatiert außerdem: „Namentlich fand Frln. Olga Neruda Gelegenheit, ihr künstlerisch geklärtes und abgerundetes Clavierspiel und ihren schönen Anschlag zur Geltung zu bringen“ (ebd.).

Seit 1881, dem Todesjahr der Mutter, lebte Olga Neruda bei ihrer Schwester Wilma verh. Norman-Neruda in London. Diese bemühte sich erfolgreich um einen Studienplatz für ihre jüngere Schwester bei Clara Schumann am Hoch’schen Konservatorium in Frankfurt a. M.: Zum Studienjahr 1883/1884 wurde Olga Neruda in deren Klavierklasse aufgenommen. Dass ihr Studium nicht auf eine Karriere als Solokünstlerin hinauslaufen sollte, geht aus einem Brief Wilma Norman-Nerudas an Clara Schumann hervor – die Antwort auf ein Schreiben der Hochschullehrerin, die darin offenbar mangelnde Fortschritte ihrer Studentin bei der Überwindung technischer Schwierigkeiten beklagt hatte: „Aber da sie nicht Künstlerin werden soll – da es ja leider! viel zu spät ist – so wünscht sie und ich es möge eine tüchtige Lehrerin aus ihr werden die so gut wie es für sie nur möglich ist, spielen kann. Darf ich Sie nun bitten, verehrte Frau Schumann mir zu sagen ob sie nicht

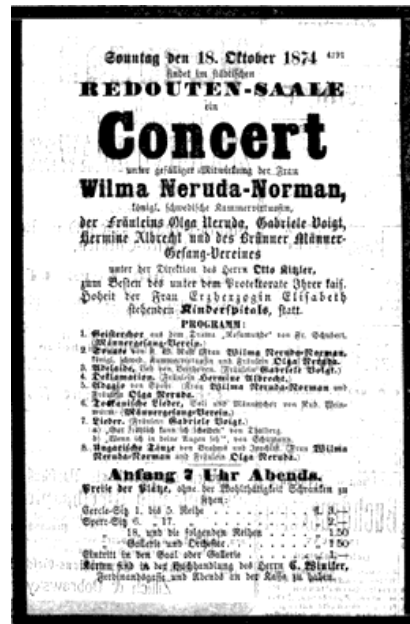


Abb. 18 Konzertankündigung 18. Okt. 1874, Debüt Olga Nerudas

noch glauben es wäre von größtem Nutzen für Olga noch ein Jahr von Ihnen unterrichtet zu werden – oder ob Sie denken sie solle nun anfangen mit Unterricht zu geben [sic]“ (Wilma Norman-Neruda an Clara Schumann, Brief vom 14. Aug. 1884, zit. nach Heise, S. 68f.). Clara Schumann behielt Olga Neruda weitere drei Semester in ihrer Klasse. Erst Anfang des Jahres 1886 verließ die Pianistin das Hoch'sche Konservatorium. Im Anschluss hieran reiste sie mit ihrer Schwester Wilma „in die skandinavischen Länder“ (JB 1885/1886, S. 33). Die Musikerinnen konzertierten vor der dänischen Königsfamilie und ließen sich im Apr. 1886 mehrmals in Stockholm hören. Anschließend kehrten sie nach England zurück und traten am 1. Nov. 1886 mit einigen Volksliedern für Violine und Klavier von Joachim Raff in einem der Monday Popular Concerts in der Londoner St. James's Hall auf. Bis 1891 musizierte Olga Neruda wiederholt mit der älteren Schwester in Arthur Chappells Popular Concerts. Das gemeinsame Repertoire umfasste u. a. Tomaso Antonio Vitalis Chaconne g-Moll, Beethovens Romanze Nr. 2 F-Dur op. 50, Brahms' Violinsonate Nr. 1 G-Dur op. 78 und Dvořáks *Romantische Stücke* op. 75. Als Begleiterin Wilma Norman-Nerudas fand die Pianistin in den Konzertbesprechungen kaum Beachtung. Anders war die Wahrnehmung bei Auftritten ohne die berühmte Schwester. Über die Mitwirkung in einem Konzert der Cheltenham Quartet Society am 11. Apr. 1888 schreibt die „Musical Times“: „Schumann's *Quintet* [Es-Dur op. 44] was also included in the programme, Miss Olga Neruda's exceptionally brilliant performance at the pianoforte evoking the greatest enthusiasm“ (MusT 1888, S. 293). Seit den 1890er Jahren konzertierte Olga Neruda häufiger ohne ihre Schwester. Dabei trat sie vornehmlich in kammermusikalischen Besetzungen auf, u. a. mit den Violoncellisten William Edward Whitehouse und Jules-Joseph-Ernest Vieuxtemps (Bruder des berühmten Geigers Henri Vieuxtemps), den Violinisten Josef Ludwig und Willy Hess, der ehemaligen Kommilitonin Annie Lea (Pianistin) sowie dem Shinner Quartet und dem Brodsky Quartet.

1891 war Olga Neruda erstmals in Konzerten von Charles Hallé, der seit 1888 mit ihrer Schwester Wilma verheiratet war, in Manchester zu hören. Hier trug sie Anfang des Jahres zusammen mit ihrem Schwager Mozarts Konzert Nr. 10 für zwei Klaviere Es-Dur KV 365 sowie wenige Zeit darauf, ebenfalls mit Hallé, Chopins Rondo in C-Dur für zwei Klaviere op. 73 und mit ihm und seinem Schüler Frederick Dawson ein Konzert von Joh. Seb. Bach für drei Klaviere vor. Zu dieser Zeit lebte die Pianistin im Haus von Wilma Norman-Neruda und Charles Hallé in Manchester.

Anfang der 90er Jahre gastierte die Pianistin u. a. in Liverpool und Cheltenham. Nebenher trat sie weiterhin als Begleiterin ihrer Schwester auf. Viel Beachtung fand sie nach einem gemeinsamen Auftritt am 15. Dez. 1892 in Birmingham: „Miss Olga Neruda showed herself not only an able, but most sympathetic colleague, and the unity of feeling throughout the performance was one of its most striking features“ (Birmingham Daily Post 16. Dez. 1892). Weiter heißt es über den Vortrag von Beethovens Klaviersonate Nr. 17 op. 31 Nr. 2: „The performance was a triumph for Miss Neruda, who showed a perfect mastery over every difficulty. Not the least charm of her playing is her graceful pose and action. There is no thumping, and no conservatoire stoop. Her touch is delicate, yet firm; and her execution as clear as it is unforced. Indeed, last night we were in the presence of artists in the highest sense of the word“ (ebd.). Im

Frühjahr 1897 reisten die Schwestern nach Italien und ließen sich am 9. und 11. Apr. in der Sala del Regio Conservatorio di Musica hören.

Gegen Ende der 1880er bzw. Anfang der 1890er Jahre unterrichtete Olga Neruda die Töchter von König Edward VII. und seiner Ehefrau Königin Alexandra, die Prinzessinnen Louise, Victoria und Maud.

Seit 1893 gehörte die Pianistin dem Lehrerkollegium des in diesem Jahr von ihrem Schwager Charles Hallé gegründeten Royal Manchester College of Music an. Miss E. Boughey, Helen Brown, Amy Dobson, Mabel Forty, Edward Isaacs und George Whitaker zählten zu ihren SchülerInnen. Mehrfach trat Olga Neruda in Konzerten der Hochschule auf. Zwischen 1896 und 1907 wirkte sie außerdem häufig in Kammerkonzerten von Adolph Brodsky (der nach Charles Hallés Tod die Leitung des Royal Manchester College of Music übernommen hatte) bzw. dem Brodsky Quartet mit. Für den Vortrag von Brahms' Klavierquartett Nr. 1 g-Moll op. 25 in einem dieser Konzerte Anfang 1898 attestiert die „Musical Times“ Olga Neruda „*beautiful crisp touch, legitimate style, and artistic adaptation of the tone to the force of the stringed instruments*“ (MusT 1898, S. 116).

1908 beendete die Pianistin aufgrund ihres schlechten gesundheitlichen Zustandes die Arbeit am College. Einige Jahre später übersiedelte sie nach Skandinavien und starb 1945 im Alter von 87 Jahren in Stockholm.

## LITERATUR

Aberdeen Weekly Journal (1896); The Academy (1891); Athenæum (1887 I, 1890 I); Birmingham Daily Post (1890, 1892, 1895); Black & White (1902); Bock (1896); The Bristol Mercury and Daily Post (1890); Brünner Tagesbote (1872–1874, 1880); Daily News [London] (1893); Dansk Musiktidsskrift (1946); The Derby Mercury (1890); The Era [London] (1897); FritzschrMW (1893); Glasgow Herald (1893, 1896, 1898); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1883/1884–1885/1886); Liverpool Mercury (1891, 1892, 1895); Lloyd's Weekly Newspaper [London] (1891); Magazine of Music (1886, 1887, 1891); Manchester Times (1895, 1898); Le Ménestrel (1893); Monthly Musical Record (1886, 1887, 1890, 1891); Musical Herald (1893, 1898, 1916); Musical News (1891, 1893, 1895, 1896, 1899); Musical Notes. An Annual Critical Record of Important Musical Events (1887, 1890); Musical Opinion and Music Trade Review (1890); Musical Standard (1890 II, 1893 II, 1894 I, 1897 I, 1905 I, 1906 I, 1907 I); MusT (1887, 1888, 1890–1894, 1896–1898, 1900–1903, 1905–1907, 1911); MusW (1887–1891); NZfM (1874); Nordisk Musik-Tidende. Maanedsskrift for Musikere og Musikvenner (1886); The Oxford Magazine (1887); Pall Mall Gazette (1890, 1891); The Railway News (1890); Signale (1889–1891, 1893, 1894); The Strad (1890); The Woman's World (1890)

Rudolf Riga

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

David Williamson, *Queen Alexandra. A Biography*, Edinburgh u. London [1919].

Mathilde Verne, *Chords of Remembrance*, London 1936.

Charles Rigby, *Sir Charles Hallé. A Portrait for Today. Foreword by Sir John Barbi-  
rolli*, Manchester [1952].

Michael Kennedy, *The Hallé Tradition. A Century of Music*, Manchester 1960.

Kammermusikforeningen (Hrsg.), *Kammermusik I hundrede år. 1868 – 5. December  
1968*, Kopenhagen 1968.

Michael Kennedy, *The History of the Royal Manchester College of Music. 1893–1972*,  
Manchester 1971.

[Marie Fillunger,] *Mit 1000 Küssen Deine Fillu. Briefe der Sängerin Marie Fillunger  
an Eugenie Schumann 1875–93*, hrsg. von Eva Rieger unter Mitarbeit von Rosemary  
Hilmar, Köln 2002.

John Tyrell, *Janáček. Years of a Life*, 2 Bde., Bd. 1: *1854–1914. The Lonely Blackbird*,  
London 2006.

Robert Beale, *Charles Hallé. A Musical Life* (= Music in Nineteenth-Century Britain),  
Aldershot u. Burlington/VT 2007.

Società Quartetto di Milano, Konzertprogramme, [http://www.quartettomilano.it/it/  
02322/2281/olga-neruda.html](http://www.quartettomilano.it/it/02322/2281/olga-neruda.html), Zugriff am 13. Juni 2013.

Bildnachweis

Brünner Tagesbote 15. Okt. 1874

### **Oberstadt, Carl, Karl, Carel, Carolus (Detmar)**

\* 23. Juni 1871 in Tilburg, † 17. Okt. 1940 in Den Haag, Pianist, Klavierlehrer und  
Komponist. Er war ein Sohn von Maria Wilhelmina geb. Paxmann (1850–?) und dem  
Eisenbahningenieur und Musikliebhaber Ferdinand Oberstadt (1835–?) und hatte fünf  
jüngere Geschwister: Walther (1873–1894), Anna Dorothea (1874–?), Maximilian  
(1875–?), Elisabeth (1879–1951) und Ferdinand (1880–?).

Ersten Klavierunterricht erhielt Carl Oberstadt von dem Dirigenten, Organisten, Pia-  
nisten und Violinisten Jacobus Johannes Krever (1824–1891) in Tilburg. Als 13-Jähri-  
ger verbrachte er einige Zeit in Brüssel bei Ferdinand Kufferath (1818–1896) und traf  
hier auf Clara Schumann, die auf ihrer Reise nach England ebenfalls zu Gast in dessen  
Haus war. Sie hörte den jungen Pianisten spielen und ermutigte ihn daraufhin, zu ihr an  
das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M. zu kommen. 1884 ging Carl Ober-  
stadt nach Deutschland und studierte zunächst bei Marie Schumann Klavier. Erst 1886  
wurde er in die Klasse von Clara Schumann aufgenommen. Seit dem Studienjahr  
1885/1886 besuchte er ergänzend einen Kurs in Kontrapunkt bei Iwan Knorr (1853–  
1916), wechselte innerhalb des Fachs im Herbst 1887 in die Klasse von Bernhard  
Scholz (1835–1916) und war 1888 wieder Student von Iwan Knorr. Nach neun Sem-  
estern verließ Carl Oberstadt Anfang 1889 das Hoch'sche Konservatorium. In Berlin  
setzte er seine Ausbildung an der Königlichen Hochschule für Musik bei Ernst Rudorff

(1840–1916, Klavier) und bei Clara Schumanns Halbbruder Woldemar Bargiel (1828–1897, Komposition) fort. Nach Abschluss des Studiums ging Carl Oberstadt zunächst für etwa eineinhalb Jahre nach Bremen, kehrte Anfang der 90er Jahre in die Niederlande zurück und wurde zum 1. Jan. 1895 als Klavierlehrer am Königlichen Konservatorium in Den Haag angestellt, wo er bis 1937 tätig war. Am 11. Apr. 1900 heiratete er in Groningen Anna Clara geb. Kranenburg (1876–?), die Tochter eines Tabakfabrikanten. Am 15. Jan. 1901 wurde in Den Haag Ferdinand Maria (?–1977), vermutlich das einzige Kind des Ehepaares, geboren.

Seit 1892 gibt es Belege für eine Konzerttätigkeit Carl Oberstadts in den Niederlanden.

Sein Wirken konzentrierte sich vorrangig auf Den Haag. Daneben trat er u. a. in Amsterdam, Leiden, Leeuwarden, Rotterdam, Utrecht und Scheveningen auf. Vielfach spielte der Pianist in kammermusikalischer Besetzung und galt dem „Rotterdamsch Nieuwsblad“ zufolge als „*een pianist, die zich deed kennen als een ensemble-speeler van den eersten rang*“ („ein Pianist, der als Ensemble-Spieler ersten Ranges bekannt ist“, Rotterdamsch Nieuwsblad 10. Apr. 1894). In einem seiner ersten Konzerte nach der Rückkehr aus Deutschland am 25. Sept. 1892 in Tilburg musizierte der Pianist zusammen mit seinen beiden jüngeren Brüdern Maximilian (Violine) und Walther (Violoncello) Mendelssohns Klaviertrio Nr. 1 d-Moll op. 49. Die Zeitung „Nieuwe Tilburgsche Courant“ schreibt: „*De oudste*



Abb. 19 Carl Oberstadt um 1937

*der drie gebroeders, Carl, is bereids een talentvol pianist; hij paart eene buitengewone vaardigheid aan een krachtigen aanslag en zijn onberispelijke, gevoelvolle voordracht bewijst, dat hij onder hoogst bekwame leiding, degelijke studiën heeft gemaakt*“ („Der älteste der drei Brüder, Carl, ist bereits ein fähiger Pianist; er verbindet eine außergewöhnliche Fähigkeit mit einem kräftigen Anschlag, und sein tadelloser, gefühlvoller Vortrag beweist, dass er sein Studium unter einer äußerst kompetenten Leitung absolviert hat“, Nieuwe Tilburgsche Courant 2. Okt. 1892). Zu den weiteren KonzertpartnerInnen Carl Oberstadts zählen u. a. die Violinisten Christian Timmer und André Spoor, der Bratschist Maurits Meerloo, die Violoncellisten Charles van Isterdaël, Oscar Eberle und Jacob Messias sowie die PianistInnen Rie Batenburg und Karel August Textor. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts war Carl Oberstadt Mitglied des Hollandsch-Quintett, dem neben ihm Henri Hack (Violine), Jacques van den Burgh (Violine), Frans Vink (Viola) und Charles van Isterdaël (Violoncello) angehörten. Sein kammermusikalisches Repertoire umfasste Werke von Mendelssohn, Suiten für zwei Klaviere von S. van Groningen, Brahms' Klavierquartett Nr. 1 c-Moll op. 25 sowie eigene Klavierquintette. Solistische Konzertprogramme enthielten mitunter Kompositionen von Joh. Seb. Bach, Beethoven (Konzert Nr. 5 Es-Dur op. 73), Robert Schumann (Klavierkonzert a-Moll op. 54; *Carnaval* op. 9) und Frédéric Chopin.

Die Aufnahme von Carl Oberstadt in der zeitgenössischen Presse erweist sich als ambivalent. Das „Algemeen Handelsblad“ schreibt über den Vortrag von Robert Schumanns *Carnaval*: „*Fijn van detailleering, sterk rubato, met groote technick [(Paganini!) en met veel liefde gespeeld*“ („*Fein in Details, starkes Rubato, mit großer Technik (Paganini!) und mit viel Liebe gespielt*“, Algemeen Handelsblad 16. Okt. 1924). Daneben attestiert die Zeitung „Voorwaarts. Sociaal-democratisch Dagblad“ dem Pianisten technisches Vermögen sowie Brillanz des Spiels. Dennoch schreibt der Rezensent: „*De heer Oberstadt moge zich als pedagoog en theoreticus een vaste plaats in de muzikwereld veroverd hebben, tusschen de groote pianisten van onzen tijd is die wel niet*“ („*Herr Oberstadt mag sich als Pädagoge und Theoretiker einen festen Platz in der Musikwelt erobern haben, zu den großen Pianisten unserer Zeit gehört er wohl nicht*“, Voorwaarts. Sociaal-democratisch Dagblad 10. Nov. 1924). Weitaus vorteilhafter ist der Eindruck des „Rotterdamsch Nieuwsblad“. Dieses Blatt sieht in Carl Oberstadt einen Pianisten, „*dien men nooit vergeet, minder om dat hij goed piano speelt – dit noodlot deelt hij met duizenden – dan omdat hij met overtuigende warmte alleen de muziek predikt [...]. Aan het technische element in Oberstadt's pianospel kwamen we niet te denken: dat sprak immers vanzelf mee in deze klare, jubelnde openbaring van eerlijk, warm sentiment en fraai getoetsten klank*“ (einen Pianisten, „*den man nicht vergisst, weniger, weil er Klavier spielt – dieses Los teilt er mit Tausenden – sondern weil er mit überzeugender Wärme allein die Musik predigt [...]. Wir kamen nicht dazu, an das technische Element in Oberstadts Klavierspiel zu denken: Das sprach immer von selbst mit in dieser klaren, jubelnden Offenbarung und ehrlichem, warmem Gefühl und schönem Klang*“, Rotterdamsch Nieuwsblad 10. Nov. 1924).

Nicht weniger wohlwollend liest sich auch das Urteil der zeitgenössischen niederländischen Pianistin Rie Batenburg in ihrem Nachruf auf Carl Oberstadt: „*Oberstadt's leven was een gelukkige en blijde wijding aan de kunst; al heeft de massa daar helaas te weinig van bespeurd. Wie Oberstadt de zeer enkele maal, dat hij optrad, hoorde (denken wij aan zijn laatste fenomenale vertolking van Schumann's concert [...]) was uitermate verwonderd dezen pianist deze groote onder de grootsten, zoo weinig op onze podiums te zien*“ („*Oberstadts Leben war eine glückliche und frohe Hingabe an die Kunst, obwohl die Masse davon leider zu wenig wahrgenommen hat. Wer Oberstadt die sehr wenigen Male, die er aufgetreten ist, gehört hat (denken wir an seinen letzten phänomenalen Vortrag von Schumanns Konzert [...]), war überaus verwundert, diesen Pianisten, diesen Großen unter den Größten, so selten auf unseren Bühnen zu sehen*“, Leidsch Dagblad 21. Okt. 1940).

Carl Oberstadt betätigte sich auch als Komponist und war als solcher in den Niederlanden bekannt. Sein Œuvre umfasst zahlreiche Werke für Klavier sowie Lieder, Chorliteratur, Kammermusik und eine Oper. In seiner Heimat gelangten die Kompositionen – vor allem wohl die Lieder – auch noch nach seinem Tod wiederholt zur Aufführung.

## WERKE FÜR KLAVIER

Barcarole op. 1 Nr. 1; Carillon op. 1 Nr. 2; *Suite Orientale pour le Piano* op. 5; *Berceuse méditative, Valse romanesque* op. 9; *Suite française* op. 10 (Widmung: à mes élèves); *Auf der Puszta; Sehnsucht nach Italien* (Walzer); *Petit Rondo; Soirée Rococo; De Getijden des Levens; Tourbillon*; Klavierkonzert e-Moll; Klaviertrio; Klavierquintett; Violinsonate; Violoncellosonate

## LITERATUR

Algemeen Handelsblad [Amsterdam] (1898, 1899, 1913–1917, 1919, 1923–1929, 1931, 1933, 1939); Bataviaasch Nieuwsblad [Jakarta] (1913, 1914); Beverwijksche Courant Kennemerland. Dagblad voor de Streek Kennemerland (Haarlem-Alkmaar) [Koog an de Zaan] (1941); Dordrechtsche Courant (1941); FritschMW (1886); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1884/1885–1888/1889); De Java bode. Nieuws, Handels- en Advertentieblad voor Nederlandsch-Indië [Jakarta] (1895, 1896); Leeuwarder Courant (1916, 1941); Leidsch Dagblad (1940, 1942, 1943); Die Musik (1910/11 III); Nieuwe Rotterdamsche Courant (1923–1928); Nieuwe Tilburgsche Courant (1892); Het Nieuws van den Dag [Amsterdam] (1898, 1899, 1915, 1939); Nieuwsblad van Friesland [Heerenveen] (1941); Nieuwsblad van het Noorden [Groningen] (1965); Provinciale Drentsche en Asser Courant (1941); De Residentiebode [Den Haag] (1941, 1942); Rotterdamsch Nieuwsblad (1894, 1904, 1909–1912, 1921, 1922, 1924, 1928); Sumatra-Courant. Nieuws-, Handels- en Advertentieblad [Padang] (1898); De Tijd. Godsdiens- en staatkundig Dagblad [Den Bosch] (1900, 1906, 1919, 1920, 1923–1927, 1940); Tilburgsche Courant (1892); Het Vaderland. Staat- en letterkundig Nieuwsblad [Den Haag] (1920–1927, 1931, 1933, 1936, 1937, 1940); Het Volk. Dagblad voor de Arbeiderspartij [Amsterdam] (1920, 1940); Vorwaarts. Sociaaldemocratisch Dagblad [Rotterdam] (1924)

Onze musici, *Portretten en biografieën*, Rotterdam<sup>2</sup>[1911].

J. H. Letzer, *Muzikaal Nederland. 1850–1910. Bio-bibliographisch woordenboek van Nederlandsche toonkunstenaars en toonkunstenaressen, alsmede van de schrijvers en schrijfsters op muziekliterarisch gebied*, Utrecht<sup>2</sup>1913.

Anton van Oirschot, *Encyclopedie van Noord-Brabant*, 4 Bde., Bd. 4, Baarn 1986.

Archiv Carl Oberstadt im Niederländischen Musikinstitut, [http://www.nederlands-muziekinstituut.nl/en/archives/list-of-music-archives?task=listdetail&id=2\\_6872](http://www.nederlands-muziekinstituut.nl/en/archives/list-of-music-archives?task=listdetail&id=2_6872), Zugriff am 6. Apr. 2013.

Bildnachweis

Het Vaderland 6. Dez. 1937

## O’Brion, Mary Eliza

\* 9. März 1859 in Limerick (Maine), † nach 1930, Ort unbekannt, Pianistin und Klavierlehrerin. Mary Eliza O’Brion war die Tochter von Lewis O’Brion (1830–?) und seiner Ehefrau Martha Ann geb. Phinney (1832–1892) und hatte drei Schwestern – Emily, später verh. Swasey (1854–?), Eliza Gertrude (1861–?) und Martha Lewis (1866–?) – sowie einen Bruder – William Lewis (1875–?).

Ihren musikalischen Anfangsunterricht erhielt Mary Eliza O’Brion in Portland bei George Washington Marston (1840–1901). Im Anschluss hieran wurde sie zur weiteren Ausbildung nach Europa geschickt. Sie studierte zunächst am Conservatorio di Musica ‚Luigi Cherubini‘ in Florenz Klavier bei Giuseppe Buonamici (1846–1914), einem Schüler Hans von Bülows und Joseph Rheinbergers. 1880 wechselte die Pianistin an das Hoch’sche Konservatorium in Frankfurt a. M., wo sie die Klavierklasse von Clara Schumann besuchte. Im Juni 1881 absolvierte sie dort ihre letzte Prüfung; mit ihrer Kommilitonin Josephine Hirt-Kopp spielte sie Mozarts Andante und Variationen G-Dur KV 501 für Klavier zu vier Händen. Anschließend ging Mary Eliza O’Brion nach Wien und setzte ihr Studium am dortigen Konservatorium bei dem Czerny-Schüler Theodor Leschetizky (1830–1915) fort.

Spätestens Ende 1882 kehrte sie nach Amerika zurück und ließ sich in Boston nieder. Am 26. Jan. 1883 trat sie in der dortigen Chickering Hall in einem Konzert der Pianistin Olga von Radecki, einer ehemaligen Frankfurter Kommilitonin, auf. Gemeinsam trugen die beiden Musikerinnen ein Konzert von Händel sowie Carl Reineckes Impromptu über ein Motiv aus Robert Schumanns *Manfred* A-Dur für zwei Klaviere op. 66 vor. In den Konzertberichten gilt die Aufmerksamkeit fast ausschließlich der Konzertgeberin. Über Mary Eliza O’Brion schreibt der „Boston Daily Advertiser“ nur: *„Miss O’Brion, made an equally favorable impression, so far as her opportunities permitted“* (Boston Daily Advertiser 27. Jan. 1883). Bis 1885 konzertierten Mary Eliza O’Brion und Olga von Radecki mehrfach zusammen. Im Okt. 1883 traten sie in einem Konzert des Boston Symphony Orchestra auf, wirkten im Mai des folgenden Jahres bei einem Musikfestival in Ashburnham/MA mit und veranstalteten in der folgenden Zeit weitere Konzerte in Boston. Über ein Kammerkonzert der Pianistinnen am 10. März 1885 schreibt der „Boston Daily Advertiser“: *„Yesterday afternoon a chamber concert, consisting chiefly of pianoforte music, was given by Misses von Radecki and O’Brion in Chickering Hall. Grieg, Chopin, Moszkowski and Saint-Saëns were among the authors presented in the programme, and it was gratifying to observe much improvement in the playing of the young ladies since their last concerts. Miss von Radecki shows, perhaps, the greater gain in elasticity and expressiveness, Miss O’Brion’s strong, full touch still leaving something to be desired in variety of coloring, while both are still inclined to that too great mobility of hand which occasionally results in the striking of a false note or two“* (Boston Daily Advertiser 11. März 1885).

Gegen Ende der 1880er Jahre zog sich Mary Eliza O’Brion aus dem öffentlichen Konzertbetrieb zurück und beschränkte sich fortan fast ausschließlich auf das Erteilen von Klavierunterricht. Spätestens 1889 erhielt sie eine Anstellung als Klavierlehrerin am von Junius Welch Hill geleiteten Musikinstitut des Wellesley College. In den folgen-

den Jahren veranstaltete sie am College Piano-Recitals, in denen sie mit Werken von Chopin, Robert Schumann, Liszt, Raff und Paderewski vorrangig Kompositionen aus dem 19. Jahrhundert zur Aufführung brachte. Bis mindestens 1906 war Mary Eliza O’Brion als Lehrerin am Wellesley College tätig.

## LITERATUR

Boston Daily Advertiser (1883, 1885); Dallas Morning News (1887); Jahresbericht des Dr. Hoch’schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1880/1881); The Metropolitan Church and Choir Directory of New York and Brooklyn (1888); New York Clipper (1884); Poughkeepsie Daily Eagle (1912); Wellesley College. Calendar (1893); Wellesley College. President’s Report (1889, 1891, 1894, 1906); Wellesley Legenda (1890, 1891, 1893); The Wellesley Prelude (1891); Worcester Daily (1884)

Grove 3, Pratt, Baker 5

Giovanni Masutto, *I maestri di musica italiani del secolo XIX. Notizie biografiche*, Venedig <sup>3</sup>1882.

William Smythe Babcock Matthews, *A Hundred Years of Music in America. An Account of Musical Effort in America*, Chicago 1889.

Daniel Spillane, *History of the American Pianoforte. Its Technical Development, and the Trade*, New York 1890.

Angelo de Gubernatis, *Piccolo dizionario dei contemporanei italiani*, Rom 1895.

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch’s Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundsanzwzjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Winton James Baltzell, *Baltzell’s Dictionary of Musicians. Containing Concise Biographical Sketches of Musicians of the Past and Present with the Pronunciation of Foreign Names*, Boston [u. a.] 1911.

César Saerchinger (Hrsg.), *International Who’s Who in Music and Musical Gazetteer*, New York 1918.

George Thornton Edwards, *Music and Musicians of Maine. Being a History of the Progress of Music in the Territory Which has Come to be Known as the State of Maine from 1604 to 1928*, Portland 1928.

Mark Antony De Wolfe Howe, *The Boston Symphony Orchestra. 1881–1931*, Boston u. New York 1931.

Albert Ernest Wier (Hrsg.), *The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians*, New York 1938.

### **Olson, Olsen, Marie, Mary**

\* 1. März 1867 in Hull, † nach 1903, Pianistin. Marie Olson, Tochter schwedischer Eltern, ist im englischen Hull aufgewachsen, wo sie auch ihre erste musikalische Aus-

bildung erhalten hat. In London setzte sie ihre Studien fort. Die „Musical Times“ bezeichnet sie 1886 als „*a Licentiate of the Royal Academy of Music*“ (MusT 1886, S. 416). Seit Herbst 1887 war Marie Olson am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. als Studentin von Clara Schumann eingeschrieben. Bis zum Juni 1892 besuchte sie die Einrichtung. Am 15. Mai 1892 wirkte sie zum letzten Mal in einem Prüfungskonzert mit und spielte darin Saint-Saëns' Klavierkonzert Nr. 2 g-Moll op. 22. Während ihrer Studienzeit reiste die Pianistin nach Skandinavien. Aus Briefen ihrer Kommilitonin Minnie Wetzler an Eugenie Schumann geht hervor, dass sie mehrmals (einmal auch zusammen mit Hermann Wetzler, dem Bruder Minnie Wetzlers) ins schwedische Strömstad gereist ist, um ihre Tante zu besuchen. Ob sie dort auch konzertierte, lässt sich derzeit nicht eruieren.

Öffentliche Auftritte Marie Olsons sind seit 1886 belegt. Eines der ersten eigenen Konzerte fand im Mai bzw. Juni 1886 in den Collard's Rooms in London statt. Die „Musical Times“ berichtet: „*Miss Olson [...] went through a programme sufficiently representative to test the powers of any aspiring pianist. The young lady, we are bound to say, stood the test remarkably well, more especially as regards brilliancy and readiness of attack, as instanced in three Toccatas, by Schumann, W.[alter Cecil] Macfarren, and [Arthur] O'Leary, and in Mendelssohn's Fantasia in F sharp minor, but she has scarcely as yet grasped the spirit of Beethoven's Sonata in C (Op. 53), which, apart from occasional errors of judgment as to tempi, lacked warmth and poetic feeling. These latter, however, are qualities which continued application to her art will doubtless bring to the surface, for that Miss Olson is not really wanting them was amply proved by her interpretation of two of Mendelssohn's ‚Lieder ohne Worte.‘ We shall follow this young artist's career with much interest*“ (ebd.).

Im Herbst des Jahres 1886 schloss sich Marie Olson einer Reihe reisender MusikerInnen an (darunter die SängerInnen Antoinette Sterling, Orlando Harley und Signor Foli sowie der Violinist Guido Papini und der Kontrabassist Signor Bottesini [Letzterer wird in den Periodika nicht näher benannt; vermutlich handelt es sich um den berühmten Giovanni Bottesini]). Mit ihnen zusammen unternahm sie eine Konzertreise durch die englischen Provinzen und spielte u. a. in Birmingham (Sept. u. Nov. 1886), Exeter (Okt. 1886), Chichester, Manchester und Norwich (alle Nov. 1886). Am 12. Nov. 1886 traten die MusikerInnen außerdem in der nordirischen Hauptstadt Belfast auf. In den Konzertrezensionen findet die junge Pianistin kaum Beachtung. Ein Korrespondent der „Musical World“ erwähnt sie nur beiläufig: „*Miss Olson's style is refined and scholarly*“ (MusW 1886, S. 782).

Mit der Sängerin Gina Oselio bereiste Marie Olson zwischen 1892 und 1893 verschiedene Städte in Nordeuropa. In den Jahren 1893, 1894 und 1896 ist die Mitwirkung der Pianistin in den Vorspielstunden von Clara Schumann in Frankfurt belegt. Möglicherweise besuchte sie nun privat den Klavierunterricht bei der ehemaligen Lehrerin. 1895 und 1896 trat Marie Olson wiederholt in den Frankfurter Museumskonzerten auf. Am 7. Jan. 1895 trug sie zusammen mit zwei Professoren des Hoch'schen Konservatoriums – dem Violinisten Hugo Heermann und dem Violoncellisten Hugo Becker – ein Trio von Christian Sinding vor. Ein Korrespondent des „Musical Standard“ schreibt: „*Frl.*

*Olson, who studied in Frankfort under Madame Schumann, is an excellent pianist and overcame the many difficulties in a masterly manner. Her touch is firm and technique exceedingly fine*“ (Musical Standard 1895 I, S. 37). Ende 1896 spielte sie in einem weiteren Museumskonzert Saint-Saëns’ Klavierkonzert Nr. 2 g-Moll op. 22. Die Bewertung durch einen Rezensenten der „Musical News“ fällt vielversprechend aus: „[T]his young pianist possesses talent, and an excellent technique, and with less reserve and more warmth of expression, should in time rank among the first“ (Musical News 1897 I, S. 86).

Seit 1895 trat Marie Olson häufig mit einem „*Recital Trio*“ (The Oxford Magazine 1898, S. 83) auf, dem neben ihr die Violinistin Ethel Barns und der Sänger Charles Phillips angehörten. Die meisten der gemeinsamen Konzerte fanden in London statt, weitere Auftritte erfolgten u. a. in Birmingham, Exeter, Leeds, Oxford, Torquay und Dundee sowie auf Jersey und Guernsey.

1897 begleitete Marie Olson die Violinistin Anna Sophia Wolseley geb. Lang und deren Ehemann, den Sänger Edwyn Hulbert Wolseley, auf eine Konzertreise nach Dänemark und Schweden. „*Their programmes included Grieg’s Sonata, Op. 13, for violin and piano, Romance in A flat by Bruch, Papini’s Saltarella, Sarasate’s Spanish Dances, &c. [...]. At Marstrand, the King of Sweden commanded the three artists to appear at Court, and, after they had played and sung for an hour, he came on to the platform and shook hands with them, expressing his great satisfaction in a very cordial manner*“ (Violin Times 1897, S. 6).

Ebenfalls 1897 ließ sich Marie Olson in Wien hören. In einer Soiree konzertierte sie zusammen mit dem Violinisten Henri Petro und dem Violoncellisten Hugo Becker.

Zurück in England schloss sich die Pianistin wieder Ethel Barns und Charles Phillips an. Bis 1900 ließen sich diese drei MusikerInnen zusammen hören. Weitere Belege für Konzerte Marie Olsons finden sich für das Jahr 1903. Zu dieser Zeit ist sie in Kopenhagen aufgetreten. 1907 konzertierte sie ebenfalls in Skandinavien – danach verliert sich ihre Spur.

Das Repertoire der Künstlerin umfasste vor allem Werke von Komponisten des 19. Jahrhunderts – u. a. von Chopin, Robert Schumann, Liszt, Brahms und Saint-Saëns.

Die Rezensionen lassen eine insgesamt positive Wahrnehmung der Pianistin seitens der Konzertkritiker erkennen. Ein Korrespondent des „Musical Standard“ bescheinigt ihr „*fine touch and exact technique*“ (Musical Standard 1896 I, S. 205). Ähnlich klingt ein Rezensent der Londoner „Times“, der in Marie Olson „*a highly-accomplished pianist*“ (The Times 19. März 1896) sieht, „*whose playing [...] revealed taste and sound musicianship, complete command of artistic resource, and amply sufficient technical equipment*“ (ebd.). Im „Oxford Magazine“ heißt es: „[S]he has ample technique, and what is more important, interprets in genuinely intellectual fashion. She has some limitations in the direction of grace and delicacy, [...] but she is undoubtedly an artist of very considerable attainments, and is more than a mere soloist, as was shown in her admirable ensemble-playing“ (The Oxford Magazine 1898, S. 83).

## LITERATUR

Athenæum (1896 I); Berichte des freien deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M. (1892); FritzschrMW (1897); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1887/1888–1891/1892); The Manchester Guardian (1886); The Minim (1898, 1899, 1901); Musical News (1896–1898); Musical Opinion and Music Trade Review (1896, 1897); Musical Standard (1895 I, 1896 I, 1898 I); MusT (1886, 1896–1900); MusW (1886); La musique et les musiciens (1902); The Observer [London] (1897); Orchestra Musical Review (1886); The Oxford Magazine (1898); Signale (1895); The Times [London] (1896, 1898, 1900); Violin Times (1897, 1898); Wermlands läns Tidning [Karlstad] (1874); The Year's Music (1898)

John Warriner u. Joseph Bennett, *National Portrait Gallery of British Musicians*, London 1896.

Tobias Norlind, *Allmänt Musiklexikon*, 2 Bde., Bd. 2, Stockholm 1916.

### Oppenheim, Emilie

\* 17. Apr. 1862 in Düsseldorf, Sterbedaten unbekannt, Pianistin. Vermutlich wuchs sie in Rudolstadt auf, wo ihr Vater, Rudolf Oppenheim (?–1898), als Hofmaler wirkte. Ebenda erhielt sie ihren ersten Klavierunterricht von dem Hofmusiker Carl Brand. Zum 5. Okt. 1878 wurde die Pianistin an das Leipziger Konservatorium aufgenommen und studierte dort in den folgenden zweieinhalb Jahren Klavier bei Julius Lammers (1829–1888), Theodor Coccius (1824–1897) und Carl Reinecke (1824–1902). Außerdem besuchte sie den Unterricht im Ensemblespiel bei Henry Schradieck (1846–1918) und Reinecke, Kurse in Musiktheorie bei Lammers sowie die musikwissenschaftlichen Vorlesungen von Oscar Paul (1836–1898). In der Fachpresse ist ihre Mitwirkung in einem Prüfungskonzert der Einrichtung Anfang des Jahres 1881 belegt. Über ihren Auftritt mit Mendelssohns Serenade und Allegro gioioso für Klavier und Orchester op. 43 schreibt die „Neue Zeitschrift für Musik“: „*Frl. Emilie Oppenheim aus Rudolstadt fand sich wenigstens äußerlich sehr gut damit ab; auf den Vortrag hätte sie mehr Bedacht nehmen sollen*“ (NZfM 1881, S. 210). Deutlich positiver lesen sich die Beurteilungen ihrer Lehrer im Abschlusszeugnis. Lammers schreibt: „*Auch im Klavierspiel kann ich Frl. O. nur das günstigste Zeugniß ertheilen. Stets zu meinen eifrigsten Schülerinnen gehörend, hat sich dieselbe mit Hülfe ihrer hübschen Begabung zu einer Stufe hinaufgeschwungen, welche sie befähigt, selbst Stücke höherer Schwierigkeit leicht u. sicher zu bewältigen*“.

Zum Studienjahr 1881/1882 setzte Emilie Oppenheim ihre Ausbildung für zwei Semester in der Klavierklasse von Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. fort. Nach dem Studium verliert sich ihre Spur, eine Konzerttätigkeit lässt sich derzeit nicht nachweisen.

Emilie Oppenheim ist Widmungsträgerin von Fritz Spindlers *Le Carillon. Morceau pour piano* op. 116.

## LITERATUR

Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Bibliothek/Archiv: Inskriptionsregister, Signatur A, I.1 2863; Inskription, Signatur A, I.2 2863; Zeugnis, Signatur A, I.3 2863

Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog 1900. Totenliste 1898 (1900); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1881/1882); Leipziger Zeitung (1881); NZfM (1881)

### **Radecki, Radecki, Radecky, Radetzki, Radecka, Olga (Mathilde Agnes) von**

\* 23. Aug. 1858 (julianischer Kalender: 11. Aug. 1858) in Riga, † 2. Febr. 1933 ebd., Pianistin, Klavierlehrerin, Komponistin und Chorleiterin. Olga von Radecki war das elfte von zwölf Kindern des Kaufmanns Ottokar Heinrich von Radecki (1821–1894) und seiner Ehefrau Mathilde Wilhelmine Henriette geb. Haarmann (?–1903). Ihr Cousin zweiten Grades war der bekannte Schriftsteller Sigismund von Radecki (1891–1970).

Den musikalischen Anfangsunterricht erhielt Olga von Radecki in Riga. Julius Ruthardt (1841–1909) erteilte ihr Unterricht in Harmonie- und Formenlehre. Auf Anregung dieses Lehrers reiste die junge Pianistin Ende der 1870er Jahre nach Stuttgart, wo sie am Königlichen Konservatorium für Musik bei Dionys Pruckner (1834–1896) und Sigmund Lebert (1821–1884) Klavier sowie bei Ludwig Stark (1831–1884) Musiktheorie studierte. Im Herbst 1880 verließ Olga von Radecki Stuttgart und setzte ihr Studium am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. fort. Klavierunterricht erhielt sie dort von Clara Schumann. Außerdem studierte sie Komposition bei Joachim Raff und war neben Victoire Lyon, Agathe Schulz, Mary Wurm, Anna Mozer und Annie Wirsing Studentin der ersten Kompositionsklasse für Frauen in der Einrichtung. Nach drei Semestern beendete Olga von Radecki ihr Studium in Frankfurt und reiste anschließend in die USA. Die folgenden Jahre verbrachte die Pianistin, abgesehen von einigen Sommeraufenthalten in der Heimat, in Boston. Am 4. Nov. 1882 erfolgte ihr Debüt in der Stadt. In einem Konzert des Boston Symphony Orchestra spielte sie unter der Leitung von George Henschel Mendelssohns *Capriccio brillant* h-Moll op. 22 für Klavier und Orchester sowie eine Polonaise von Chopin. Mit ihrem Vortrag, so der „Musical Record and Review“, zeigte sie sich dem Publikum als „*a painstaking and talented pianist, who plays with more delicacy than power*“ (Musical Record and Review 1882, S. 104). In derselben Saison trat Olga von Radecki noch zwei weitere Male in der Konzertreihe des Boston Symphony Orchestra auf und ließ sich hier auch später mehrfach hören (1883, 1886, 1907).

Am 26. Jan. 1883 veranstaltete die Pianistin ihr erstes eigenes Konzert in Boston. Mitwirkende KünstlerInnen waren der Violinist Bernhard Friedrich Wilhelm Listemann, der Violoncellist Ernst Schmidt und die ehemalige Kommilitonin Mary Eliza O'Brion, die zur gleichen Zeit wie Olga von Radecki die Klavierklasse Clara Schumanns in Frankfurt besucht hatte. Für das Programm wählte sie ein Konzert von Händel für zwei Klaviere, Mozarts *Fantasie* c-Moll KV 475 für Klavier und Violine, Chopins Walzer

cis-Moll op. 64 Nr. 2, Nr. 11 aus Robert Schumanns *Papillons* op. 2, Carl Reineckes Impromptu über ein Motiv aus Robert Schumanns *Manfred* A-Dur für zwei Klaviere op. 66, Beethovens Klaviersonate Nr. 9 E-Dur op. 14 Nr. 1 sowie ein selbst komponiertes Klaviertrio. Der „Boston Daily Advertiser“ schreibt: „*Miss von Radecki's playing last evening confirmed, under circumstances more favorable for close criticism, the impression she produced when she appeared at the symphony concert. It showed excellent natural aptitude, real musicianly intelligence and the best of training, but little or no positive artistic individuality. It was the playing of a promising pupil just freed from the control [...] of her instructors and about to enter on an artistic career, the success of which always depends almost wholly on the artist's individual talent, ambition and industry*“ (Boston Daily Advertiser 27. Jan. 1883). Weitaus mehr Anerkennung erfuhr die Musikerin für ihre Komposition: „*What so rare as a woman composer! And when a young lady scarcely escaped from her pupilage is able to do such a creditable piece of original work as this, what may we not hope for the sex in this field*“ (ebd.).

Nach diesem ersten gemeinsamen Auftritt der ehemaligen Kommilitoninnen musizierten Olga von Radecki und Mary Eliza O'Brion in den nächsten Jahren häufig zusammen. Am 13. Okt. 1883 traten sie in einem Konzert des Boston Symphony Orchestra auf, wirkten am 16. und 17. Mai 1884 bei einem Musikfest in Ashburnham mit und veranstalteten auch in der folgenden Zeit gemeinsame Konzerte in Boston. Am 10. März 1885 spielten sie in der Bostoner Chickering Hall. Die Resonanz der Presse war äußerst positiv. Der Korrespondent des „Boston Daily Advertiser“ korrigiert seine oben zitierte erste Einschätzung Olga von Radeckis: „*[I]t was gratifying to observe much improvement in the playing of the young ladies since their last concerts. Miss von Radecki shows, perhaps the greater gain in elasticity and expressiveness*“ (Boston Daily Advertiser 11. März 1885).

1886 reiste die Pianistin nach Europa und konzertierte mehrfach in Riga, u. a. im Schwarzhäupter. In demselben Jahr erhielt sie das „*Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staats-Stipendium [...] für ausübende Tonkünstler*“ (Der Klavier-Lehrer 1886, S. 235). Zur Wintersaison kehrte Olga von Radecki nach Boston zurück und gab am 7. Dez. zusammen mit der Sängerin Gertrude Franklin ein Konzert in der Bumstead Hall.

1889 zog sie wieder nach Riga und wirkte hier in den nächsten Jahren sowohl als Pianistin, Klavierlehrerin und Komponistin als auch als Chorleiterin und Dirigentin. Ende des Jahres 1903 brachte sie Haydns Oratorium *Die Jahreszeiten* Hob. XXI:3 zur Aufführung. Die Zeitschrift „Die Musik“ schreibt: „*Olga von Radecki war mutig an eine Aufführung von Haydns ‚Jahreszeiten‘ herangetreten, in der die gleichfalls im Bachvereinskonzert bethätigten Solisten: A. v. Fossard (Tenor), Stahlberg (Bass) und Frau Baldur (Sopran), sowie der Chor Rühmliches boten, das Orchester aber nicht auf der erforderlichen Höhe stand*“ (Die Musik 1903 II, S. 234). Bis 1898 finden sich Hinweise auf Auftritte als Pianistin in der lettischen Hauptstadt. Olga von Radecki veranstaltete einige Klavierabende, in denen sie auch eigene Werke zu Gehör brachte. 1897 trat sie mehrfach mit dem erst 15-jährigen, später hochberühmten Violinisten Bronislaw Huberman im Gewerbevereinssaal auf.

Ende des Jahres 1906 reiste Olga von Radecki erneut nach Boston. Am 23. Jan. 1907 gab sie einen Klavierabend in der Steinert Hall. Die gewählten Kompositionen bezeichnet der „Boston Daily Globe“ als „*less familiar than those usually found on a program of this character*“ (Boston Daily Globe 24. Jan. 1907). Neben Beethovens Klaviersonate Nr. 26 Es-Dur op. 81a, Nummern aus Schumanns *Kreisleriana* op. 16 und Werken von Brahms wählte sie auch Kompositionen von Sibelius sowie Werke zeitgenössischer russischer Komponisten wie Cui, Arensky und Rachmaninow. Der „Boston Daily Globe“ schreibt über die Vorträge: „*Mme Radecki displayed a facile technique which averaged high in tonal quality and crispness in execution*“ (ebd.). Im Apr. trat die Musikerin erneut in einem Konzert des Boston Symphony Orchestra auf. Ein Hinweis auf ein weiteres Konzert in Cambridge, einem Vorort Bostons, am 2. Mai 1907 ist derzeit der letzte Beleg für die Konzerttätigkeit Olga von Radeckis.

#### WERKE FÜR KLAVIER

*In Springtime/Im Frühling*. Sechs Klavierstücke, Boston 1882 (Mary Eliza O’Brion gewidmet); 3 Impromptus, Boston 1886; Variationen über ein eigenes Thema, Riga; *Wanderlust*, Riga; *Frisches Grün*, Riga; Tarantella; Sonate e-Moll; Klaviertrio

#### LITERATUR

Stammreihe v. Radecki, im Familienordner der Deutsch-Baltischen Genealogischen Gesellschaft, Darmstadt (DBGG)

Annual Report of the Trustees of the Perkins Institution and Massachusetts School for the Blind (1885); Boston Blue-Book (1885); Boston Daily Advertiser (1883, 1885–1887, 1907); Boston Herald (1885, 1906, 1907); Boston Journal (1906, 1907); Brainards’ Musical World (1885); Centralblatt für die gesamte Unterrichts-Verwaltung in Preußen (1886); The Congregationalist (1883); Dallas Morning News (1887); The Etude (1885); Jahresbericht des Dr. Hoch’schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1880/1881, 1881/1882); Der Klavier-Lehrer (1886); Le Ménestrel (1886); The Metropolitan Church and Choir Directory of New York and Brooklyn (1888); Musical Record and Review (1882); The Musical Year-Book of the United States (1884); Die Musik (1903/04 II); The New York Clipper Annual (1883); Orchestra Musical Review (1886); Rigaer Rundschau (1933); Rigasche Stadtblätter (1858, 1894, 1898); Worcester Daily Spy (1884, 1888)

Rudolf Riga, Ebel, Cohen

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch’s Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Mark Antony De Wolfe Howe, *The Boston Symphony Orchestra. 1881–1931*, Boston u. New York 1931.

Albert Ernest Wier (Hrsg.), *The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians*, New York 1938.

Arthur Elson, *Woman’s Work in Music*, Boston 1904, Repr. Portland 1976.

Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.

Bernhard Fabian (Hrsg.), *Handbuch deutscher historischer Buchbestände in Europa. Eine Übersicht über Sammlungen in ausgewählten Bibliotheken*, 12 Bde., Bd. 7.2: *Finnland*, Hildesheim [u. a.] 1998.

Ilona Breġe, *Cittautu mūziķi Latvijā. 1401–1939*, Riga 2001.

Helmut Scheunchen, *Lexikon deutschbaltischer Musik* (= Schriftenreihe der Georg Dehio Gesellschaft), Wedemark-Elze 2002.

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

Konzerte des Boston Symphony Orchestra, <http://www.bso.org/brands/bso/about-us/historyarchives/georg-henschel,-the-first-bso-conductor/the-second-season-tour-concerts-1882-1883.aspx>, Zugriff am 11. Juni 2012.

### **Roth, Ernestka, *Ernestine***

Lebensdaten unbekannt, Pianistin. Ernestka Roth stammt aus Liptau-Hradek (Slowakei, slow. Liptovský Hrádok). Zum Studienjahr 1879/1880 wurde sie an das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M. aufgenommen und studierte dort in den folgenden zehn Semestern Klavier bei Clara Schumann. Am 8. Okt. 1881 trat Ernestka Roth in einem Festkonzert des Konservatoriums anlässlich des 60. Bühnenjubiläums Ferdinand Hillers auf. Zusammen mit der Kommilitonin Mary Wurm trug sie darin drei Nummern (Ouvertüre, „Romanze des Mädchens“ und „Polter-Arie“) aus dessen *Operette ohne Worte* op. 106 vierhändig vor. Am 28. Juni 1884 absolvierte die Pianistin eine ihrer letzten Prüfungen und spielte hierin den ersten Satz aus Beethovens Klaviersonate Nr. 21 C-Dur op. 53 (*Waldstein*). Am 19. Juli erhielt sie in einer Abschlussfeier ihr Zeugnis.

Nach bisherigem Forschungsstand gibt es nur wenige Belege für Auftritte Ernestka Roths. Nach der Jahrhundertwende konzertierte sie wiederholt in Pest. Vor dem 24. Dez. 1904 ließ sie sich in einem Konzert eines Streichquartetts, bestehend aus den Herren Grünfeld, Sopronyi, Berkovits und Bürger, hören und spielte darin zusammen mit diesen Brahms' Klavierquintett f-Moll op. 34, und zwar, wie die Zeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ schreibt, „mit vielem Verständnis und großer Begeisterung“ (Signale 1905, S. 111). 1909 erfolgte ein weiterer Auftritt der Pianistin in Pest.

### LITERATUR

Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1879/1880–1883/1884); Die Musik (1909/10 I); Musikalisches Centralblatt (1884); Neue musikalische Presse (1897); Signale (1905)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

## Rothschild, Florence, verh. Bassermann, *Rothschild-Bassermann*

\* 5. Juli 1863 in London, † 6. Febr. 1942 in Frankfurt a. M., Pianistin und Klavierlehrerin. Florence Rothschild entstammte dem Londoner Zweig der Rothschild-Familie. Zwischen 1877 und 1881 erhielt sie Klavierunterricht von Carl Heymann (1854–1922). Auf dessen Empfehlung hin bewarb sie sich erfolgreich um einen Studienplatz bei Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M., wo sie von 1880 bis 1884 als Studentin eingeschrieben war. In den Jahresberichten der Einrichtung ist die Mitwirkung der Pianistin bei Übungs- und Prüfungskonzerten belegt. Ihre letzte Prüfung absolvierte sie am 4. Juli 1883 mit dem Vortrag von Nummern aus Robert Schumanns *Kreisleriana* op. 16.

Bis 1884 studierte Florence Rothschild bei Clara Schumann, arbeitete seit dem Studienjahr 1883/1884 aber bereits als Klavierlehrerin am Konservatorium.

Am Konservatorium lernte Florence Rothschild ihren späteren Ehemann Friedrich Bassermann (1850–1926) kennen, der von 1878 bis 1880 ebenfalls dort studiert und zum Wintersemester 1880/1881 eine Anstellung als Lehrer



Abb. 20 Florence Rothschild, Photographie von Arthur Marx



Abb. 21 Florence Bassermann, Photographie von Katharina Culié

für Auftritte. Am 18. Jan. 1892 veranstaltete die Pianistin ein eigenes Konzert im Konzertsaal des Hoch'schen Konservatoriums.

1880/1881 eine Anstellung als Lehrer für Violine erhalten hatte. Mit ihm, dem Kollegen Bernhard Cossmann (Violoncello) und dem Studenten Heinrich Diehl (Viola) trat die Pianistin 1887 in Gießen auf. Das Programm enthielt Beethovens Klaviertrio D-Dur op. 70 Nr. 1 sowie Robert Schumanns Quartett Es-Dur op. 47. Florence Rothschild spielte außerdem die Klaviersonate H-Dur op. 28 von Bernhard Scholz.

Die Eheschließung von Friedrich Bassermann und Florence Rothschild erfolgte am 3. Aug. 1887. Am 20. Sept 1888 wurde der gemeinsame Sohn Hans Erich geboren († 1967), der später als Violinist Bekanntheit erlangte.

Bis 1897 war Florence Bassermann am Hoch'schen Konservatorium angestellt. Neben ihrer Lehrtätigkeit finden sich nur wenige Belege

Weitere Auftritte in Frankfurt erfolgten am 9. Dez. 1893 und am 7. März 1894. 1895 konzertierte Florence Bassermann in Mannheim, 1895 und 1896 in Wiesbaden. Mehrfach wirkte sie auch als Klavierbegleiterin in Konzerten der Gesangsschule von Julius Stockhausen in Frankfurt mit, u. a. am 13. Nov. 1892, am 31. Mai 1896, am 3. Apr. 1898 und am 20. Mai 1900.

Florence Bassermann war Jüdin, die ein Jahr vor Geburt ihres Sohnes zum Protestantismus konvertiert ist. Am 6. Febr. 1942 beging sie, nach Barbara von der Lühne vermutlich angesichts drohender Deportation, Suizid.

## LITERATUR



Abb. 22 Konzertprogramm, 18. Jan. 1892

Florence Bassermann, „Clara Schumann als Lehrerin“, in: *Neue Musik-Zeitung* 23 (1919), S. 280.

Bassermann'sche Familien-Nachrichten (1908); Die Gartenlaube (1912); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1879/1880–1896/1897); Der Klavier-Lehrer (1886, 1890); Magazine of Music (1893); Monthly Musical Record (1888); Musical News (1895); Musical Standard (1894 I); MusT (1888, 1889, 1891–1897); Musikalisches Centralblatt (1884); NZfM (1867, 1887)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1920.

Julia Wirth (Hrsg.), *Julius Stockhausen. Der Sänger des deutschen Liedes. Nach Dokumenten seiner Zeit dargest. von Julia Wirth, geb. Stockhausen* (= Frankfurter Lebensbilder 10), Frankfurt a. M. 1927.

Erich Hermann Müller, *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929.

Lothar Gall, *Bürgertum in Deutschland*, Berlin 1989.

Judith Freise u. Joachim Martini (Hrsg.), *Jüdische Musikerinnen und Musiker in Frankfurt. 1933–1942. Eine Ausstellung von Judith Freise und Joachim Martini in der Paulskirche zu Frankfurt am Main vom 7. bis zum 25. Nov. 1990*, Frankfurt a. M. 1990.

Barbara von der Lühe, *Die Musik war unsere Rettung! Die deutschsprachigen Gründungsmitglieder des Palestine Orchestra* (= Wissenschaftliche Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts 58), Tübingen 1998.

Bundesarchiv Deutschland (Hrsg.), *Gedenkbuch. Opfer der Verfolgung der Juden unter der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland 1933–1945*, <http://www.bundes-archiv.de/gedenkbuch/directory.html.de?id=837655&submit=-1&page=1&maxview=50&-offset=0>, Zugriff am 8. Mai 2013.

#### Bildnachweis

Sammlung Manskopf der Goethe Universität Frankfurt a. M., <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7802764/>, Zugriff am 7. Mai 2013.

Sammlung Manskopf der Goethe Universität Frankfurt a. M., <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7810588/>, Zugriff am 7. Mai 2013.

Konzertprogramme aus dem Nachlass Julius Stockhausen, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19694>, Zugriff am 20. Juli. 2013.

#### **Schmidt, Schmidt-Rauden, Louise, Luise**

\* 15. Aug. 1857 in Rauden (Oberschlesien), Sterbedaten unbekannt, Pianistin und Klavierlehrerin. Ihre musikalische Ausbildung erhielt Louise Schmidt u. a. bei Marie Wieck und deren Halbschwester Clara Schumann. Drei Semester lang besuchte sie die Klavierklasse Clara Schumanns am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. Mit dem Vortrag der ersten beiden Nummern („Des Abends“, „Aufschwung“) aus Robert Schumanns *Fantasiestücken* op. 12 absolvierte sie im Juni 1881 eine ihrer letzten Prüfungen. Ort und Zeitraum des Unterrichts bei Marie Wieck lassen sich nicht ermitteln. Möglicherweise setzte Louise Schmidt ihr Studium an der Akademischen Hochschule für Musik in Berlin fort. Berlin war in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts auch das Wirkungszentrum der Musikerin. In der Großstadt unterrichtete sie Klavier und ließ sich nebenher in Konzerten hören. 1890 wurden sie sowie zwei weitere Pianistinnen in der Zeitschrift „Der Klavier-Lehrer“ als „*recht talentvolle Debutantinnen, denen zunächst ein Zeugnis [sic] über redlichen Fleiss auszustellen ist*“ (Der Klavier-Lehrer 1890, S. 291), gewürdigt. In den folgenden Jahren trat Louise Schmidt mehrfach zusammen mit der Sängerin Helene Jordan auf. Der Beleg für einen gemeinsamen Auftritt im Frühjahr 1897 in der Berliner Singakademie ist nach bisherigem Forschungsstand zugleich der letzte Hinweis auf die Konzerttätigkeit der Pianistin. Sie trug zu dieser Gelegenheit „*eine Gigue [vermutlich Grand Gigue d-Moll op. 31] von Joh. Hässler [...] und zwei kleinere Stücke von Chopin mit technischer Sicherheit und interessanter Ausdrucksweise vor*“ (Die Redenden Künste 1896/1897, S. 678).

#### LITERATUR

Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1879/1880, 1880/1881); Der Klavier-Lehrer (1890); Die

Redenden Künste. Zeitschrift für Musik und Literatur unter spezieller Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens (1896/1897)

Victor Joss, *Friedrich Wieck und sein Verhältnis zu Robert Schumann*, Dresden 1900.

Ders., *Der Musikpädagoge Friedrich Wieck und seine Familie. Mit besonderer Berücksichtigung seines Schwiegersohnes Robert Schumann*, Dresden 1902.

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Marie Wieck, *Aus dem Kreise Wieck-Schumann*, Dresden [u. a.] 1912.

Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, 3 Bde., Bd. 3: *Die Mitglieder des Orchesters, die Programme, die Konzertreisen, Erst- und Uraufführungen*, Tutzing 1982.

## Schumann, Eugenie

\* 1. Dez. 1851 in Düsseldorf, † 25. Sept. 1838 in Bern, Pianistin und Klavierlehrerin. Eugenie Schumann ist das siebte von acht Kindern Clara und Robert Schumanns. Ihr Vater starb, als sie vier Jahre alt war. Clara Schumann, die schon seit Robert Schumanns Einweisung in die Heilanstalt in Eнденich bei Bonn allein für die Familie sorgen musste, verdiente den Lebensunterhalt vor allem durch ihre Konzerttätigkeit. Die Kinder brachte sie größtenteils in Pensionen unter. Eugenie und Felix (1854–1879) blieben zunächst zu Hause bei der Mutter in Düsseldorf und lebten seit Ende der 1850er Jahre zusammen mit ihr sowie den Schwestern Marie (1841–1929) und Elise (1843–1928) in Berlin. Als Gouvernante war anfangs eine Hausangestellte tätig; später wurde Elisabeth Werner engagiert, eine Freundin Clara Schumanns. Zu dieser Zeit erhielt Eugenie Schumann Klavierunterricht von den älteren Schwestern. 1863 zog die Familie nach Baden-Baden. Im Okt. des Jahres kam Eugenie nach Rödelheim bei Frankfurt a. M. in das Mädchenpensionat von Marie Hillebrand und verbrachte dort fast drei Jahre, in denen sie die Familie kaum sah. Zwischen 1866 und 1869 lebte sie in der von Henriette Breymann geleiteten Erziehungsanstalt ‚Neu-Watzum‘ bei Wolfenbüttel, wo sie Musikunterricht von einer Musikerin namens Vorwerk erhalten hat. Anschließend zog Eugenie Schumann zu ihrer Mutter und der Schwester Marie nach Baden-Baden und wurde fortan von Clara Schumann selbst unterrichtet. Hierüber berichtet sie ausführlich in ihren Memoiren: ‚[D]rei Stunden richtete sie mir ein zum Üben am Klavier, und nun hatte ich den Unterricht nicht mehr bei den Schwestern, sondern von ihr selbst. Zweimal die Woche gab sie mir regelmäßig am Vormittage eine Stunde [...]. Sie fing [...] 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 [...] die ersten acht Takte vor, wobei sie die Akkorde rhythmisch so zusammenfaßte, daß sie dem einfachen Stück Leben und Gepräge gaben. [...] Nach der Etüde kam eine Fuge von Bach, die in C-moll aus Heft I des Wohltemperierten Klaviers als erste. An dem Thema lernte ich streng gebundenes Spiel und feinste rhythmische Schattierung. [...] Beethoven bildete

*den Mittelpunkt jeder Stunde. Eine Sonate nach der andern wurde auf das gründlichste durchgenommen, nicht die kleinste Ungenauigkeit wurde geduldet – größte Ehrerbietung vor dem, was da stand, verlangt. [...] 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“* (Eugenie Schumann 1925, S. 124f.). Die Unterrichtsliteratur umfasste auch Werke des Vaters. Anfangs spielte Eugenie Schumann Nummern aus dem *Album für die Jugend* op. 68 und sollte hieran vor allem „*Rhythmus und Charakteristik*“ (ebd., S. 126) lernen.

Die Anforderungen Clara Schumanns an die Schülerin waren aus deren Perspektive „*ziemlich groß. Eigentlich erwartete sie für jede Stunde oder mindestens einmal die Woche eine neue Etüde, eine Fuge von Bach samt Präludium, einen Satz einer Beethovenschen Sonate und ein Stück von Schumann oder Chopin. Sie mußte aber wohl ihre Ansprüche sehr bald hinabschrauben; denn da ich in der Pension nie mehr als eine Stunde geübt hatte und diese wahrscheinlich nicht einmal in der richtigen Weise, hatte ich gar keine Fingerfertigkeit. [...] Aber waren auch meine Leistungen noch so bescheiden, Mamas Geduld war unerschöpflich, und bei dem kleinsten Fortschritt kargte sie nicht mit dem Lobe*“ (ebd., S. 129f.).

Im Herbst 1869 ging Eugenie Schumann nach Berlin, um an der Königlichen Musikhochschule Klavier zu studieren – ein Schritt, den Clara Schumann den älteren Töchtern noch verwehrt hatte. Ihr Lehrer war Ernst Rudorff (1840–1916), ein ehemaliger Schüler der Mutter. Während der unterrichtsfreien Zeit in Baden-Baden im Sommer 1872 übernahm Brahms ihren Unterricht. Er ließ sie „*viele technische Übungen spielen; Tonleitern und Arpeggien verstanden sich von selbst. Besondere Aufmerksamkeit widmete er der Ausbildung des Daumens*“ (ebd., S. 172). Die Pianistin schloss das Studium in Berlin nicht ab. 1873 zog sie zu ihrer Mutter, die sich in Berlin niedergelassen hatte und ihr fortan wieder Klavierunterricht erteilte. Angeregt durch Julius Stockhausen (1826–1906), der Eugenie eine schöne Stimme attestiert hatte, studierte sie in der nächsten Zeit an der Berliner Musikhochschule Gesang – zunächst bei einer Sängerin und später bei Stockhausen selbst. Nebenher erhielt sie, ebenso wie ihre Schwester Marie, Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt bei Woldemar Bargiel (1828–1897), dem Stiefbruder Clara Schumanns aus der zweiten Ehe der Mutter Mariane geb. Tromlitz (1797–1872) mit Adolph Bargiel (1783–1841). 1874 lernte Eugenie Schumann die ebenfalls an der Berliner Musikhochschule studierende Sopranistin Marie Fillunger (1850–1930), ihre spätere Lebensgefährtin, kennen. Diese bezog 1878 zusammen mit Eugenie, Marie und Clara Schumann das neue Heim der Familie in Frankfurt a. M. (Myliusstraße 32). Seit dem Studienjahr 1881/1882 arbeitete Eugenie – Marie offiziell schon seit 1880 – als Assistentin der Mutter am Hoch’schen Konservatorium. Ebenso wie Marie leitete sie eine eigene Klavierklasse, in der sie AnwärterInnen auf einen Platz in der Klasse Clara Schumanns die notwendigen Kenntnisse und Fertigkeiten vermittelte: „*Wie schön war es, mit ihr und für sie zu arbeiten, verwerten zu können, was wir bei ihr und durch sie gelernt hatten, sich bei ihr Rat holen, sie immer als letzte und höchste Instanz ansprechen zu können. Und wie freute es sie, wenn wir Erfolg hatten, und wie ungern nahm sie uns die guten Schüler*

*ab, wenn wir diese so weit gebracht hatten, daß sie in ihre Klasse eintreten konnten, was doch wiederum unser Streben und unser Stolz war“* (ebd., S. 220).

Mit dem Ausscheiden Clara Schumanns aus dem Kollegium des Konservatoriums im Jahr 1892 kündigten auch Marie und Eugenie Schumann das Arbeitsverhältnis. Eugenie reiste noch im Okt. des Jahres nach England, „*where she will receive and prepare pupils who may wish afterwards to place themselves under her mother at Frankfort*“ (The Academy 1892, S. 622). Zusammen mit Marie Fillunger lebte die Pianistin in Kensington. Auch nach dem Tod ihrer Mutter führte sie ihre Lehrtätigkeit dort fort.

Für die Konzerttätigkeit von Eugenie Schumann gibt es nur wenig Hinweise. Anfang März 1882 wirkte sie in Frankfurt in einer Soiree mit, spielte darin mit zwei weiteren MusikerInnen Robert Schumanns *Vier Phantasiestücke für Klavier, Violine und Violoncello* op. 88. Von der Mutter, die zu diesem Zeitpunkt in London weilte, gab es Lob: „*Daß Du so schön gespielt hast, freute mich sehr zu hören. Ich werde wirklich darauf dringen, daß ihr öfter spielt – bald kann ich ja auch nicht mehr und werde Euch recht häufig zu Hilfe nehmen*“ (Brief von Clara Schumann 12. März 1882, Schumann-Briefedition I/8.1). Nach der Jahrhundertwende lässt sich ein weiterer Auftritt belegen. Am 12. März 1910 veranstaltete sie in England zusammen mit Marie Fillunger einen Robert-Schumann-Abend, in dessen Rahmen *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 aufgeführt wurde. Der Chor bestand allein aus SchülerInnen von Marie Fillunger, die von Eugenie Schumann am Klavier begleitet wurden. Weitere Auftritte lassen sich nicht belegen. Möglicherweise schreckte Eugenie Schumann vor dem stetigen Vergleich mit der künstlerisch überlegenen Mutter zurück: „*Die Welt beging an uns das Unrecht, uns menschlich sowohl als auch musikalisch immer nur vergleichend zu beurteilen, aber sie entschädigte uns, indem sie uns reichen Anteil gewährte an der Liebe, die sie unsern Eltern weihte, eine Liebe, die beider Hingang weit überdauerte und die sich uns noch heute in oft herzbewegender Weise offenbart*“ (Eugenie Schumann 1925, S. 241).

1918 beendete Eugenie Schumann ihre Lehrtätigkeit in England und zog in das schweizerische Matten, in die Nähe ihrer Schwester Marie. Seit 1919 lebte sie dort zusammen mit Marie Fillunger. Eugenie Schumann starb am 25. Sept. 1838 in Bern und wurde auf dem Friedhof Gsteig „*zwischen Schwester u. Freundin [Marie Fillunger]*“ (Grabinschrift) begraben.

## LITERATUR

Eugenie Schumann, *Erinnerungen* (= Musikalische Volksbücher), Stuttgart 1925.

Dies., *Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters*, Leipzig 1931.

Dies., „*Schumann. The Violin Concerto*“, in: *British Musician and Musical News* 147 (1938), S. 50–52.

Dies., *Claras Kinder. Mit einem Nachwort von Eva Weissweiler und Gedichten von Felix Schumann*, hrsg. von Eva Weissweiler, Köln 1995.

Briefwechsel mit Fanny Davies. Royal College of Music, Centre for Performance History, Nachlass Fanny Davies, Briefe, Signatur MS 7503

The Academy (1892); Athenæum (1892 I–1893 II, 1894 II, 1896 II); The Bookman (1927); Bow Bells (1892); British Musician and Musical News (1927); The Emporia Daily Gazette (1892); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1881/1882–1891/1892); Magazine of Music (1896); The Milwaukee Sentinel (1892); Monthly Musical Record (1892); Musical Standard (1892 I, 1898 I, 1907 II); MusT (1888–1892, 1910 I); Schweizerische Musikzeitung: Revue musicale suisse (1938); The Times [London] (1892, 1931, 1934, 1938, 1969, 1981)

NDB

Marie Wieck, *Aus dem Kreise Wieck-Schumann*, Dresden <sup>2</sup>1914.

Clara Schumann u. Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Bd. 1 u. 2, Leipzig 1927.

Walter Bettler, *Robert Schumann, Clara Schumann und ihre Töchter Marie und Eugenie in Interlaken*, Privatdruck, Interlaken 1994.

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

Eugen Wendler (Hrsg.), „Das Band der ewigen Liebe“. *Clara Schumanns Briefwechsel mit Emilie und Elise List*, Stuttgart u. Weimar 1996.

Beatrix Borchard, „Marie und Eugenie Schumann“, in: *Deutsche Schwestern. Vierzehn biographische Porträts*, Berlin 1997, S. 173–213.

Wolfgang Rathert u. Dietmar Schenk (Hrsg.), *Pianisten in Berlin. Klavierspiel und Klavierausbildung seit dem 19. Jahrhundert* (= HdK-Archiv 3), Berlin 1999.

Nancy B. Reich, *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, neubearbeitete Auflage, Ithaca u. London 2001.

Eva Rieger, „„Desire is Consuming Me‘. The Life Partnership Between Eugenie Schumann and Marie Fillunger“, in: *Queer Episodes in Music and Modern Identity*, hrsg. von Sophie Fuller u. Lloyd Whitesell, Urbana/IL [u. a.] 2002, S. 25–48.

Eva Rieger (Hrsg.), *Mit 1000 Küßen Deine Fillu. Briefe der Sängerin Marie Fillunger an Eugenie Schumann. 1875–93*, Köln 2002.

Renate Brunner (Hrsg.), *Alltag und Künstlertum. Clara Schumann und ihre Dresdner Freundinnen Marie von Lindeman und Emilie Steffens. Erinnerungen und Briefe* (= Schumann-Studien, Sonderbd. 4), Sinzig 2005.

Eva Rieger, „„Deine Liebe hat mir erst gezeigt was leben heißt‘. Marie Fillunger (1850–1930) und Eugenie Schumann (1851–1938)“, in: *Berühmte Frauenpaare*, hrsg. von Joey Horsley u. Luise F. Pusch, Frankfurt a. M 2005, S. 61–93.

Robert Schumann u. Clara Schumann, *Ehetagebücher. 1840–1844*, hrsg. von Gerd Nauhaus u. Ingrid Bodsch, Bonn 2007.

Wolfgang Seibold, *Familie, Freunde, Zeitgenossen. Die Widmungsträger der Schumannschen Werke* (= Schumann-Studien, Sonderbd. 5), Sinzig 2008.

Ute Bär, „*Sie war die einzige der Schwestern, die ein lebendiges Bild des Vaters in ihrem Herzen bewahrte ...*“. Zum Gedenken an den 80. Todestag von Marie Schumann“, in: *Die Tonkunst* 4 (2009), S. 495–497.

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

Schumann-Portal, [http://www.schumann-portal.de/pgcms/output.php?PAGE\\_ID=643](http://www.schumann-portal.de/pgcms/output.php?PAGE_ID=643), Zugriff am 28. Sept. 2012.

Nachkommen (gesamt) von Friedrich August Gottlob Schumann, <http://home.rz.uni-duesseldorf.de/~molberg/schumann/schumnac.htm>, Zugriff am 21. Juli 2012.

## Schumann, Marie

\* 1. Sept. 1841 in Leipzig, † 14. Nov. 1929 in Interlaken (Schweiz), Pianistin und Klavierlehrerin. Marie Schumann war das erste Kind von Clara und Robert Schumann. Mit ihrer Geburt wurde, so schreibt Robert Schumann im Ehetagebuch, für die Eltern ein „*neuer Lebensabschnitt wenn auch nicht ohne Sorgen aber glücklich vollbracht, daß wir dem Himmel aus ganzem Herzen dankbar sein müssen. Am 1sten September schenkte er uns durch meine Klara ein Mädchen. [...] 10 Minuten vor elf Uhr Vormittag war das Kleine da [...]. Nun flogen die Stunden hin zwischen Freude und Besorgniß. Das Kleine gedieh von Tag zu Tag. Klara erholte sich immer mehr. Die Mutter kam aus Berlin dazu, und am 13ten September, Klara's 22sten Geburtstag, ließen wir es taufen mit dem lieben Namen Marie*“ (Schumann u. Schumann, S. 97). Clara Schumann drückt in dem Buch ebenfalls ihre Freude über die Geburt der Tochter aus, gesteht zugleich aber auch ihre Ängste ein: „*Sorge macht so ein Kind auch, besonders ein Erstes, mit dem man noch gar nicht recht umzugehen weiß – mit Recht nennt man so ein Kind ein Angstkind, denn das ist es wahrhaftig! Jede Bewegung meiner Kleinen betrachte ich mit einem Gefühl von Angst und Freude*“ (ebd., S. 98f.). Wesentlich ausführlicher als bei den anderen Kindern hielten Clara und Robert Schumann ihre Gedanken und Beobachtungen in dem für Marie angelegten Stamm-, Notiz- und Notenbuch sowie im Ehetagebuch fest. Hierin beschreibt Robert Schumann auch den Rollenkonflikt, dem Clara Schumann als Künstlerin und Mutter ausgesetzt war: „*Jetzt ist Klara am Ordnen ihrer Lieder und mehrerer Claviercompositionen. Sie will immer vorwärts; aber rechts hängt ihr Marie am Kleid, Elise [das zweite Kind von Clara und Robert Schumann] macht auch zu schaffen, und der Mann sitzt in Perigedanken [gemeint ist Robert Schumanns Oratorium *Das Paradies und die Peri* op. 50, entstanden Anfang 1843] vertieft*“ (zit. nach Seibold 2008, S. 278).

Nach der Geburt der ersten Tochter schränkte Clara Schumann ihre Konzerttätigkeit deutlich ein, unternahm aber weiterhin Konzertreisen, auf die sie Marie nicht mitneh-

men konnte. Im Frühjahr 1842 reiste sie nach Kopenhagen und ließ die Tochter in der Obhut des Vaters sowie einer Amme. Begleitete Robert Schumann seine Frau, sorgten andere Familienmitglieder für das Kind bzw. später für die Kinder. Während der fast fünfmonatigen Reise der Eltern durch Russland von Jan. bis Mai 1844 kamen Marie und Elise bei Carl Schumann (1801–1849), dem älteren Bruder Robert Schumanns, und dessen Ehefrau Pauline geb. Colditz (1818–1879) in Schneeberg unter.

Seit Okt. 1847 besuchte Marie Schumann die Elementarschule. Klavierunterricht erhielt sie schon früher, jedoch nicht von ihrer Mutter. Clara Schumann schreibt: „*Marie und Elise gehen in die Schule und lernen fleißig, auch in der Clavierstunde[,] die ich ihnen geben lasse, um mich mit den ersten Anfangsgründen nicht selbst abplagen zu müssen, da auch meine Zeit zu kostbar ist*“ (zit. nach Wendler, S. 152). Im März 1846 berichtet Robert Schumann im Erinnerungsbüchlein für die Kinder, dass er angefangen habe, Marie „*die Tasten auf dem Klavier zu lehren*“ (zit. nach Eugenie Schumann, S. 246). Um 1847 erhielt sie Unterricht von Marie Wieck, der Halbschwester Clara Schumanns. 1848 übernahm Friederike Malinska, eine Klavierlehrerin aus Dresden, den Unterricht von Marie Schumann und ihrer jüngeren Schwester Elise (1843–1928). Nach dem Umzug der Familie nach Düsseldorf im Herbst 1850 wurde eine Musikerin namens Dupré als Lehrerin für die Mädchen engagiert. Zwischenzeitlich erhielten sie auch Unterricht von Brahms. Harmonielehre und Kontrapunkt lernten sie daneben bei Woldemar Bargiel (1828–1897), Clara Schumanns Stiefbruder aus der zweiten Ehe der Mutter Mariane geb. Tromlitz (1797–1872) mit Adolph Bargiel (1783–1841). Clara Schumann arbeitete erst seit Aug. 1851 mit ihren Töchtern, als Grundkenntnisse und -fertigkeiten vorhanden waren. Sie schreibt: „*Marie und Elise müssen so ziemlich fleißig an's Klavier, d. h. sie üben regelmäßig täglich 1–2 Stunden*“ (zit. nach Seibold 1982, S. 200). Nicht immer war sie mit den Fortschritten der Töchter zufrieden: „*Mit meinen Kindern, Marie und Elise, geht es so langsam vorwärts; ich gebe ihnen wöchentlich Jede zwei Stunden, mehr kann ich nicht, und das ist freilich nicht viel, und doch immer Geduldsprobe genug. Leider haben sie so viel Schule, daß sie nicht gar viel üben können, und auch ist der Eifer, oft zu meiner Betrübnis, gering, doch Robert meint, mit dem Verstande werde das sich ändern. In dieser Hoffnung bleibe ich auch immer standhaft mit dem Unterricht – ich kann ihnen ja weiter nichts für's Leben geben!*“ (zit. nach Seibold, S. 259). Neben dem Einzelunterricht führte sie die Mädchen auch an das Ensemblespiel heran und lud hierfür InstrumentalistInnen zu sich nach Hause ein. Gleichzeitig sah die Mutter keine pianistische Karriere für ihre Töchter vor und verwehrte ihnen ein Musikstudium, obwohl sie es, so Clara Schumann in einem Brief an ihre Schwägerin Pauline Schumann, „*umsonst gehabt hätten. Ich habe meine Gründe es nicht zu wünschen wie ich sie denn überhaupt gern so zurückgezogen wie möglich gehalten sehe*“ (zit. nach Eugenie Schumann, S. 297).

Nach dem Tod Robert Schumanns in der Nervenheilanstalt in Endenich bei Bonn war Clara Schumann allein für die Familie verantwortlich. Ihre Kinder brachte sie in verschiedenen Pensionen bzw. bei Verwandten unter. Marie Schumann kam zusammen mit ihrer Schwester Elise in eine Pension in Leipzig. 1857 war sie zusammen mit ihren Schwestern Julie und Elise in einer Pension in Berlin untergebracht. Seit 1858 lebten Marie, Elise, Eugenie und Felix bei der Mutter in Berlin. Für ihre Erziehung sowie die



Abb. 23 J. Ganz, Marie Schumann um 1871

Organisation des Haushalts wurde Elisabeth Werner, eine langjährige Freundin Clara Schumanns, eingestellt.

Wohl dem Wunsch der Mutter entsprechend, hielt sich Marie Schumann zeitlebens im Hintergrund und verzichtete auf eine eigene Karriere. Belege für öffentliche Auftritte gibt es nicht. Anfang der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts trat sie den „Hausmutterstand“ (zit. nach Eugenie Schumann, S. 296) an und unterstützte ihre Mutter fortan bei der Erziehung ihrer jüngeren Geschwister, kümmerte sich um den Haushalt, half Clara Schumann bei der Arbeit (z. B. bei Noteneditionen, als Klavierlehrerin am Hoch'schen Konservatorium) und begleitete sie auf Konzertreisen. Im Okt. 1861 schreibt diese an Elise Pacher von Theinburg: „Ich habe jetzt Marie hier in der Wirtschaft eingerichtet, und zeigt sie sich sehr geschickt zu Allem“ (zit. nach Wendler, S. 244). Eugenie Schumann erkennt in der Fürsorge ihrer Schwester Marie für die Mutter und die Geschwister „das Opfer ihres Lebens“ (zit. nach

Eugenie Schumann, S. 25). Bis zu Clara Schumanns Tod lebte Marie Schumann bei ihrer Mutter und blieb zeitlebens unverheiratet. Allein ihr hatte es Clara Schumann „zu verdanken, daß sie ungestört ihrem Berufe leben konnte; nie nahten sich ihr die so lästigen Anforderungen des täglichen Lebens, sie bei der Ausübung ihrer Kunst aus allen Himmeln reißend. Ihr konnte sie getrost alles überlassen, mit ihr wurde alles und jedes beraten, alle Pläne mit ihr gemacht“ (ebd.).

1878 nahm Clara Schumann eine Stelle als erste Klavierlehrerin am Hoch'schen Konservatorium an und zog mit ihren Töchtern Marie und Eugenie nach Frankfurt a. M. Schon in den Vertragsverhandlungen forderte sie eine Stelle für eine Hilfslehrerin, welche die SchülerInnen auf den Unterricht bei ihr vorbereiten sollte. Diese Stelle erhielt 1880 Marie Schumann, die schon seit dem Herbst 1878 SchülerInnen ihrer Mutter unterrichtet hatte. Seit dem Studienjahr 1881/1882 war auch Eugenie Schumann als Assistentin ihrer Mutter am Konservatorium tätig. Beide Schwestern leiteten eigene Klassen, die als Vorbereitung für die Klavierklasse Clara Schumanns gedacht waren. SchülerInnen wie Ottilie Braunfels, Anna Cossmann, Alice Guggenheim, Mabel Frances Hime, Charles Holden-White, Adelina de Lara, Carl Oberstadt oder Mathilde Verne erwarben bei Marie bzw. Eugenie Schumann Kenntnisse und Fertigkeiten, die sie erst für den Unterricht bei Clara Schumann qualifizierten. Zahlreiche SchülerInnen erreichten dieses Niveau nicht – ihnen blieb der Unterricht bei der renommierten Pianistin verwehrt. Viele von ihnen verließen das Konservatorium nach nur ein bis zwei Semestern.

Indem Clara Schumann ihrer Tochter Marie sämtliche Tagebücher und Briefe (sofern sie diese nicht schon vernichtet hatte) hinterließ, bestimmte sie diese zur Nachlassverwalterin der Familie Schumann. Mit dem Ziel, der Mutter „*ein literarisches Denkmal zu setzen*“ (Zwickauer Zeitung, zit. nach Bär, S. 497), engagierte Marie Schumann Berthold Litzmann, der die Dokumente herausgeben sollte. Ihm legte sie das Material jedoch in stark selektierter Form vor. Von den ursprünglich 47 Tagebüchern sind letztlich nur neun erhalten geblieben. Die übrigen Bände hat Marie Schumann auf Anweisung ihrer Mutter verbrannt. Konflikte der Eltern, die Auseinandersetzungen mit Friedrich Wieck, unfreundliche Bemerkungen Clara Schumanns über KollegInnen, politische Standpunkte, negative Kritik am Klavierspiel Clara Schumanns und auch zahlreiche Informationen über Robert Schumann in Ethenich wurden von der Überlieferung ausgeschlossen. Auf diese Weise nahm Marie Schumann grundlegend Einfluss auf die Darstellung ihrer Eltern für die Nachwelt.

1897 erwarb Marie Schumann in Interlaken (Schweiz), „*wo die Mutter so gern weilte*“ (Brief von Marie Schumann an Joseph Joachim, 15. Sept. 1896, Brahms Institut Lübeck), ein Grundstück, auf dem sie noch in demselben Jahr ein Chalet erbauen ließ. Hier wohnte sie bis zu ihrem Tod. Ihre Schwester Eugenie, die zusammen mit Marie Fillunger in Matten wohnte, war ein häufiger Gast.

Marie Schumann starb am 14. Nov. 1929 in Interlaken und wurde auf dem Friedhof Gsteig bestattet. Die älteste Tochter Clara und Robert Schumanns ist Widmungsträgerin einiger Kompositionen ihres Vaters. U. a. widmete er ihr die dritte der *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118 C-Dur. Zu ihrem ersten Weihnachtsfest im Jahr 1841 komponierte er für Marie und Clara Schumann das *Schlummerlied*, veröffentlicht als Nr. 16 in den *Albumblätter* op. 124. An ihrem siebten Geburtstag beschenkte Robert Schumann seine Tochter außerdem mit *Stückchen für's Klavier*, einer Sammlung von acht Klavierkompositionen, die später im *Album für die Jugend* op. 68 veröffentlicht wurden. Anfang der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts komponierte Schumann zusammen mit Marie zwei Lieder, die Clara Schumann gewidmet sind: *Seht ihr den Mai* (Duett ohne Begleitung, 1851) und *Gern macht' ich dir heute* (Duett ohne Begleitung, 1852).

#### LITERATUR (Auswahl)

Brahms Institut Lübeck, Sammlungen „Schumanniana“ bzw. „Joseph und Amalie Joachim“, Briefe von Marie Schumann

Athenæum (1898 I/II); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1880/1881–1891/1892); MusT (1927, 1930)

Frank/Altmann, NDB

Mary Wurm, „*About Teaching Children the Pianoforte*“, in: *Magazine of Music* 4 (1896), S. 260–261.

Marie Wieck, *Aus dem Kreise Wieck-Schumann*, Dresden <sup>2</sup>1914.

Clara Schumann u. Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Bd. 1 u. 2, Leipzig 1927.

Wolfgang Seibold, „Friederike Malinska. Eine Klavierlehrerin der Schumanntöchter Marie und Elise“, in: *Logos musicae. Festschrift für Albert Palm*, hrsg. von Rüdiger Görner, Wiesbaden 1982, S. 194–201.

Walter Bettler, *Robert Schumann, Clara Schumann und ihre Töchter Marie und Eugenie in Interlaken*, Privatdruck, Interlaken 1994.

Eugenie Schumann, *Claras Kinder. Mit einem Nachwort von Eva Weissweiler und Gedichten von Felix Schumann*, hrsg. von Eva Weissweiler, Köln 1995.

Eugen Wendler (Hrsg.), „Das Band der ewigen Liebe“. *Clara Schumanns Briefwechsel mit Emilie und Elise List*, Stuttgart u. Weimar 1996.

Nancy B. Reich, *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, neubearbeitete Auflage, Ithaca u. London 2001.

Renate Brunner (Hrsg.), *Alltag und Künstlertum. Clara Schumann und ihre Dresdner Freundinnen Marie von Lindeman und Emilie Steffens. Erinnerungen und Briefe* (= Schumann-Studien, Sonderbd. 4), Sinzig 2005.

Robert Schumann u. Clara Schumann, *Ehetaagebücher. 1840–1844*, hrsg. von Gerd Nauhaus u. Ingrid Bodsch, Bonn 2007.

Wolfgang Seibold, *Familie, Freunde, Zeitgenossen. Die Widmungsträger der Schumannschen Werke* (= Schumann-Studien, Sonderbd. 5), Sinzig 2008.

Ute Bär, „„Sie war die einzige der Schwestern, die ein lebendiges Bild des Vaters in ihrem Herzen bewahrte ...“. Zum Gedenken an den 80. Todestag von Marie Schumann“, in: *Die Tonkunst* 4 (2009), S. 495–497.

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

Eberhard Möller (Hrsg.), *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Wieck*, hrsg. von Thomas Synofzik (= Serie 1: Familienbriefwechsel 2), Bergheim 2011.

Schumann-Portal, [http://www.schumann-portal.de/pgcms/output.php?PAGE\\_ID=17#](http://www.schumann-portal.de/pgcms/output.php?PAGE_ID=17#), Zugriff am 13. Apr. 2012.

Stückchen für's Klavier (Klavierbüchlein für Marie), Beethoven-Haus Bonn, Digitales Archiv, [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=ganzseite\\_digitales\\_archiv\\_de&\\_dokid=b1100&\\_seite=1-1](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=ganzseite_digitales_archiv_de&_dokid=b1100&_seite=1-1), Zugriff am 28. Sept. 2012.

Nachkommen von Friedrich August Gottlob Schumann, <http://home.rz.uni-duesseldorf.de/~molberg/schumann/schumnac.htm>, Zugriff am 21. Juli 2012.

#### Bildnachweis

J. Ganz, Marie Schumann, Robert-Schumann-Haus Zwickau, Archiv-Nr.: 1999.91,2, 11b-B2v

## Sewell, Teresita, Teresa, Terese, Theresa

\* vermutlich in den 1850er Jahren, Ort unbekannt, Sterbedaten unbekannt, Pianistin aus Dresden. Teresita Sewell war die Tochter der Pianistin Marie Sewell geb. Becker, einer Schülerin Friedrich Wiecks, und deren Ehemann Henry Sewell. Ihr Großvater mütterlicherseits, der Freiburger Bergschreiber Ernst Adolf Becker, war ein Freund der Familie Wieck.

Teresita Sewell studierte zwei Semester lang (1878/1879) Klavier bei Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. Der Jahresbericht für das entsprechende Studienjahr belegt ihre Mitwirkung bei den Übungsabenden des Konservatoriums, nicht aber die Teilnahme an den öffentlichen Prüfungen im Sommer 1879. Auch die Halbschwester Clara Schumanns, Marie Wieck, erteilte der Pianistin Unterricht. Wann und wo dieser stattfand, bleibt jedoch offen.

Teresita Sewell ließ sich nach dem Studium in Berlin nieder und arbeitete dort als Klavierlehrerin. Seit 1882 finden sich auch Belege für Auftritte der Pianistin in der Großstadt. Am 15. Nov. des Jahres wirkte sie in einem Konzert der Sängerin Aglaja Orgeni mit und spielte in diesem Rahmen zwei Nummern aus den *Mädchenliedern* op. 37 von Hermann Scholtz. Ende der 1890er Jahre ließ sich Teresita Sewell vornehmlich in Dresden und Umgebung hören. Am 11. Apr. 1896 veranstaltete sie ein eigenes Konzert in der Elbstadt, in dem der Pianist Karl Prill sowie der Sänger Gustav Borchers mitwirkten. Für ihre solistischen Beiträge wählte die Pianistin eine Komposition von Scarlatti, die Nummern 6 und 7 (Andante und Presto) aus Mendelssohns *Charakterstücken* op. 7, eine der *Novelletten* op. 21 von Robert Schumann sowie Chopins *Tarantelle* As-Dur op. 43. Außerdem begleitete sie die Violin- und Gesangssoli. Das Urteil des Kritikers George Armin (d. i. Georg Herrmann) fiel verhalten aus. Es spiegeln sich darin zugleich zeittypische Vorurteile gegenüber Musikerinnen wider: „*Frl. Teresa Sewell aus Dresden ist eine Pianistin, deren Ruf noch nicht die musikalische Welt erschüttert, auch wohl nie erschüttern wird. Denn ihr lebenswürdiges Talent ist nicht geschaffen, um grosse seelische Emotionen in unserer Seele zu verursachen und düstere Reflektionen in uns zu erwecken, sondern nur liebliche Gedanken zu erregen. Sie weiss mit ihren zarten Händen interessant zu unterhalten, erfreut durch natürliches Sichgeben und wird bei aller Bravour der Technik nicht langweilig. Die Dame muss die Grenzen ihrer Begabung selber sehr gut kennen – die meisten Künstlerinnen verkennen sie in ihrer Eitelkeit – die Wahl ihrer Stücke stand im vollsten Einklang mit ihrem Können*“ (Die Redenden



Abb. 24 Konzertankündigung  
11. Apr. 1896

Künste 1895/1896, S. 925f.). Das „Musikalisches Wochenblatt“ kritisiert zwar, dass „die Claviersoli [...] den allergeringsten Theil des Programmes ausmachen und dazu so einfacher Natur waren“ (FritzschnMW 1896, S. 227), bescheinigt der Pianistin daneben aber „tüchtige geistige Auffassung und Technik“ (ebd.). Auch der Korrespondent des „Monthly Musical Record“ sieht in Teresita Sewell „a solid pianist, but without any special charm“ (Monthly Musical Record 1896, S. 127). Im Herbst 1897 erfolgte der letzte belegbare Auftritt der Musikerin. Sie ließ sich in einem Konzert im thüringischen Altenburg hören. Die englische Zeitschrift „Musical News“ schreibt hierzu: „Fräulein Sewell [...] seems to have created a favourable impression by her performance“ (Musical News 1897 II, S. 359).

#### LITERATUR

AmZ (1864); FritzschnMW (1882, 1896); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1878/1879); Monthly Musical Record (1896); Musical News (1897); Die Redenden Künste. Zeitschrift für Musik und Literatur unter spezieller Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens (1895/1896); Svensk Musiktidning (1897)

Victor Joss, *Der Musikpädagoge Friedrich Wieck und seine Familie. Mit besonderer Berücksichtigung seines Schwiegersohnes Robert Schumann*, Dresden 1902.

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Marie Wieck, *Aus dem Kreise Wieck-Schumann*, Dresden [u. a.] 1912.

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

Cathleen Köckritz, *Friedrich Wieck. Studien zur Biographie und zur Klavierpädagogik* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 44), Hildesheim [u. a.] 2007.

#### Bildnachweis

Die Redenden Künste 1895/1896, S. 861



Abb. 25 Photographie von Arthur Marx, Frankfurt, vermutl. zw. 1882 und 1907

### Uzielli, Lazzaro

\* 4. Febr. 1861 in Florenz, † 8. Okt. 1943 in Bonn, Pianist und Klavierlehrer. Über die familiäre Herkunft liegen derzeit keine Informationen vor. Als Kind bzw. Jugendlicher erhielt Lazzaro Uzielli in Florenz Klavierunterricht von Luigi Vanuccini (1828–1911) sowie von Giuseppe Buonamici (1846–1916), der seit 1873 als Klavierlehrer am Istituto Musicale tätig war. Anschließend reiste er nach Deutschland und setzte seine Ausbildung an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin als Student von Ernst Rudorff (1840–1916) fort. 1878 ging er nach Frankfurt a. M. und studierte dort bis 1882 mit Unterbrechung vier Semester lang Klavier bei Clara Schumann und Komposition bei Joachim Raff (1822–1882). Ergänzend erhielt er in dieser Zeit Unterricht von Johannes Brahms (1833–1897). Anfang Juli 1882 absolvierte Lazzaro Uzielli mit dem Vortrag der *Intermezzi* op. 4 von Robert Schumann eine seiner letzten Prüfungen.

Direkt im Anschluss an das Studium erhielt Lazzaro Uzielli eine Anstellung als Klavierlehrer am Hoch'schen Konservatorium und blieb dort bis 1907. Zusätzlich zum Klavierunterricht erteilte er an dieser Einrichtung wiederholt auch Italienischunterricht. Nebenher erfolgten Auftritte als Pianist. Konzertreisen führten ihn durch Deutschland, Österreich, Italien, die Schweiz und die Niederlande. Dabei trat er nicht nur solistisch in Erscheinung, sondern zeigte sich auch in kammermusikalischen Formationen. Unter seinen Konzertpartnern befanden sich u. a. Hugo Becker und Johannes Brahms. Wiederholt musizierte Lazzaro Uzielli gemeinsam mit seiner Ehefrau, der Sopranistin Julia Uzielli geb. Häring (ca. 1859–1924). Konzerte der Ehepartner erfolgten u. a. in Berlin und Leipzig. Nach einem Auftritt in der Berliner Singakademie am 30. Nov. 1887 schreibt die „Neue Berliner Musikzeitung“: „Herr Lazzaro Uzielli ist ein tüchtiger Pianist, dem freilich die Höhen der erreichbaren Virtuosität wo[h]l nicht vollkommen zur Verfügung stehen“ (Bock 1887, S. 408).

Mehr Raum als die Konzerttätigkeit nahm die Lehrtätigkeit des Pianisten ein. Knapp 25 Jahre war er am Frankfurter Konservatorium angestellt. Als Schüler Clara Schumanns – und damit auch als Vertreter ihrer Schule – wurde seinem Schaffen eine besondere Bedeutung beigemessen. Anlässlich des Ausscheidens der berühmten Lehrerin aus dem Kollegium heißt es im Jahresbericht 1891/1892: „Muss nun das Conservatorium auf die fernere Mitarbeit der herrlichen Künstlerin verzichten, so wird es doch die Tradition ihrer Schule hoch halten und sorgsam weiter pflegen. Erleichtert wird diese schwierige Aufgabe dadurch, dass mehrere von Frau Schumann's früheren Zög-

lingen, Frau [Florence] Bassermann [geb. Rothschild] und Herr Uzielli, seit Jahren als bewährte Kräfte unserem Lehrercollegium angehören“ (JB 1891/1892, S. 32). Anerkennung fand der Künstler nicht nur innerhalb des Konservatoriums. 1902 bzw. 1903 wurde ihm das „Herzoglich Sachsen-Meiningen'sche Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft“ (ebd. 1902/1903, S. 6) verliehen, und zum Ende seiner Tätigkeit in Frankfurt a. M. erhielt er vom Kultusminister „das Prädikat eines Kgl. Professors“ (ebd. 1906/1907, S. 7).

1907 nahm Lazzaro Uzielli eine Anstellung als erster Klavierlehrer am Kölner Konservatorium an und blieb dort vermutlich bis 1924. Um 1913 gründete der Pianist zusammen mit Bram Elderling (Violine, 1865–1943) und Friedrich Grützmaker (Violoncello, 1866–1919) die Kölner Trio-Vereinigung: „Ein Ensemble“, das der Zeitschrift „Die Musik“ zufolge, „den besten seiner Art an die Seite zu stellen ist“ (Die Musik 1913/14 I, S. 183). Bis weit in das 20. Jahrhundert hinein lassen sich Auftritte des Trios nachweisen. Nach dem Tod Friedrich Grützmakers wurde Emanuel Feuermann (1902–1942) als Cellist in das Ensemble aufgenommen.

Auch über seine kammermusikalische und pädagogische Tätigkeit hinaus engagierte sich Lazzaro Uzielli für das Kölner Musikleben. Nach seinem Umzug in die Rheinstadt trat er dem dortigen Tonkünstlerverein bei und wurde spätestens 1909 zum ersten Vorsitzenden gewählt.

## TONAUFNAHMEN

Welte Mignon-Rollen

1118 Mozart, Fantasie c-Moll KV 396

1121 Traditional-Uzielli, Old French Gavotte c-Moll

1124 Chopin, Walzer As-Dur op. 64 Nr. 3

1127 Cécile Chaminade, Air de Ballet Es-Dur op. 41, Pierrette

1133 Benjamin Loius P. Godard, Gavotte H-Dur Nr. 1 op. 16 Nr. 3, Aufnahme vom 12. Febr. 1906

## LITERATUR

Bock (1887); FritschMW (1894, 1897); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1878/1879, 1879/1880, 1881/1882–1906/1907); Der Klavier-Lehrer (1904); Monthly Musical Record (1889); MusT (1891, 1903); Die Musik (1909/10 III, 1913/14 I, 1913/14 III); Musikalisches Centralblatt (1884); NZfM (1889, 1921); Signale (1904)

Riemann 1919, Baker 3, Frank/Altmann, Schmidl, Thompson, MGG 2000

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Friedrich Jansa, *Deutsche Tonkünstler und Musiker in Wort und Bild*, Leipzig 1911.

- Rudolf Maria Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik*, 3 Bde., Bd. 1: *Handbuch der modernen Methodik*, Leipzig <sup>3</sup>1912.
- Alberto de Angelis, *L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei musicisti*, Rom 1918.
- Walter Niemann, *Klavier-Lexikon. Elementarlehre für Klavierspieler, Anleitung zur Aussprache des Italienischen, Tabelle der Abkürzungen in Wort und Notenschrift, Literaturverzeichnis, ausführliches Fremdwörter-, Sach- und Personal-Lexikon (Virtuosen, Komponisten, Pädagogen, Methodiker und Schriftsteller des Klaviers)*, Leipzig <sup>4</sup>1918.
- Ders., *Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*, Berlin <sup>8</sup>1919.
- Herbert Alfred Frenzel, *Kürschners biographisches Theater-Handbuch. Schauspiel, Oper, Film, Rundfunk. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Berlin 1956.
- Donald Brook, *Composers' Gallery. Biographical Sketches of Contemporary Composers*, London 1946, Repr. ebd. 1970.
- Arthur Eaglefield Hull (Hrsg.), *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, London 1924, Repr. New York 1971.
- Guido M. Gatti u. Alberto Basso (Hrsg.), *La musica. Dizionario con biografie*, 2 Bde., Bd. 2, Turin 1971.
- Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.
- Ernst Gottfried Lowenthal, *Juden in Preußen. Biographisches Verzeichnis. Ein repräsentativer Querschnitt*, hrsg. vom Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1981.
- Nancy B. Reich, *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, Ithaca u. London 1985.
- Renate Heuer, *Bibliographia Judaica. Verzeichnis jüdischer Autoren deutscher Sprache*, 4 Bde., Bd. 3, München 1988.
- Joseph Walk, *Kurzbiographien zur Geschichte der Juden 1918–1945*, hrsg. vom Leo Baeck Institute Jerusalem, München [u. a.] 1988.
- Samuel Lipman, „*The Pupils of Clara Schumann and the uses of tradition*“, in: *Music and More. Essays 1975–1991*, hrsg. von dems., Evanston/IL 1992, S. 130–140.
- Renate Hofmann (Hrsg.), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Julius Stockhausen* (= Johannes-Brahms-Briefwechsel 18), Tutzing 1993.
- Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität* (= Schumann-Forschungen 5), Mainz 1996.
- Lisa Hardy, *The British Piano Sonata. 1870–1945*, Suffolk [u. a.] 2001.
- Valerie Langfield, *Roger Quilter. His Life and Music*, Woodbridge 2002.
- Ingo Harden u. Gregor Willmes, *PianistenProfile. 600 Interpreten. Ihre Biografie, ihr Stil, ihre Aufnahmen*, Kassel [u. a.] 2008.

Dietmar von Capitaine, *Conservatorium der Musik in Cöln. Zur Erinnerung an die wechselhafte Geschichte einer musikpädagogischen Einrichtung der Stadt Cöln*, o. O., o. J., Repr. Norderstedt 2009.

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

Clara Schumann u. Robert Schumann, *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn*, hrsg. von Kristin R. M. Krahe, Katrin Reyersbach u. Thomas Synofzik (= Schumann-Briefedition Serie II: Freundes- und Künstlerbriefwechsel 1), Köln 2009.

Karlheinz Weber, *Vom Spielmann zum städtischen Kammermusiker. Zur Geschichte des Gürzenich-Orchesters* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 169), 2 Bde., Bd. 2, Kassel 2009.

Joachim Carlos Martini, *Musik als Form geistigen Widerstandes. Jüdische Musikerinnen und Musiker 1933–1945. Das Beispiel Frankfurt am Main*, 2 Bde., Bd. 1: *Texte, Bilder, Dokumente*, Frankfurt a. M. 2010.

Wilhelm Kosch (Hrsg.), *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall, 7 Bde., Bd. 7, Berlin [u. a.] 2011.

Albert M. Petrak, *Welte Piano Roll Catalog*, [http://www.rprf.org/PDF/Welte\\_Catalog.pdf](http://www.rprf.org/PDF/Welte_Catalog.pdf), Zugriff am 19. Febr. 2013.

*Historie der Rheinischen Musikschule Teil I. Mit einem Beitrag von Professor Heinrich Lindlahr [recte Lindlar]. Zur Geschichte des Musikschulwesens in Köln 1815–1925*, <http://www.stadt-koeln.de/mediaasset/content/pdf4004/5.pdf>, Zugriff am 11. Febr. 2013.

## Bildnachweis

Sammlung Manskopf der Universität Frankfurt a. M., <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7806929/>, Zugriff am 17. Febr. 2013.

## **Verne (eigentlich Wurm), Mathilde**

\* 25. Mai 1865 in Southampton, † 4. Juni 1936 in London, Pianistin und Klavierlehrerin. Seit 1893 führte Mathilde Wurm den Nachnamen Verne, „*because she was often mistaken for her elder sister, Miss Marie Wurm*“ (Musical Standard 1893 II, S. 5). Leanne Langley liefert eine andere Erklärung für die Namensänderung von Mathilde und ihren jüngeren Schwestern. Sie sieht darin „*an improvement on the English mispronunciation of their real name*“ (Oxford DNB).

Mathilde Verne wuchs in einer Musikerfamilie auf. Sie war das vierte von zehn Kindern von Johann (Evangelist) Wurm (1828–1892) und (Marie) Sophie geb. Niggel (1838–1883). Die Eltern stammten aus Bayern, wo Johann Wurm als Musiklehrer tätig gewesen war. Sophie Niggel war eine seiner Schülerinnen. Um 1859 wanderte das Ehe-

paar nach England aus und ließ sich in Southampton nieder. Dort erhielt Johann Wurm eine Organistenstelle an der römisch-katholischen Kirche und unterrichtete nebenher Klavier, Geige und Deutsch an verschiedenen Schulen in Hampshire. Sophie Wurm erteilte Privatunterricht (Klavier, Violine und Zither). Sie übernahm auch den musikalischen Anfangsunterricht ihrer Kinder. Vier ihrer Töchter wurden später als Pianistinnen bekannt. Neben Mathilde waren dies Mary (1860–1938), Alice, später verh. Verne-Bredt, (1868–1958) und Adela (1877–1952).

Dem „Musical Standard“ zufolge trat Mathilde Verne siebenjährig erstmals öffentlich auf. In einem Konzert in Southampton spielte sie Hummels *Concertino* für Klavier und Orchester G-Dur op. 73. In den folgenden Jahren wirkte sie mehrfach in Schülerkonzerten ihrer Eltern mit. Um 1873 trug sie in einem solchen zusammen mit ihrem Vater eine Sonate von Mozart vor.

In dem Bestreben, ihren Kindern eine umfassende musikalische Ausbildung zu ermöglichen, reiste Sophie Wurm mit ihnen u. a. nach Stuttgart und zog später mit ihnen nach Norwood und Kensington. In Kensington besuchte Mathilde Verne, finanziell durch ein Stipendium unterstützt, das Royal College of Music und wurde dort von Franklin Taylor (1843–1919) unterrichtet, einem ehemaligen Schüler Clara Schumanns. Während eines Konzertaufenthaltes von Clara Schumann in London (vermutlich 1882) wurden Mathilde und Alice Wurm zu einem Vorspiel bei ihr eingeladen. Mathilde Verne bekam daraufhin (wie zuvor schon ihre Schwester Mary) einen Studienplatz am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. Kurze Zeit nach dem Tod ihrer Mutter im Aug. 1882 reiste sie nach Deutschland. Die Kosten für ihr Studium übernahm (angeregt durch Alfred James Hipkins) die Firma Broadwood & Sons. Erst nach einigen Unterrichtsstunden bei Marie Schumann – die vornehmlich technische Übungen zum Gegenstand hatten – durfte Mathilde Verne die Klavierklasse von Clara Schumann besuchen und auch in den folgenden Semestern erhielt sie wiederholt Unterricht von Marie und Eugenie Schumann. Unter ihren KommilitonInnen befanden sich Leonard Borwick, Fanny Davies, Alice Dessauer, John Dykes, Marie Fromm, Caroline Geisler-Schubert, Lily Henkel geb. Goldschmidt, Olga Neruda und Florence Rothschild. Noch während ihres Studiums übernahm Mathilde Verne auf die Bitte Clara Schumanns hin den Unterricht von deren Enkelin Julie Schumann (1874–1955) sowie von Prinzessin Feodora Victoria Alberta zu Hohenlohe-Langenburg (1866–1932). In den Ferien erteilte sie zudem SchülerInnen von Marie und Eugenie Schumann Klavierunterricht.



Abb. 26 Mathilde Verne, Photographie

Am 9. Juli 1886 absolvierte Mathilde Verne eine ihrer letzten Prüfungen. In einem öffentlichen Prüfungskonzert trug sie Robert Schumanns *Carnaval* op. 9 vor und erhielt am 17. Juli ihr Abschlusszeugnis. Rückblickend schreibt sie über ihr Studium bei Clara Schumann: „*I can say whole-heartedly that these years in Frankfurt were the happiest time of my life. Although it is so many years since I was there, and although I have forgotten much that happened during that time, I have never forgotten my wonderful lessons. Madame Schumann’s influence has stayed with me throughout my life, and it is perhaps strongest to-day. I owe everything to her. She taught me never to lose my ideals, and never to look on teaching as a mere profession. To her each pupil represented a sacred trust, not only in music, but as a character, and she influenced us for good in every way. Small wonder that we all worshipped her*“ (Verne 1936, S. 55). Gegenüber dem „Musical Standard“ äußerte Mathilde Verne außerdem: „*one learns more with her [Clara Schumann] in one lesson than in months with another*“ (Musical Standard 1893 II, S. 5).

Im Anschluss an ihr Studium reiste Mathilde Verne – mit einem Empfehlungsbrief von Clara Schumann an Arthur Chappell ausgestattet – zurück nach England und ließ sich in London nieder. Chappell engagierte die Pianistin für seine Popular Concerts in der Londoner St. James’s Hall. Am 6. Dez. 1886 erfolgte ihr dortiges Debüt. Zusammen mit ihrer ehemaligen Kommilitonin Fanny Davies spielte sie an diesem Abend Schumanns Andante und Variationen für zwei Klaviere B-Dur op. 46. Am 22. Jan. 1887 trat sie erneut in einem Popular Concert auf. Sie trug Chopins Fantaisie-Impromptu cis-Moll op. post. 66 vor und spielte gemeinsam mit Wilma Norman-Neruda und Alfredo Piatti Mendelssohns Klaviertrio c-Moll op. 66. Das Urteil des „Musical Standard“ fällt positiv aus: „*Mathilde Wurm has an unusually sensitive, sympathetic touch, which renders her playing pre-eminently suited to concerted music [...]. Miss Wurm has intelligence of a very high order, and her execution is up to a fair average*“ (ebd. 1887 I, S. 67). Auch Arthur Chappell war von der Musikerin eingenommen. Mathilde Verne schreibt: „*I knew I had made a success of my first appearance in public, for Mr. Arthur Chappell promised to engage me every season and kept his promise for many years*“ (Verne 1936, S. 58). Bis Anfang des 20. Jahrhunderts trat sie in Arthur Chappells Popular Concerts auf. Wiederholt spielte sie auch in den Crystal Palace Saturday Concerts unter der Leitung von August Manns sowie in George Henschels London Symphony Concerts. Zwischen 1903 und 1908 wirkte sie regelmäßig in den Promenade Concerts unter Henry Wood in der Queen’s Hall mit. Daneben lassen sich vereinzelt Auftritte in anderen englischen Städten belegen, u. a. in Leeds (hier trat sie vor allem in Konzerten von Edgar Haddocks auf), Bristol (1893, 1905), Manchester (Dez. 1887, Mai 1888, 1903), Bournemouth (1905/1906) und Huddersfield. Seit 1887 veranstaltete sie zahlreiche eigene Konzerte und trat in Konzerten Londoner und auswärtiger KünstlerInnen auf. Zu ihren KonzertpartnerInnen zählten u. a. Myra Hess, Herbert Thorndike, die Joachim-Schülerinnen Geraldine Morgan, Emily Shinner verh. Liddell und Marie Soldat-Röger, Ferencz Hegedüs, Ethel Barns, Irene von Brennerberg sowie einige ihrer ehemaligen KommilitonInnen, wie Fanny Davies, Leonard Borwick, John Dykes und Ilona Eibenschütz verh. Derenburg. 1921 gründete Mathilde Verne zusammen mit Johann Kruse (Violine I), P. Brunet (Violine II), R. Jeremy (Viola) und

F. Otschakoff (Violoncello) das London Classical Quintet. Die MusikerInnen traten jedoch nur für kurze Zeit als festes Ensemble in Erscheinung.

Häufig konzertierte Mathilde Verne gemeinsam mit ihren Schwestern. Alice Verne verh. Verne-Bredt beteiligte sich an vielen Konzerten ihrer älteren Schwester und reiste mit ihr um 1890 für sechs Monate in die USA. In Amerika erhielten die Musikerinnen nur wenige Engagements. Mathilde Verne trat in New York mit dem Violinisten Nahan Franko sowie mit dem Theodore Thomas Orchestra auf und konzertierte einige Zeit später in Baltimore. Geld verdiente sie vor allem aber durch das Erteilen von Klavierunterricht.

Ein erster gemeinsamer Auftritt mit Adela, deren pianistische Ausbildung Mathilde Verne nach ihrer Rückkehr aus Frankfurt übernommen hatte, erfolgte am 4. Juni 1897 in der Londoner Queen's Hall. Die beiden Frauen spielten Mozarts Konzert für zwei Klaviere Es-Dur KV 365. Anfänglich begleitete Mathilde Verne ihre jüngere Schwester auf Konzertreisen (ohne selbst aufzutreten) – u. a. nach Wien und Berlin.

1906 gründete sie (unterstützt durch die Violinistin Beatrice Langley) eine eigene Konzertreihe: die *Twelve o'Clocks* – eine „*tasteful and interesting series of short chamber concerts*“ (Cremona 1907, Febr., S. 137). Sie fanden wochentags (zunächst dienstags) um die Mittagszeit in der Æolian Hall statt. Das erste dieser Konzerte erfolgte am 15. Nov. 1906 (in ihrer Autobiographie datiert Mathilde Verne das erste Konzert fälschlicherweise auf Mai 1907). Zusammen mit ihrer Schwester Adela trug die Konzertgeberin hierin Robert Schumanns Andante und Variationen für zwei Klaviere B-Dur op. 46 vor. Unter den weiteren Mitwirkenden befanden sich die Flötistin Marguerite de Forest Anderson und der Sänger Francis Braun. Für die *Twelve o'Clocks* engagierte Mathilde Verne nicht nur bekannte KünstlerInnen wie Beatrice Langley (sie trat dort etwa 30 Mal auf), Paul Ludwig, Felix Adrian Norman Salmond, Cecilia Gates, May Mukle, Charles Warwick Evans oder Albert Sammons, sondern bot hiermit auch ihren SchülerInnen Auftrittsmöglichkeiten. Bis 1936 veranstaltete die Pianistin diese Konzerte.

Hinweise auf öffentliche und private Auftritte von Mathilde Verne finden sich bis 1935. Abgesehen von den Konzerten in London unternahm die Pianistin weitere Konzertreisen. Gemeinsam mit ihrer Freundin, Mrs. Lawrence-Smith, reiste sie im Dez. 1926 für fünf Monate in die USA. Vor allem in New York trat die Pianistin mehrfach auf. Ihre Konzertprogramme enthielten vornehmlich Werke Robert Schumanns. Die folgenden sechs Winter verbrachte Mathilde Verne zusammen mit Mrs. Lawrence-Smith in Monte Carlo, wo sie einige Wohltätigkeitskonzerte veranstaltete. Ende der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts befand sich die Pianistin in Brüssel, wo sie – arrangiert durch den Violinisten Ferencz Hegedüs – den Violoncellisten Alexander Bajanski traf, den sie für gemeinsame Kammerkonzerte mit Hegedüs und ihr gewinnen konnte und mit dem sie bereits in Brüssel konzertierte.

Ihr Repertoire beschreibt das „Magazine of Music“ als „*a fairly representative one*“ (Magazine of Music 1893, Juni, S. 142) und der „Musical Standard“ bezeichnet die Musikerin aufgrund ihrer Werkauswahl als „*a pianist much appreciated by connois-*

seurs *as a conscientious interpreter of classical texts*“ (Musical Standard 1888 I, S. 372). Mathilde Verne wählte insbesondere anspruchsvolle Werke bekannter Komponisten wie Joh. Seb. Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Brahms, Saint-Saëns und Dvořák. Daneben waren auch Werke von englischen KomponistInnen in den Konzertprogrammen enthalten, u. a. solche von Kate Loder verh. Thompson, Arthur Hervey, William Hurlstone und Thomas Dunhill. Kompositionen ihrer Schwester Alice sowie eigene Werke nahm Mathilde Verne ebenso in ihre Programme auf. Einen Schwerpunkt bildeten jedoch Werke Robert Schumanns. Die „Times“ bezeichnet Mathilde Verne als *„one of the ablest interpreters of Schumann’s music“* (The Times 17. Jan. 1908). Häufig spielte sie seine Klavierzyklen *Papillons* op. 2 und *Carnaval* op. 9, seine Romanze *Fis-Dur* op. 28 Nr. 2, die *Sinfonischen Etüden* op. 13, das Klavierkonzert a-Moll op. 54 und, mit wechselnden KonzertpartnerInnen, *Andante und Variationen* für zwei Klaviere B-Dur op. 46. Seit 1906 veranstaltete die Pianistin (sowohl allein als auch zusammen mit ehemaligen KommilitonInnen) mehrere Schumann-Abende in London. Nach einem solchen Konzertabend am 25. Mai 1907 in der Queen’s Hall schreibt der „Musical Standard“: *„Wholly enjoyable was Miss Mathilde Verne’s Schumann evening [...] She showed how deep and how intimate is her acquaintance with this composer’s music in her playing of his Concerto for piano and orchestra. Especially beautiful was the commencing section of the second movement, where she secured a remarkable pianissimo tone from her instrument, and the dash and lightness with which she touched off the remainder. Many times do we hear Schumann’s ‚Carneval‘ played during a season, but seldom with such insight and wealth of expression as Miss Mathilde Verne displayed. Schumann’s music demands all the resources of modern technique, but over and above all it demands a musical and poetic temperament without which the realisation of his works is impossible. Of course, Miss Verne, who is well known, possesses these gifts in no ordinary degree, and her playing is always interesting“* (Musical Standard 1907 I, S. 349). Als Schülerin Clara Schumanns wurde ihrer Interpretation der Werke Robert Schumanns besondere Bedeutung beigemessen: *„Schumann’s ‚Romance‘ in F sharp was interpreted with an emotional power not less admirable in that the influence of the performer’s instructress, Madame Schumann, was apparent. The same may, indeed, be said of the entire performance, which proved that Miss Wurm may aspire to no mean rank amongst the rising generation of pianists“* (MusW 1888, S. 883). Die „Times“ schreibt: *„Miss Verne is certainly one of the most interesting players of Schumann’s music, into the romance and poetry of which she enters with genuine understanding. In consequence hers are real interpretations and well worthy to be heard“* (The Times 6. März 1905).

Auch abgesehen von der Schumann-Interpretation ist die Rezeption Mathilde Vernes in der zeitgenössischen Presse vornehmlich positiv: *„[T]he papers concur in praising her very warmly, though not ranking her as anything absolutely phenomenal“* (MusW 1887, S. 1001). Explizit gelobt wird ihr Anschlag. Die „Musical World“ attestiert der Pianistin *„a delicate touch and refined and expressive style“* (ebd. 1888, S. 155). Auch im „Musical Standard“ heißt es: *„Miss Verne [...] has an excellent legato touch and her phrasing is distinctly good“* (Musical Standard 1893 II, S. 13). Negative Kritik

wird dagegen in der Zeitschrift „Athenæum“ geäußert: „*She has plenty of vigour and no lack of technical proficiency, but she is at present rather wanting in refinement and repose*“ (Athenæum 1887 II, S. 613). In einer fast zwanzig Jahre später erschienenen Rezension in demselben Blatt ist zu lesen: „*Miss Mathilde Verne gave an excellent interpretation. There was no lack of delicacy, yet we should have liked a little more soul: the music, as rendered by her, pleased the ear more than it touched the heart*“ (ebd. 1908 II, S. 279).

Ihren Lebensunterhalt verdiente Mathilde Verne nicht allein durch die Konzerttätigkeit, sondern vor allem durch Klavierunterricht. Schon kurz nach ihrer Rückkehr aus Frankfurt etablierte sie sich in London als Klavierlehrerin. Ihre Auftritte sollten lediglich – wie die Pianistin in ihrer Autobiographie schreibt – die Lehrtätigkeit befördern: „*I have wanted to be a teacher from my earliest girlhood, and all my public appearances in England have been intended only to serve my teaching career*“ (Verne 1936, S. 279). Aufgrund ihrer Lehrtätigkeit blieb schließlich auch ihr Hauptwirkungsort London: „*My own public appearances were confined to London, since, as I was teaching all the time, I could not go farther afield*“ (ebd., S. 72). Zunächst erteilte Mathilde Verne Privatunterricht, erhielt einige Zeit später aber eine Anstellung an einer Schule in Lymington. In den 1890er Jahren vertrat sie für etwa zwei Semester Edward Dannreuther am Royal College of Music und arbeitete spätestens seit 1908 als Klavierlehrerin am Huddersfield College of Music. 1909 gründete die Pianistin (mit finanzieller Unterstützung durch ihre Schwester Alice und ihren Schwager William Bredt) eine eigene Musikschule – die Mathilde Verne Pianoforte School, die am 15. Febr. 1909 in South Kensington (194 Cromwell Road) eröffnet wurde. (Sie wurde nicht – wie wiederholt angenommen – in das Mathilde Verne College of Music umgewandelt.)

**Mathilde Verne Pianoforte School.**

**The only School of its kind in England.**

Under the Patronage of  
Madame Albani, Mons. Paderewski, Sir Charles Santley,  
The Princess de Lusignan, The Marquess and Marchioness  
of Bath, The Earl and Countess of Strathmore, The Countess  
of Leven and Melville, The Countess of Drogheda, The Earl  
and Countess Grey, Lord and Lady Napier of Ettrick, Lord  
and Lady Edmund Talbot, Lord Ralph and Lady Anne Kerr,  
The Right Hon. Charles and Mrs. Stuart Wortley, The Right  
Hon. Sir Charles and Lady Tupper, The Hon. Lady Mary  
Egerton, The Hon. Mrs. Corfield, Sir Francis and Lady  
Blake, Sir Edgar and Lady Speyer, Sir Lawrence and Lady  
Alma Tadema, Sir Hubert and Lady von Herkomer, Lady  
Knyvett, Miss Bessie Colquhoun Burns, etc., etc.

**New Term commences Sept. 13th.**  
**ORCHESTRAL, ENSEMBLE, SIGHT-  
READING & HARMONY CLASSES.**  
Students' Concerts and Lectures free.

MISS MATHILDE VERNE assisted by a  
large staff of assistant professors trains amateurs  
and professionals from the commencement to the  
highest degree of proficiency.

A few resident Pupils taken.

Write—SECRETARY, 194, CROMWELL ROAD, S.W.  
(few minutes from Earl's Court Station).

Abb. 27 Anzeige für die im Febr. 1909 eröffnete Mathilde Verne Pianoforte School

Das Angebot richtete sich an „*amateurs and professionals of both sexes, and, in addition to piano teaching, orchestral, ensemble, theory, harmony and sight-reading classes will be established. Among the prizes to be competed for are the Schumann Scholarship, founded in memory of Mme. Clara Schumann, with whom Miss Verne studied*“ (Musical Standard 1909 I, S. 69). Nach anfänglichen Finanzierungsschwierigkeiten erwies sich die Musikschule als äußerst erfolgreich – sowohl in finanzieller als auch in künstlerischer Hinsicht: „*[A]rtistically my school was an enormous success. I had secured for many of my students excellent concert engagements. They came to me from all over the world*“ (Verne 1936, S. 93). Unter den SchülerInnen

befanden sich u. a. Edith Gunthorpe, Cecil Baumer, Lilian Braithwaite, Effie Kalisz, Rachel Owen, Herbert Dawson, Florence Pauly, Violet Speyer, Herbert Menges, Moura Lympany (später eine der berühmtesten Pianistinnen Großbritanniens), René Pougnet, John Vallier (der Sohn von Alice Verne-Bredt), Dorothy Davies, Arthur Hirst und Thomas Dunhill. Den Unterricht der Drei- bis Dreizehnjährigen übernahm Alice Verne-Bredt. Sie gründete nach einiger Zeit das Childrens College of Music, das Teil der Mathilde Verne Pianoforte School war, aber von Alice Verne-Bredt in Eigenverantwortung geleitet wurde. Nach einer längeren Krankheit ihrer Schwester Alice, die fortan nicht mehr unterrichten konnte, entschied sich Mathilde Verne zur Schließung der Musikschule, eröffnete sie jedoch kurze Zeit später wieder. Nach ihrer zweiten Konzertreise in die USA und einer anschließenden Herzerkrankung wurde die Schule (spätestens Anfang der 1930er Jahre) endgültig geschlossen.

Während des Ersten Weltkrieges unterstützte Mathilde Verne den „*Women Musicians' Employment Fund*“ (The Times 13. Febr. 1915), dessen Präsidentin sie wurde. In dieser Funktion trat sie für Musiklehrerinnen ein, die, im Gegensatz zu den ausübenden Musikerinnen, während des Krieges bis zur Gründung des Fonds keine (dringend benötigten) finanziellen Hilfen erhalten haben.

## LITERATUR

Mathilde Verne, *Chords of Remembrance*, London 1936.

The Academy (1887, 1888, 1891); Athenæum (1886 II–1888 I, 1889 II, 1891 II–1892 II, 1893 II, 1894 I, 1895 I/II, 1896 II, 1898 I, 1899 I, 1902 II–1904 I, 1906 II–1909 I, 1910 I, 1912 I, 1914 II, 1915 II); The Bristol Mercury and Daily Post (1888, 1893); Cremona (1907–1911); Daily News [London] (1888, 1889, 1897); The Era [London] (1892, 1897); Glasgow Herald (1895, 1897); The Graphic [London] (1887, 1889, 1892, 1907); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1882/1883–1885/1886); Der Klavier-Lehrer (1908); Leeds Mercury (1888, 1889); The Lute (1888, 1891); Magazine of Music (1889, 1891, 1893, 1895); Monthly Musical Record (1887, 1888, 1895, 1903, 1905); Musical Herald (1910, 1912, 1916); Musical Mirror (1930); Musical News (1892, 1894, 1895, 1897, 1898); Musical Opinion and Music Trade Review (1891, 1892, 1894, 1895, 1903); Musical Standard (1880 II, 1887 I–1889 I, 1892 II, 1893 II, 1894 I, 1895 I/II, 1903 I–1904 II, 1905 II–1912 I); MusT (1887–1889, 1891–1895, 1897, 1898, 1901, 1903, 1905, 1907–1915, 1917, 1921, 1925, 1926, 1936); MusW (1886–1889); The Organist and Choirmaster. A Mid-Monthly Musical Journal (1905); Review of Reviews (1896); Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art (1897); Signale (1888, 1891, 1895, 1907); The Times [London] (1886, 1888, 1894, 1895, 1897–1900, 1902–1905, 1907–1913, 1915, 1918, 1920–1938, 1949, 1967); Violin Times (1894, 1898, 1903–1907); Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (1907)

Grove 5, Oxford DNB

- Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.
- Henry Saxe Wyndham u. Geoffrey L'Epine (Hrsg.), *Who's Who in Music. A Biographical Record of Contemporary Musicians*, London 1913.
- Henry Joseph Wood, *My Life of Music*, London 1938, Repr. Freeport/NY 1971.
- Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.
- Nancy B. Reich, *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, Ithaca u. London 1985.
- Maurice Hinson (Hrsg.), *At the Piano with Robert and Clara Schumann*, Van Nuys/CA 1988.
- Samuel Lipman, „*The Pupils of Clara Schumann and the uses of tradition*“, in: *Music and More. Essays 1975–1991*, hrsg. von dems., Evanston/IL 1992, S. 130–140.
- Bryan Crimp, *Solo. The Biography of Solomon*, Hexham 1994.
- Michael Musgrave, *The Musical Life of the Crystal Palace*, Cambridge [u. a.] 1995.
- Jeremy Siepmann, *The Piano. The Complete Illustrated Guide to the World's Most Popular Musical Instrument*, London 1996.
- Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität* (= Schumann-Forschungen 5), Mainz 1996.
- Danielle Roster, *Die großen Komponistinnen. Lebensberichte*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1998.
- David Rowland (Hrsg.), *The Cambridge Companion to the Piano* (= Cambridge Companions to Music), Cambridge 1998.
- Nancy B. Reich, „*European Composers and Musicians, ca. 1800–1918*“, in: *Women and Music. A History*, hrsg. von Karin Pendle, Bloomington<sup>2</sup>2000, S. 147–174.
- Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven [u. a.] 2004.
- Dorothy de Val, „*Fanny Davies. ‚A messenger for Schumann and Brahms?‘*“, in: *The Piano in Nineteenth-Century British Culture. Instruments, Performers and Repertoire* [themed session at the Fifth International Biennial Conference on Music in Nineteenth-Century Britain, held at the University of Nottingham in July 2005], hrsg. von Therese Marie Ellsworth u. Susan Wollenberg (= Music in Nineteenth-Century Britain), Aldershot 2007.
- Kenneth Hamilton, *After the Golden Age, Romantic Pianism and Modern Performance*, New York 2008.
- Janina Klassen, *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen 3), Köln 2009.
- Adrian Room, *Dictionary of Pseudonyms. 13000 Assumed Names and their Origins*, London<sup>5</sup>2010.

PianistInnen der Familien Verne und Valier, <http://www.keyboardgiants.com>, Zugriff am 14. Juli 2013.

Bildnachweis

The Graphic 5. Okt. 1907

Musical Standard 1909 II, S. 37

### **Wachtmann, Lilli, *Lilly***

Lebensdaten unbekannt, Pianistin. Den Schülerlisten des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt zufolge stammte Lilli Wachtmann aus Frankfurt a. M. Seit dem Herbst 1879 war sie am Konservatorium eingeschrieben. In den ersten vier Semestern studierte sie Klavier bei Carl Fälten (1846–1925), wechselte anschließend zu Marie Schumann und besuchte 1881/1882 zusätzlich den Gesangsunterricht bei Gotthold Künkel (1835–1895). Spätestens 1884 gelangte Lilli Wachtmann in die Klavierklasse von Clara Schumann und beendete knapp zwei Jahre später, im Sommer 1886, ihr Studium. Im Anschluss hieran finden sich kaum Hinweise auf eine Konzerttätigkeit der Pianistin. Die wenigen vorliegenden Belege stammen aus dem Jahr 1891. Im März und Apr. konzertierte Lilli Wachtmann in den Niederlanden. Die Zeitung „Het Nieuws van den Dag“ schreibt: „*Over Mej. Wachtmann vernemen wij eveneens veel goeds*“ („Über Fr. Wachtmann vernehmen wir ebenfalls viel Gutes“, Het Nieuws van den Dag 10. März 1891). Am 14. März und 2. Apr. veranstaltete sie zusammen mit der Violinistin und Joachim-Schülerin Clara Schwartz sowie der Sängerin J. H. Kempees Konzerte im Amsterdamer Odeon. Das Programm enthielt u. a. eine Klaviersonate von Scarlatti, eine Nocturne, ein Scherzo sowie einen Walzer von Chopin und eine Romanze von Robert Schumann.

### LITERATUR

Algemeen Handelsblad [Amsterdam] (1891); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1878/1879–1885/1886); Het Nieuws van den Dag [Amsterdam] (1891)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

### **Weber, Adele**

Lebensdaten unbekannt, Pianistin aus Darmstadt. Ihre musikalische Ausbildung erhielt Adele Weber u. a. am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. Als eine der ersten StudentInnen der 1878 eröffneten Einrichtung studierte sie 1878/1879 Klavier bei Carl Fälten (1846–1925). Anschließend wechselte sie für nur ein Semester in die Klavierklasse von Clara Schumann und beendete 1880 ihr Studium. Für die Konzerttätigkeit Adele Webers liegt bisher nur ein Beleg vor. Anfang 1886 konzertierte die Pianistin in Saarbrücken. Hierüber schreibt das „Musikalische Wochenblatt“: „*In dem*

letzten Concert des Instrumentalvereins zum Benefiz des Hrn. Zerlett interessirten namentlich die Vorträge der zwei auswärtigen, hier noch nicht bekannt gewesenen Künstlerinnen Frl. Post aus Frankfurt a. M. und Frl. Weber aus Darmstadt. [...] Frl. Weber zeigte sich in ihren Claviervorträgen auf dem besten Wege zu voller Künstlerschaft. Beide Damen fanden reiche Anerkennung für ihre Darbietungen“ (FritzschiMW 1886, S. 143).

## LITERATUR

FritzschiMW (1886); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1878/1879, 1879/1880)

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

### **Wetzler, Minnie, *Minna*, verh. *Jacquet***

\* 10. Jan. 1874 in Chicago (Illinois), † 4. Juli 1898 an der Küste vor Nova Scotia (Kanada), Pianistin. Minnie Wetzler war die Tochter von Charles Wetzler (1826–?), einem gelernten Sattler, und seiner zweiten Ehefrau, der Frankfurter Pianistin Anna geb. Rothschild, die etwa ein Jahr nach der Geburt ihrer Tochter verstorben ist. Sie hatte einen Bruder, Hermann Hans (1870–1943), der später als Komponist und Dirigent bekannt wurde. Ihr Vater stammte aus Böhmen, war aber 1847 in die USA ausgewandert und verdiente seinen Lebensunterhalt vor allem mit dem Handel von Möbeln, Schmuck und Bekleidung.

Minnie Wetzler wuchs in Chicago auf. Spätestens 1881 übersiedelte die Familie – Charles Wetzler war zu diesem Zeitpunkt vermutlich schon in dritter Ehe mit der aus Bayern stammenden Fannie geb. Lederer (1838–?) verheiratet – nach Cincinnati, wo die Geschwister in den folgenden Jahren am College of Music sowie dem Conservatory of Music unterrichtet wurden. Die Ausbildung von Minnie Wetzler übernahmen die Liszt-Schülerin Cecilia Gaul und George Magrath (1857–1938). Um 1884 zog die Familie nach New York. Am 1883 neueröffneten College of Music wurde die zehnjährige Pianistin von Carl Fredrik Edmund Neupert (1842–1888) unterrichtet; ihr Bruder studierte an derselben Einrichtung Violine bei dem Joachim-Schüler Sam Franko (1857–1937). Beide Geschwister erhielten auf Empfehlung des Direktors im Herbst 1884 das „*Seligman's free scholarship*“ (New York Herald 21. Sept. 1884). Seit 1881 traten Minnie Wetzler und ihr Bruder wiederholt als „Wetzler Children“ auf. Mitte der 1880er Jahre konzertierten die beiden mehrfach in New York, mitunter auch im halbprivaten Rahmen von musikalischen Gesellschaften. 1884 spielten sie in Newport vor einer Lady Commerell und der Besatzung des Schiffes Northampton. In einem in der Zeitung „*Buffalo Daily Courier*“ veröffentlichten Brief eines Zuhörers heißt es: „[T]heir performance showed the most wonderful musical talent and education“ (Buffalo Daily Courier 1884, ohne Datum).

1885 reiste die Familie Wetzler nach Deutschland. Seit dem Studienjahr 1885/1886 waren beide Geschwister am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. einge-

schrieben. Minnie Wetzler studierte dort in den folgenden zehn Semestern Klavier bei Eugenie Schumann. In den Ferien bzw. bei Abwesenheit der Lehrerin übernahmen Schülerinnen Clara Schumanns ihren Unterricht, darunter Katha Widmann, Caroline Geisler-Schubert und Alice Dessauer. 1890 wechselte Minnie Wetzler in die Klavierklasse von Clara Schumann und absolvierte Anfang Mai des Jahres 1892 eine ihrer letzten Prüfungen mit dem Vortrag von Chopins Scherzo Nr. 2 b-Moll op. 31.

Einige Wochen zuvor hatte sie zusammen mit ihrem Bruder ein Konzert in Frankfurt veranstaltet. Zu den im Programm enthaltenen Klavierwerken zählten u. a. Joh. Seb. Bachs Fuge a-Moll BWV 543, „Aufschwung“ aus den *Fantasiestücken* op. 12 (Nr. 2) von Robert Schumann, *Lieder ohne Worte* von Mendelssohn, eine der „Valse-Caprices d'après Fr. Schubert“ aus Liszts *Soirées de Vienne* Searle 427 sowie Webers *Konzertstück* f-Moll für Klavier und Orchester op. 79. Die Presseresonanz war durchweg positiv. Die Zeitung „Reform Advocate“ schreibt über Minnie Wetzler: „*The young lady, a pupil of Clara Schumann, has developed into a pianist who promises to make her mark in her chosen vocation*“ (Reform Advocate 4. Juni 1892). Detaillierter heißt es im „Daily Inter Ocean“: „*Her technique is [r]emarkably developed, her tone well-rounded, her playing clean, well-shaded, and her conception thoroughly musical. Miss Wetzler will be an acquisition to the American musical world*“ (Daily Inter Ocean 10. Apr. 1892).

Mitte Juni befand sich Minnie Wetzler in Büdesheim bei der Gräfin von Oriola (geb. Marie Berna), einer Freundin Clara Schumanns, und spielte dort vor Gästen. Ende des Monats kehrte sie für kurze Zeit nach Frankfurt zurück und reiste am 27. Juni nach Amerika. Zusammen mit ihrem Bruder und ihrer Stiefmutter Fannie Wetzler ist sie in den Listen des Passagierschiffes Normannia aufgeführt, das am 9. Juli 1892 New York erreicht hat. Mit ihrer Stiefmutter lebte die Pianistin in den folgenden Jahren bis zu ihrer Hochzeit in Cincinnati.

1893 trat Minnie Wetzler in den USA mit dem Boston Symphony Orchestra auf. Am 19. Jan. spielte sie mit dem Orchester im Sanders Theatre in der Harvard University in Cambridge und machte mit dem Vortrag von Webers *Konzertstück* und einem Scherzo sowie einer Nocturne von Chopin dem „Harvard Crimson“ zufolge „*a very favorable impression both by her technical skill and by her intelligent interpretation*“ (The Harvard Crimson 20. Jan. 1893). In einem Konzert des Orchesters am 8. Febr. des Jahres in der Academy of Music in Brooklyn spielte sie unter der Leitung von Arthur Nikisch ein ähnliches Programm: Webers *Konzertstück*, Mendelssohns *Lieder ohne Worte* sowie Chopins Scherzo Nr. 2 b-Moll. Die „New York Times“ bezeichnet Minnie Wetzler daraufhin als „*a player of respectable ability. Her technical accomplishments are sufficient for the performance of such music as she played yesterday. Her tone is good – at times it is excellent – and her playing is always clear and intelligible. She showed a good appreciation of form in her work and a feeling for rhythm. She was warmly applauded*“ (New York Times 11. Febr. 1893). Nach vier Konzerten war die Zusammenarbeit mit dem Orchester beendet. In einem Brief an Eugenie Schumann schreibt die Pianistin: „*Ich habe mit dem Boston Simphonie [sic] Orchester 4 Mal mit vielem Erfolg gespielt. Nikisch, der Capellmeister, hat großes Interesse an mir*“

genommen u. mich seinerzeit sofort engagiert und andere zurück gesetzt. Mein Winter 93–94 wäre gesichert gewesen, wenn er nicht im Juni Amerika verließ um in Buda Pesth Director von der Königlichen Oper zu werden“ (Brief vom 27. März 1893).

Auf der Suche nach neuen Engagements stellte sich Minnie Wetzler Ende Febr. 1893 Theodore Thomas (1835–1905) vor, dem Leiter des Chicago Symphony Orchestra. Das Vorspiel erfolgte telefonisch und erregte eine große öffentliche Aufmerksamkeit, u. a. weil erst seit 1892 Ferngespräche zwischen New York und Chicago möglich waren und für die Übertragung ein großer technischer Aufwand betrieben wurde. Minnie Wetzler spielte u. a. Robert Schumanns „Aufschwung“ aus den *Fantasiestücken* op. 12. In der Zeitschrift „Western Electrician“ heißt es: „Miss Minnie Wetzler, formerly of Chicago, [...] is desirous of playing in concert with Mr. Thomas during the World's Fair. Before making any contract it was necessary for Mr. Thomas to hear her play. Miss Wetzler hadn't the time to come to Chicago and Mr. Thomas hadn't the time to go to New York. It was therefore decided that a test recital should be given by telephone. The music was transmitted perfectly, and Mr. Thomas told the young lady that he would send her his decision by letter“ (Western Electrician 1893, S. 151).

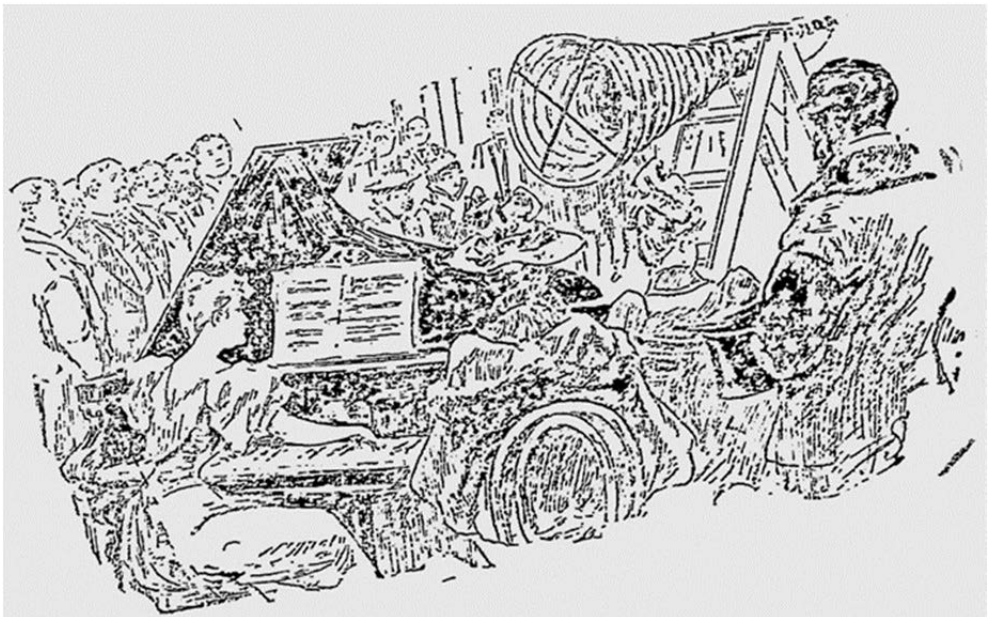


Abb. 28 Playing a piano in New York for Theodore Thomas in Chicago

Ein Engagement kam nicht zustande. Thomas begründete dies, wie Minnie Wetzler in einem Brief an Eugenie Schumann schreibt, damit, dass es „für Solisten gegenwärtig keine Gelegenheit zum Spielen“ (Brief vom 20. Juni 1893) gäbe. Die Pianistin betont im Brief an ihre ehemalige Lehrerin, wie schwer es für sie sei, „ohne einen Manager Konzerte zu bekommen. Ich kann mich nicht entschließen mich einem zu übergeben es

*sind solch schreckliche Menschen. In der kommenden Woche werde ich jedoch in den sauren Apfel beißen müssen, denn es ist höchste Zeit, daß was für nächsten Winter geschieht“ (ebd.).*

In den folgenden Jahren trat Minnie Wetzler u. a. in Ohio, Cincinnati und Chicago auf. Ihr Repertoire umfasste vor allem Musik des 19. Jahrhunderts, darunter Kompositionen von Weber, Chopin, Robert Schumann, Liszt, aber auch von Joh. Seb. Bach. Mehrfach konzertierte sie zusammen mit dem Violinisten Adolph Brodsky (1851–1929). 1895 trat sie mit dem Violinisten Eugène Ysaÿe (1858–1931) in Cincinnati auf. Positiv beeindruckt schreibt ein Rezensent im „Werner’s Magazine“: *„[S]eldom, if ever, has it been the fortune of those present to hear anything more soulful in the way of tone-production. Her playing is characterized by an idealistic beauty; nothing of the seeking-after-effect style. Every tone stands out round, clear, mellow, as though bathed in the softening glow of moonlight, and one could imagine the spirit of that wonderful genius, Schumann, hovering near and breathing from every note“* (Werner’s Magazine 1895, S. 239).

Einer der letzten Hinweise auf die Konzerttätigkeit von Minnie Wetzler stammt aus dem Jahr 1896. Am 23. Apr. ließ sie sich in einem Chicago Chamber Music Concert u. a. mit Chopins Scherzo Nr. 2 b-Moll op. 31 hören.

Am 1. Okt. 1896 heiratete die Pianistin in Hamilton (Ohio) den Musiker Léon Jacquet (1865–1898), der seit 1896 eine Anstellung als Flötist beim Boston Symphony Orchestra hatte. Am 7. Sept. 1897 wurde in Boston der gemeinsame Sohn Carl Jean Peter geboren. Knapp zehn Monate später, am 4. Juli 1898, starben Minnie Jacquet, ihr Ehemann sowie ihr Sohn beim Untergang des französischen Passagierdampfers La Bourgoigne auf einer Überfahrt von New York nach Le Havre vor der Küste von Nova Scotia (Kanada).

Im Jahrbuch des Cincinnati Symphony Orchestra von 1923 heißt es über die Musikerin: *„Minna Wetzler, was a gifted young pianist whose tragic death when the steamer Burgoyne went down just outside of Boston brought to a close what promised to be a brilliant career“* (The Cincinnati Symphony Orchestra Year Book 1923, S. 48).

## LITERATUR

Briefe von Minnie Wetzler an Eugenie Schumann (außerdem 1 Brief von Alice Des-sauer an Eugenie Schumann; 1 Brief von Clara Schumann an Minnie Wetzler), Zentralbibliothek Zürich, Signatur Mus NL 145 Bh 1886/93: 1–17, Mus NL 145 Bh 1889: 1–3, Mus NL 145 Bes 24

The Atchison Daily Globe (1893); Bangor Daily Whig & Courier [Bangor/Maine] (1898); Boston Daily Advertiser (1898); Boston Daily Globe (1898); Boston Journal (1893); Brooklyn Daily Eagle (1893, 1895, 1930); Buffalo Daily Courier (1884); Catalogue of Ohio Wesleyan University (1890); Chicago Daily Tribune (1881, 1895, 1896); The Cincinnati Symphony Orchestra Year Book (1923); Daily Inter Ocean [Chicago] (1892, 1893, 1895, 1896); The Daily Picayune [New Orleans] (1898); The Electrical Age (1893); The Electrical Engineer (1893); The Evening Telegram New York (1895); The Harvard Crimson [Cambridge/Massachusetts] (1893); Jahresbericht

des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1885/1886–1891/1892); The Milwaukee Journal (1898); Musical Courier (1884); The Musical Yearbook of the United States (1893); New York Clipper (1895); New York Daily Tribune (1893, 1898); New York Evening Post (1895); New York Herald (1884); New York Sun (1898); New York Times (1893, 1898); The North American [Philadelphia] (1893, 1895, 1898); Philadelphia Inquirer (1893); Reform Advocate [Chicago] (1892); Signale (1893); Springfield Daily Republican (1898); St. Louis Globe-Democrate (1879); Sunday Herald [Glasgow] (1893); The Syracuse Daily Journal (1893); Weekly Rocky Mountain News [Denver] (1898); Werner's Magazine. A Magazine of Expression (1895); Western Electrician (1893); Wilkes-Barre Times (1898)

De Bekker, Grove 3, Baker 5

Johann Gottfried Conradi, *Kortfattet historisk Oversigt over Musikens Udvikling og nuværende Standpunkt i Norge, tilligemed nogle biograf. Notiser om norske eller i Norge bosatte Komponister og Eksekutører*, Christiania 1878.

Nahida Ruth Lazarus Remy, *The Jewish Woman*, aus dem Deutschen übersetzt von Louise Mannheimer, Cincinnati/OH 1895.

Henry Hall (Hrsg.), *America's Successful Men of Affairs. An Encyclopedia of Contemporaneous Biography*, 2 Bde., Bd. 2, New York 1896.

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Erich Hermann Müller, *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929.

Carl Frederik Bricka, *Dansk biografisk leksikon*, 27 Bde., Bd. 16, Kopenhagen 1939.

George Clinton Densmore Odell, *Annals of the New York Stage*, 15 Bde., Bd. 15: 1891–1894, New York 1949.

Heinrich Aerni, *Musikalischer Alltag. Hermann Hans Wetzler (1870–1943). Dirigent und Komponist*, Dissertation, Zürich 2012.

Photographien aus dem Nachlass von Hermann Hans Wetzler, Zentralbibliothek Zürich, Signatur Mus NL 145 Da 2:1, Mus NL 145 Fb 2:1–9

Passagiere des Schiffes Normannia, <http://www.ellisland.org/search/FormatPass-Rec.asp?ID=103453051642&BN=P00345-3&sship=Normannia&lineshipid=4030>, Zugriff am 2. Sept. 2013.

Boston Symphony Orchestra Principal Musicians. A Chronological Listing, [http://www.stokowski.org/Principal\\_Musicians\\_Boston\\_Symphony.htm#L%C-3%A9on%20Jacquet](http://www.stokowski.org/Principal_Musicians_Boston_Symphony.htm#L%C-3%A9on%20Jacquet), Zugriff am 2. Sept. 2013.

La Bourgogne, Compagnie Générale Transatlantique 1886–1898, [http://www.french-lines.com/ship\\_en\\_247.php](http://www.french-lines.com/ship_en_247.php), Zugriff am 2. Sept. 2013.

Bildnachweis

Sunday Herald 9. Apr. 1893

## **Widmann, Katha, Katharina, Catha**

Lebensdaten unbekannt, aus Frankfurt a. M., Pianistin und Klavierlehrerin. Katha Widmann war eine Studentin des Hoch'schen Konservatoriums. Ebenda besuchte sie seit Herbst 1883 sechs Semester lang die Klavierklasse von Clara Schumann. Ihre Mitwirkung in den öffentlichen Prüfungskonzerten fand Beachtung in der Fachpresse. Nach den Prüfungen Ende Mai 1886 schreibt die Zeitschrift „Der Klavier-Lehrer“: „Besonders tüchtige und hervorragende Leistungen waren diejenigen der Damen Alice Dessauer und Katha Widmann und der Herren John Dykes und Leonhard Borwick. [...] Die Darbietungen der bisher Genannten, zugleich die vorgeschrittensten der Anstalt, hoben sich beträchtlich über das Niveau des Schülerhaften und trugen in manchen Theilen sogar den Stempel der Künstlerschaft“ (Der Klavier-Lehrer 1886, S. 128). Im Sommer 1886 beendete die Pianistin ihr Studium. In der Abschlussfeier am 17. Juli „trugen Fr. K. Widmann, Fr. M. Wurm und Herr F. Fuchs noch einige Stücke vor“ (JB 1885/1886, S. 34).

Ebenso wie ihre ehemalige Kommilitonin Florence Rothschild verh. Bassermann wirkte Katha Widmann nach dem Studium wiederholt in den Konzerten der Gesangsschule von Julius Stockhausen in Frankfurt a. M. mit. Seit 1886 trat sie dort häufig als Klavierbegleiterin auf. Einer der letzten Belege hierfür stammt aus dem Jahr 1904. Ein weiterer Auftritt der Pianistin erfolgte am 21. Jan. 1906 in einem Konzert des Frankfurter Tonkünstlervereins zum Gedenken Mozarts.

Katha Widmann arbeitete auch als Klavierlehrerin. Zu ihren SchülerInnen zählte u. a. Augusta Tollefsen geb. Schnabel.

## LITERATUR

Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1883/1884–1885/1886); Der Klavier-Lehrer (1886); Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (1905)

Grove 1922 AmSupp

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Julia Wirth (Hrsg.), *Julius Stockhausen. Der Sänger des deutschen Liedes. Nach Dokumenten seiner Zeit dargest. von Julia Wirth, geb. Stockhausen* (= Frankfurter Lebensbilder 10), Frankfurt a. M. 1927.

Pierre V. Key, *Pierre Key's Musical Who's Who. A Biographical Survey of Contemporary Music*, New York 1931.

Konzertprogramme aus dem Nachlass Julius Stockhausens, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19694>, Zugriff am 25. Aug. 2012.

Undatierte Postkarte, adressiert an Sophie Henkel, mit Unterschriften diverser Personen, darunter Katha Widmann, <http://www.antiquariat.de/tigross.jsp;jsessionid=CA82F73E68DD48A9BCD0F0CB3A7E01FD?id=19007151>, Zugriff am 23. Aug. 2012.

## Wild, Margaret (May S.)

\* 1. Mai 1862 in Droitwich, † nach 1912, Pianistin, Klavierlehrerin, Sängerin und Komponistin. Ihre Eltern waren Phoebe Charlotte Florence und George John Wild. Aufgewachsen ist Margaret Wild in London. Dort erhielt sie fünf Jahre lang Klavier- und Theorieunterricht von einem Musiker namens Andrade. Sie war zudem Schülerin Oscar Beringers (1844–1922), der von 1873 bis 1897 eine eigene Musikschule in England leitete und an der Royal Academy of Music in London unterrichtete. Von Okt. 1879 bis Sept. 1883 war Margaret Wild am Leipziger Konservatorium eingeschrieben und studierte dort Klavier bei Robert Papperitz (1826–1903), Carl Reinecke (1824–1902) und Bruno Zwintscher (1838–1905) sowie Musiktheorie, Komposition und Orgel bei Carl Piatti und Gesang bei Heinrich von Klesse. Sie besuchte außerdem Kurse für Ensemblespiel bei Carl Reinecke und Henry Schradieck (1846–1918) sowie Vorlesungen des Musikwissenschaftlers Oscar Paul. Während des Studiums wirkte die Pianistin bei den regelmäßig veranstalteten Prüfungskonzerten und Abendunterhaltungen des Konservatoriums im Leipziger Gewandhaus mit. Sie trat auch in einem Jubiläumskonzert zum 40-jährigen Bestehen der Einrichtung am 5. März 1883 auf und trug hierin Robert Schumanns Klaviersonate Nr. 1 fis-Moll op. 11 vor. Die Urteile der Lehrer über Margaret Wild klingen äußerst vielversprechend. Im Zeugnis vom 28. März 1883 attestiert Robert Papperitz seiner Schülerin „[v]irtuose Technik, gesunde[n] musikalische[n] Sinn [sowie] die Fähigkeit, den verschiedensten künstlerischen Aufgaben gerecht zu werden“. Auch Bruno Zwintscher lobt ihre „sehr große und zuverlässige Technik in allen Zweigen des Klavierspiels“ (Zeugnis vom 11. Sept. 1883).

Nach Abschluss ihres Studiums kehrte Margaret Wild nach England zurück. In den Jahren 1883 bis 1886 sind Auftritte in Nottingham, Birmingham, Worcester, Malvern und London belegt. Das Londoner Debüt erfolgte am 12. Mai 1884 in der Princes' Hall, in der die Musikerin in den nächsten Jahren regelmäßig auftrat. Das Programm für dieses Konzert enthielt u. a. Beethovens Sonate Nr. 18 Es-Dur op. 31 Nr. 3, Robert Schumanns *Sinfonische Etüden* op. 13, Joh. Seb. Bachs *Chromatische Fantasie und Fuge* d-Moll BWV 903, eine Tarantella Liszts sowie das Nocturne Nr. 18 E-Dur op. 62 Nr. 2 und die Polonaise c-Moll op. 40 Nr. 2 von Chopin. Die „Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art“ schreibt: „*The programme was sufficiently diversified and exacting to form a stern test of capacity, and the performance was full of promise for the young pianist's future. Excellent discrimination and taste, genuine artistic perception, and an admirably expressive style distinguished the execution of works so distinctly dissimilar [...]. Miss Wild possesses one of the most precious gifts of the artistic organization – the power of giving full expression to her subject through a naturally fervid sympathy*“ (Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art 1884, S. 647). In den englischen Provinzen konzertierte die Pianistin vorrangig während der Sommermonate. In der Wintersaison befand sie sich in London, wo sie auch Klavierunterricht erteilte. Im Okt. 1884 schreibt die Londoner „Times“: „*Miss Margaret Wild has returned to town for the season. Applications for lessons, musical parties, concerts &c., to be made to her at 88, Gloucester-street, Belgrave-road, S. W.*“ (The Times 23. Okt. 1884).

Im Herbst des Jahres 1886 reiste Margaret Wild erneut nach Deutschland. Zum Winter 1886/1887 wurde sie als Studentin an das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M. aufgenommen und studierte dort vier Semester lang Klavier bei Clara Schumann und Komposition in der von Iwan Knorr (1853–1916) geleiteten Klasse für Frauen. Einige ihrer Kompositionen, die während des Studiums entstanden, wurden in den öffentlichen Prüfungskonzerten aufgeführt (darunter ein Streichquartett sowie zwei Präludien und Fugen). Ihre letzte Prüfung am Konservatorium absolvierte Margaret Wild im Sommer 1888. Im Prüfungskonzert am 22. Juni spielte sie Chopins *Barcarolle* Fis-Dur op. 60.

Der erste Auftritt in London nach der Rückkehr aus Frankfurt erfolgte im Rahmen eines Monday Popular Concerts in der St. James's Hall am 26. Nov. 1888, in dem auch Fanny Davies mitgewirkt hat. Margaret Wild spielte an diesem Abend Chopins Scherzo b-Moll op. 31. Die Presseresonanz war überwiegend beifällig. „The Athenæum“ schreibt: „*This young lady gave a recital two years ago at the Princes' Hall, and was favourably mentioned. Since that time she has had the inestimable advantage of Madame Schumann's tuition, and [...] she is now a highly capable executant*“ (Athenæum 1888 II, S. 743). Ähnlich klingt das Urteil eines Korrespondenten der „Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art“ – er macht jedoch kleine Einschränkungen: „*Miss Wild made a good impression. Her reading was somewhat deficient in feeling, but her execution and touch are excellent, and her reappearance will be looked for with interest*“ (Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art 1888, S. 647). Am 20. März 1888 veranstaltete Margaret Wild ein eigenes Konzert in der Princes' Hall und wirkte am 22. Mai in einem Wohltätigkeitskonzert im Haus von Lady Aberdeen zugunsten der People's Society mit. Anschließend gastierte die Pianistin in Oxford, wo sie am 27. Mai ein Konzert gab, an dem auch die Sängerin Liza Lehmann beteiligt war. Am 31. Okt. des Jahres befand sie sich erneut in Oxford und veranstaltete dort zusammen mit Emily Liddell geb. Shinner ein „*Grand Pianoforte and Violin Recital*“ (Jackson's Oxford Journal 26. Okt. 1889). 1890 übergab Margaret Wild die Aufgabe der Konzertorganisation dem Konzert- und Opernagenten Daniel Mayer, der auch PianistInnen wie Maria Teresa Carreño, Anton Rubinstein, Sofie Menter oder Ignaz Jan Paderewski unter Vertrag hatte. Mindestens bis Juni 1891 organisierte er Konzerte für die Musikerin. Danach finden sich keine weiteren Hinweise auf seine Arbeit.

Margaret Wild trat noch bis 1906 als Pianistin in Erscheinung. In den über zwanzig Jahren ihrer Konzerttätigkeit ließ sich die Musikerin meist in London hören. Auftritte in englischen Provinzen erfolgten vor allem zu Beginn ihrer Karriere. Eine Konzertreise führte die Pianistin Anfang 1893 nach Deutschland. Am 18. Jan. wirkte sie in einem Konzert in Marburg mit und spielte darin mit dem Joachim-Schüler Richard Barth Robert Schumanns Violinsonate Nr. 2 d-Moll op. 121 sowie Beethovens Violinsonate Nr. 7 c-Moll op. 30 Nr. 2.

Mehrfach erhielt Margaret Wild Engagements für die Popular Concerts sowie die Denmark Hill Concerts und wirkte in einigen Wohltätigkeitskonzerten mit. Meist ließ sie sich jedoch in eigenen Konzerten bzw. Konzerten von KollegInnen hören. Ihre Bei-

träge waren vorwiegend solistisch – Auftritte in kammermusikalischen Besetzungen waren weitaus seltener. Unter den MusikerInnen, mit denen sie gemeinsam auftrat, waren u. a. ihre ehemaligen Leipziger Kommilitoninnen, die Violinistinnen Amy Hickling und Florence Donaldson, außerdem Emily Shinner verh. Liddell bzw. das Shinner Quartet (bestehend aus Emily Shinner, Lucy Stone, Cecilia Gates und Florence Hemmings), Charles Ould, Richard Gompertz, Emil Kreuz, Geraldine Morgan, Paul Ludwig, Gabriele Wietrowetz, Robert Hausmann und Richard Barth.

In ihrer Programmwahl konzentrierte sich Margaret Wild vor allem auf die Musik des 19. Jahrhunderts. Sie spielte u. a. Werke von Schubert, Mendelssohn, Liszt, Leschetizky, Borodin, Saint-Saëns, Hermann Goetz und Moritz Moszkowski, aber auch Kompositionen von Beethoven (insbesondere dessen Klaviersonaten), Mozart, Joh. Seb. Bach und Domenico Scarlatti. Auffällig oft spielte sie Werke von Robert Schumann, Beethoven, Brahms und vor allem von Chopin.

Die Rezeption Margaret Wilds in der zeitgenössischen Presse ist vornehmlich positiv. Zu der hohen Anerkennung, die der Pianistin in den Konzertrezensionen entgegengebracht wurde, scheint das Ansehen ihrer berühmten Lehrerin Clara Schumann nicht unwesentlich beigetragen zu haben: „*Her [Margaret Wilds] style is evidently based upon that of her distinguished teacher, and to say that it bears this stamp is to bestow upon it very high praise*“ (Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art 1889, S. 348). Anerkennung findet die Künstlerin daneben für ihre „*excellent technique as well as musical intelligence*“ (MusT 1885, S. 139). Rezensenten weisen mehrfach auch auf das Ungekünstelte in ihrem Spiel hin: „*Miss Wild's beautifully-finished playing, her excellent musicianship, and her complete lack of anything approaching to affection made their own impression on the audience*“ (The Times 16. Juni 1898). Das „Oxford Magazine“ schreibt: „*Miss Wild is, without doubt, a pianist of considerable merit; her style is sound, honest, and free from modern affectations, while her execution leaves little to be desired*“ (The Oxford Magazine 1890, S. 345).

Um 1910 trat Margaret Wild erstmals öffentlich als Sängerin in Erscheinung. Am 13. Dez. des Jahres veranstaltete sie (wie die „Musical Times“ anmerkt, „*previously known as a pianist*“, MusT 1911, S. 31), einen Gesangsabend. Bis 1912 trat sie als Sängerin auf. Belege für Konzerte, in denen sie als Pianistin mitgewirkt hätte, gibt es nach 1906 nicht mehr.

## WERKE FÜR KLAVIER

2 Präludien und Fugen, 1887/1888; *Dawn* (Walzer), London 1912

## LITERATUR

Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Bibliothek/Archiv: Prüfungsprotokolle 1880–1881, Signatur A, II.1/5; Inskriptionsregister, Signatur A, I.1 3030; Inskription, Signatur A, I.2 3030; Zeugnisse, Signatur A, I.3 3030

The Academy (1886, 1888, 1891); Athenæum (1888 II, 1889 I, 1890 I, 1891 I, 1894 I, 1896 II, 1897 I, 1899 I, 1903 I, 1914 I); Birmingham Daily Post (1885, 1886); Catalog

of Copyright Entries. Musical Compositions (1912); Daily News [London] (1885, 1888–1890, 1897); The Era [London] (1885, 1886, 1897–1899); FritzschnMW (1881, 1882); Glasgow Herald (1891, 1897, 1898); The Graphic [London] (1885, 1886, 1889, 1890); Le Guide Musical (1897); Jackson's Oxford Journal (1889, 1890); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1886/1887, 1887/1888); Lady's Realm (1900); Magazine of Music (1885); The Manchester Guardian (1888, 1897); Monthly Musical Record (1886, 1890, 1901); Musical News (1891, 1894, 1896–1898); Musical Notes. An Annual Critical Record of Important Events (1890); Musical Opinion and Music Trade Review (1885); Musical Standard (1881 I, 1885 I–1886 I, 1888 II, 1889 I, 1890 I–1891 I, 1896 II, 1897 I, 1898 I/II, 1899 II, 1902 II, 1903 II, 1904 I, 1906 II, 1910 II, 1911 II, 1912 I); MusT (1885, 1886, 1888–1891, 1893, 1894, 1896–1899, 1911); MusW (1883, 1885, 1888–1891); Musikalisches Centralblatt (1882); The Observer [London] (1895); The Oxford Magazine (1889, 1890); Pall Mall Gazette (1885, 1889); Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art (1884, 1888, 1889, 1891); Signale (1881–1883, 1893); The Strad (1891); The Times [London] (1884, 1888, 1889, 1891, 1892, 1894, 1896, 1898, 1899, 1901, 1903, 1904, 1910); Violin Times (1898, 1899, 1903)

Brown Brit

Heinrich Hanau, *Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt am Main. Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens (1878–1903)*, Frankfurt a. M. 1903.

Arthur Herbert Savory, *Grain and Chaff from an English Manor*, Boston u. New York 1921.

Richard Barth, *Johannes Brahms in den Erinnerungen von Richard Barth. Barths Wirken in Hamburg*, hrsg. von Kurt Hofmann, Hamburg 1979.

Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.

Silke Wenzel, Art. „Margaret Wild“, in: *MUGI. Musik und Gender im Internet*, [http://mugi.hfmt-hamburg.de/A\\_lexartikel/lexartikel.php?id=wild1862](http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=wild1862), Zugriff am 14. Juli 2012.

### **Wurm, Mary, Marie, Mary J. A.**

\* 18. Mai 1860 in Southampton, † 21. Jan. 1938 in München, Pianistin, Improvisatorin, Dirigentin und Komponistin. Sie war das älteste von zehn Kindern einer aus Deutschland stammenden Musikerfamilie. Sowohl ihr Vater Johann (Evangelist) Wurm (1828–1892) als auch ihre Mutter (Marie) Sophie geb. Niggel (1838–1883) erteilten Musik- bzw. Klavierunterricht. Vier Töchter der Wurms wurden später Pianistinnen: Mary (1860–1938), Alice (1868–1958), Adela (1877–1952) und Mathilde. Letztere nahm, wie zwei weitere Schwestern, später die italienisierte Form ihres Nachnamens „Verne“ an.

Ersten Klavierunterricht erhielt Mary Wurm von ihrer Mutter. Bereits mit neun Jahren besuchte sie das Stuttgarter Konservatorium. Bei Ludwig Stark (1831–1884) und Dio-

nys Pruckner (1834–1896) studierte sie sowohl Klavier als auch Komposition und kehrte 17-jährig mit Abschluss nach England zurück. Bei einem öffentlichen Auftritt wurde Natalie Janotha, eine Privatschülerin Clara Schumanns, auf sie aufmerksam. Sie empfahl Mary Wurm an ihre Lehrerin. In der Obhut von Sir Georg Grove reiste die junge Pianistin 1880 nach Frankfurt, um sich am Hoch'schen Konservatorium weiter ausbilden zu lassen. Von 1880 bis 1882 studierte sie Klavier bei Clara Schumann sowie Komposition bei Joachim Raff (1822–1882) und Engelbert Humperdinck (1854–1921).

Mary Wurms Verhältnis zu Clara Schumann, die sie später auch mit Johannes Brahms bekannt machte, gestaltete sich zunächst problematisch. Die Lehrerin war weder mit Handhaltung noch Interpretation ihrer neuen Schülerin zufrieden. Vorgeblich wegen eines Treffens mit Anton Rubinstein eskalierte die Situation in folgendem Brief vom 14. Dez. 1880, in dem Clara Schumann Mary Wurm aus ihrer Klasse warf und ihr nahelegte, wahlweise bei Joachim Raff Unterricht zu nehmen oder wieder nach England zurückzukehren (Wurm 1919, S. 282). Es wird die mutmaßlich geschockte junge Pianistin viel Überredungskunst gekostet haben, diese Entlassung rückgängig zu machen. Sie unterwarf sich den Unterrichtsmethoden und erlernte eine völlig neue Technik, mit der sie 1882 ihre Prüfungen bestand. In späteren Jahren revidierte Clara Schumann ihre kritische Haltung. Am 17. März 1884 gaben Lehrerin und Schülerin ein gemeinsames Konzert in der St. James's Hall in London.

Mit dem von Jenny Lind begründeten Mendelssohn-Stipendium (das sie drei Mal hintereinander zugesprochen bekam) bedacht, setzte Mary Wurm ihre Studien in London bei Charles Villiers Stanford (1852–1924), Arthur Sullivan (1842–1900) und John Frederick Bridge (1844–1924) fort. Ihr Debüt als Pianistin bestritt sie am 11. Nov. 1882 in einem der Londoner Crystal Palace Concerts: *„Als tüchtige Pianistin führte sich Miß Marie Wurm ein; sie ist eine Schülerin der Frau Schumann und ihr Vortrag des Schumann'schen Concertes und einiger Solostücke fand allgemeine Würdigung“* (Signale 1883, S. 22).

Abermals durch das Mendelssohn-Stipendium gefördert, wandte sie sich 1886 nach Leipzig und studierte bei Carl Reinecke (1824–1902) Komposition. Ab den späten 1880er Jahren sowie die gesamte letzte Dekade des Jahrhunderts hindurch konzertierte sie in Deutschland und England (Auftritte in anderen Ländern sind nicht belegt), wirkte als Solokünstlerin, Kammermusikerin und Liedbegleiterin. Beobachtet man die berichterstattende Presse, so fällt auf, dass Mary Wurm als Kammermusikerin und Liedbegleiterin durchweg positiv beurteilt, als Solistin jedoch oft kritisch gesehen wurde. Als sie im Winter 1891/1892 mit der Sängerin und Geigerin Alice Barbi unterwegs war, bemerkt die „Neue Zeitschrift für Musik“: *„Fräulein Mary Wurm begleitete ausgezeichnet, allen Nüancen der Sängerin wußte sie sich höchst geschickt anzuschmiegen“* (NZfM 1892, S. 76). Einschränkend meinten die „Signale für die musikalische Welt“: *„Des Begleitungsgeschäfts entledigte sich Fräulein Wurm mit Discretion und feinem Sinn, in den Solosachen aber wollte uns ihr Spiel weniger behagen, weil es, wiewgleich bedeutende Technik entfaltend, im Abhetzen der Passagen einerseits und in der Verwendung des Tempo rubato andererseits doch gar zu weit ging“* (Signale 1892, S. 214). *„Was nun endlich Fräulein Mary Wurm anlangt, so ist sie eine Pianistin von*

bedeutender technischer Stärke und temperamentvoller Spielweise, welche letzterer vielleicht nur einige hin und wieder vorkommende Unklarheit der rhythmischen Ausgestaltung vorzuwerfen sein möchte“ (ebd. 1895, S. 837). Hinzu käme noch ein „übermäßiger Gebrauch des Pedals“ (NZfM 1892, S. 76).



Abb. 29 Mary Wurm, Stich

In England sorgte Mary Wurm 1895 für viel Aufsehen, als sie ein Konzert gab, das – ältere Traditionen aufgreifend – ausschließlich aus Improvisationen bestand. Die Themen, auf deren Grundlage sie extemporierte, wurden ihr erst am Beginn der Veranstaltung in einem versiegelten Umschlag überreicht. Mary Wurm verarbeitete diese in verschiedenen vorgegebenen Formen, von der Fuge über die Suite bis zur viersätzigen Sonate. Das Thema der letzten Improvisation des Abends, welches sie „after the style of Mozart, Handel, Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin, Mendelssohn, Wagner, and Sullivan“ (Musical Standard 1895 I, S. 134) ausführte, wurde vom Publikum bestimmt. Das Konzert war zweifellos ein Event – die zahlreichen Rezensionen fielen allerdings zum größten Teil negativ aus: „There is a smack of charlatanism about such exhibitions, which are rather tours de force than artistic manifestations. To say ‚I will improvise on any theme at the word of

command‘ is to reduce art to mechanism. [...] In New York or Boston (U.S.A.) Miss Wurm has a grand field, perhaps. But in this country musical people prefer the thought-out to the happy-go-lucky“ (The Lute 1895, S. 395f.).

Ihre erfolgreiche Konzerttätigkeit wurde 1896 durch eine Tuberkulose-Erkrankung unterbrochen. Zwei Jahre später jedoch konzertierte sie nicht nur wieder, sondern wandte sich darüber hinaus ganz neuen Aufgaben zu. Neben ihrem Wirken als Pianistin, Komponistin und Klavierlehrerin gründete Mary Wurm 1898 in Berlin ein Frauenorchester, dem sie als Dirigentin vorstand. Längerfristiges Ziel war die Bildung eines Berufsorchesters, in dem Frauen eine feste Anstellung und feste Honorare erhalten sollten. Ende Jan. 1899 trat sie mit dem zu diesem Zeitpunkt 26-köpfigen Orchester in Berlin zum ersten Mal öffentlich auf. Die englische Zeitung „The Era“ kommentiert: „Mary Wurm, the well-known composer and pianiste, [...] conducted in a very able manner; the whole effect was harmonious and accurate. Pieces by Hofmann and Brahms and a delightful lullaby, written by Mary Wurm for stringed instruments, formed the principal successes of the evening“ (The Era 4. Febr. 1899). Gegenteilig reagierte die deutsche Presse: „Gleichzeitig producirte sich im Beethovensaal ein von Damen gebildetes Streichorchester unter der langathmigen Firma ‚Erster deutscher Frauen-Streichorchesterverein‘ und mit Fräulein Mary Wurm als Dirigentin. Die

*Damen sollen nicht übel gespielt, Fräulein Wurm sich dabei aber keineswegs als Dirigenten-Genie ausgewiesen haben“* (Signale 1899, S. 775).

Es kam zu Engagements in Magdeburg, Halberstadt, Breslau und Frankfurt a. O. Obwohl der Klangkörper durchaus erfolgreich arbeitete, musste Mary Wurm das Orchester aus finanziellen Gründen auflösen.

Auch nach der Jahrhundertwende blieb Mary Wurm öffentlich aktiv. Zunächst jedoch nahm die längst arrivierte Künstlerin Anfang des 20. Jahrhunderts noch einmal bei Elisabeth Caland (1862–1929) Klavierunterricht. Offenbar half deren Methode, sie von einem Armkrampf zu befreien. 1908 war *„Miss Mary Wurm [...] teacher in the Conservatory at Hanover“* (Musical Herald 1908, S. 23). Beim Robert-Schumann-Festival aus Anlass des 100. Geburtstages des Komponisten 1910 in Zwickau nahmen sie und Marie Wieck als Ehrengäste und *„veteran pianists“* (Athenæum 1910 II, S. 23) teil und wirkten bei den dortigen Konzerten mit. In der Zeit der Weimarer Republik machte sie noch einmal als Improvisatorin von sich reden: *„Den einzigartigen Ausklang des Abends [...] bildeten wohlgelungene Improvisationen über vom Publikum gegebene Themen, in welchen Mary Wurm sicheres Formgefühl mit musikalischer Geistesgegenwart zu verbinden wußte“* (Allgemeine Musik-Zeitung 1920, S. 19). Die Künstlerin starb 1938 im Alter von 77 Jahren in einem Schwabinger Krankenhaus.

Mary Wurms umfangreiches und breit angelegtes kompositorisches Œuvre, das mehr als 115 Werke zählt und als musikalischer Nachlass in der Stadtbibliothek München liegt, umfasst neben Bühnen- und Orchesterwerken auch Vokal- und Kammermusik (zwei Streichquartette, zwei Violinsonaten und eine Violoncellosone) sowie eine Vielzahl von Kompositionen für Klavier (Etüden, Fantasiestücke, eine Sonate, zwei Sonatinen, eine Suite). Im Kontext des damaligen Common Sense, nach dem Frauen nicht komponieren oder sich, taten sie es doch, an kleinere Salonstücke halten sollten, sind die Bewertungen Wurmscher Werke überraschend breit gestreut. Bereits in Leipzig zeigte sich die Künstlerin *„namentlich als äußerst begabte Componistin von der vorteilhaftesten Seite“* (Signale 1886, S. 1033). Der Rezensent der *„Neuen Zeitschrift für Musik“* fand die *„Matinee des Frl. Mary Wurm in Blüthner’s Saale am 8. November“* sogar wert, sich umfänglicher zu diesem Thema zu äußern. Das Konzert gab ihm den Beweis, *„daß auch Damen, wenn sie einen gründlichen Studiencursus in allen Zweigen der Composition absolviren, bedeutende Werke zu schaffen vermögen. [...] [G]egenwärtig liegt mir die Pflicht ob, die Leistungen des Frl. Wurm gebührend zu würdigen. Dieselbe bekundete sich als gutgeschulte Clavierspielerin und zugleich als talentbegabte Componistin. Sie spielte ein Präludium und eine Fuge von Bach, zwei Sonaten von Scarlatti, Ende vom Lied und Aufschwung von Schumann, Soirée von Schubert-Liszt und Ballade von Reinecke. Hatte sie sich hierin als gute Interpretin fremder Werke gezeigt, so gab sie nun ihr geistiges Eigentum, um sich als Componistin vorzuführen. In einer Fuge mit vorhergehendem Präludium für 2 Claviere bewies Frl. Wurm, daß ihr auch die contrapunktischen Studien nicht fremd geblieben. In drei Sätzen einer Sonate für Pianoforte und Violine sowie in einem Impromptu, einer Palacca [sic] und Bultaby [sic] zeigte sie melodische Erfindung und aus drei Liedern sowie aus drei fünfstimmigen Madrigalen erfahren wir, daß sie auch für Gesang schon achtungs-*

werth zu schreiben vermag“ (NZfM 1886, S. 502). Für den „Monthly Musical Record“ war sie nach dieser Matinee „one of the most talented lady composers now living“ (Monthly Musical Record 1887, S. 8), eine Meinung, der sich Mitte der 1890er Jahre auch die „Neue Zeitschrift für Musik“ anschloss: „Auf jeden Fall ist Marie Wurm unter den weiblichen Componisten eine der hoffnungserregendsten Erscheinungen“ (NZfM 1894, S. 306). Ihr Klavierkonzert indes, und das bestätigt wieder das noch lebendige Vorurteil, fiel in Berlin durch: „Fräulein Mary Wurm, eine von früher her bekannte Pianistin und Componistin, hatte sich mit dem Philharmonischen Orchester vereinigt, um ein eigenes Clavierconcert in Hmoll zu erstmaliger Aufführung zu bringen. Kleinere Clavierstücke stehen der componierenden Dame jedenfalls besser an, als die mit dem Apparat des Orchesters arbeitende größere Form. Das Concert ließ ziemlich unbefriedigt, auch im Clavierspiel war Fräulein Wurm nicht gerade erfolgreich“ (Signale 1898, S. 392). Die „Neue Zeitschrift für Musik“ ergänzt, es fehle „an Originalität der melodischen Erfindung, z. B. erinnert die Melodie des Adagio zu sehr an die entsprechende Stelle des II. Satzes der Brahms'schen E moll-Symphonie und an einer wirklich thematischen Plastik“ (NZfM 1898, S. 150f.).

Als Musikschriftstellerin hat Mary Wurm Mitte der 1890er Jahre mehrere Aufsätze für das „Magazine of Music“ verfasst, darunter Tourneeberichte, Biographien und Erinnerungen. 1908 arbeitete sie an einem Komponistinnenlexikon, einem zusammenfassenden Werk „aller bisher erschienenen musikalischen Werke von Frauen aller Zeiten und Nationalitäten“, und ersuchte dafür in mehreren europäischen Fachzeitschriften „um Unterstützung“ (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1908, S. 167). Marie Lipsius bezeugt in ihren Lebenserinnerungen, dass Mary Wurm „zu meinem Erstaunen weit über tausend“ (La Mara 1917, S. 415) Komponistinnen zusammengetragen hatte. 1914 schrieb Mary Wurm aus ihren positiven Erfahrungen heraus eine noch heute lesenswerte „Praktische Vorschule zur Caland-Lehre“. In ihren letzten Jahren „arbeitete sie an einem Buch über ‚Mozart in München‘, das im Manuskript fertig vorliegt, und sammelte umfängliches Studienmaterial über Mozarts Beziehungen zu London“ (NZfM 1938, S. 339). Doch weder das Komponistinnenlexikon noch ihr geplantes Mozart-Buch sind jemals erschienen.

## LITERATUR

- Mary Wurm, „On Tour with one of the Greatest Vocalists“, in: *Magazine of Music* 5 (1895), S. 92f.
- Dies., „On ‚Turning Over‘ and Something about Brahms“, in: *Magazine of Music* 12 (1895), S. 274.
- Dies., „Professor Heinrich Barth“, in: *Magazine of Music* 5 (1896), S. 318f.
- Dies., „Moritz Moszkowski“, in: *Magazine of Music* 9 (1896), S. 592.
- Dies., *Praktische Vorschule zur Caland-Lehre. Vorschule zu Elisabeth Calands „Praktischem Lehrgang“ von der Elementar- bis zur Oberstufe*, Hannover 1914.
- Dies., „Meine zweijährige Studienzeit bei Clara Schumann“, in: *Neue Musik-Zeitung* 23 (1919), S. 280f.

The Academy (1882, 1892); Allgemeine Musik-Zeitung (1920); Athenæum (1882 II, 1884 I, 1892 II, 1910 II); Bock (1887, 1889, 1890, 1892, 1895, 1896); Bow Bells (1894); The Church Musician (1895); The Era [London] (1899); Fun (1895); Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt am Main [JB] (1880/1881, 1881/1882); The Lute (1895); Magazine of Music (1894, 1895); Monthly Musical Record (1882, 1887, 1893, 1895, 1899, 1900); Musical Herald (1892, 1895, 1907, 1908); Musical News (1892, 1894, 1895, 1899); Musical Opinion and Music Trade Review (1890, 1892, 1895); Musical Standard (1882 II, 1883 I, 1886 I, 1892 II, 1895 I); MusT (1884, 1893–1895, 1898); MusW (1886, 1887); NZfM (1874, 1876, 1883, 1885, 1886, 1888, 1889, 1891, 1892, 1894–1896, 1898, 1938); Signale (1883, 1884, 1886, 1888, 1889, 1891, 1892, 1894, 1895, 1898, 1899); Violin Times (1895)

Brown Brit, Ebel, Frank/Altmann, Cohen, GroveW

Wilson Lyle, *A Dictionary of Pianists*, London 1885.

Alfred Michaelis, *Frauen als schaffende Tonkünstler. Ein biographisches Lexikon*, Leipzig 1888.

La Mara [= Marie Lipsius], *Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals*, 2 Bde., Bd. 2, Leipzig 1917.

Susan Stern, *Women Composers. A Handbook*, Metuchen u. London 1978.

Charles Eugene Claghorn, *Women Composers and Songwriters. A Concise Biographical Dictionary*, Lanham u. London 1996.

Janina Klassen, *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit*, Köln [u. a.] 2009.

Bildnachweis

Sammlung Manskopf der Goethe Universität Frankfurt a. M., <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7902543/>, Zugriff am 4. Nov. 2010.

Ulrike Keil/Markus Gärtner

## Anhang SchülerInnen von Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium

SchülerIn	Studiendauer (Semester)	Studienperiode
Althaus, Emma	3	1878/1879 bis 1879/1880
Baalen, Hugoline van	4	1879/1880 bis 1880/1881
Backwell, Meta	4	1885/1886 bis 1886/1887
Bader, Louise, <i>Luise</i>	3	1879/1880 bis 1880/1881
Becker, Augustine	3 o. 5	1882/1883 o. 1883/1884 bis 1884/1885
Bohle, Mathilda, <i>Mathilde</i>	2	1878/1879
Boothroyd, Mary	2	1889/1890
Borwick, Leonard	12	1884/1885 bis 1889/1890
Braun, Madeleine, <i>Madeline</i> , Edle von, <i>van</i> , verh. Schulz	4	1885/1886 bis 1886/1887
Braunfels, (Marie Louise Helene) Ottilie (Flora), verh. Rubens	6	1884/1885 bis 1886/1887
Buchanan, Mona (Mary)	1	1888/1889
Burg, Caroline van der	2	1880/1881
Cossmann, Anna	2	1884/1885
Davies, Charlotte	3	1881/1882 bis 1882/1883
Davies, Fanny (eigentlich Frances Mary Jemima)	4	1883/1884 bis 1884/1885
Dessauer, Alice, verh. Dessauer-Grun, <i>Dessauer-Grün</i> , <i>Grun</i>	8	1884/1885 bis 1887/1888
Dykes, John (Arthur St. Oswald)	5	1884/1885 bis 1886/1887
Eibenschütz, Ilona, verh. Derenburg, <i>Deerenburg</i>	8	1886/1887 bis 1889/1890
Flensburg, Charlotte	1	1878/1879
Fröbel, Elisabeth	4	1879/1880 bis 1880/1881
Fromm, Marie, verh. Fromm-Kirby, <i>Kirby-Fromm</i>	10	1879/1880 bis 1883/1884
Geisler-Schubert, <i>Geisler</i> , Caroline, <i>Karoline</i> , <i>Carolina</i> , <i>Carola</i> (Theresa, <i>Theresia</i> )	5	1885/1886 bis 1887/1888
Gilloch, Emily (Louisa, <i>Louise</i> ), verh. Braithwaite	2	1890/1891
Goodwin, Amina (Beatrice), verh. Adams, <i>Ingram-Adams</i> , <i>Ingram</i>	7	1887/88 bis 1890/1891

Guggenheim, Alice	4 o. 6	1882/1883 o. 1883/1884 bis 1884/1885
Hallet, <i>Hallett</i> , Beatrice (Emma)	3	1888/1889 bis 1889/1890
Harris, Clement (Hugh Gilbert)	5	1889/1890 bis 1891/1892
Hecht, Adolfine	1	1881/1882
Heil, Louise	3	1878/1879 bis 1879/1880
Henduck, Ida von	2	1878/1879
Henkel, (Theresa) Lily, <i>Lilly</i> , geb. Goldschmidt	2 o. 4	1882/1883 bis 1883/1884 o. 1883/1884
Hime, Frances Mabel (Evelyn), <i>Mabel Frances</i>	6	1887/1888 bis 1889/1890
Hirt-Kopp, <i>Hirt</i> , Josephine, geb. Kopp	4	1880/1881 bis 1882/1883
Holden-White, Charles Henry	2	1890/1891 bis 1891/1892
Houfer, <i>Hufer</i> , Bertha	6	1879/1880 bis 1882/1883
Jørgensen, Johanna	1	1878/1879
Klahr, Margaretha	2	1878/1879
Krause, Elisabeth	2	1885/1886
Lara, Adelina de, <i>Lottie Adelina de</i> , geb. Tilbury, <i>Preston</i> , verh. Kingston	7	1887/1888 bis 1890/1891
Lea, Annie	5	1887/1888 bis 1889/1890
Lyon, Victoire	7	1880/1881 bis 1883/1884
Mayer, Lina, verh. Brüll, <i>Mayer-Brüll</i>	6	1888/1889 bis 1891/1892
Meinzhausen, Mary	2	1884/1885
Morstadt, Frida	4	1887/1888 bis 1888/1889
Morton, Linda, verh. Redfern Mason	2	1890/1891 bis 1891/1892
Müller-Reuter, (Oswald) Theodor	3	1878/1879 bis 1879/1880
Mutzenbecher, Mathilde, <i>Mathilda</i> , verh. Freifrau von Ribaupierre	8	1885/1886 bis 1889/1890
Neruda, Olga	5	1883/1884 bis 1885/1886
Oberstadt, Carl, <i>Karl, Carel, Carolus</i> (Detmar)	5	1886/1887 bis 1888/1889
O'Brion, Mary Eliza	2	1880/1881
Olson, <i>Olsen</i> , Marie, <i>Mary</i>	7	1887/1888 bis 1891/1892
Oppenheim, Emilie	2	1881/1882
Prölss, Katharina	4	1885/1886 bis 1886/1887
Radecki, <i>Radecki, Radecky, Radetzki, Radecka</i> , Olga (Mathilde Agnes) von	3	1880/1881 bis 1881/1882
Roth, Ernestka, <i>Ernestine</i>	10	1879/1880 bis 1883/1884
Rothschild, Florence, verh. Bassermann, <i>Rothschild-Bassermann</i>	7	1880/1881 bis 1883/1884
Rutering, Theodore	8	1878/1879 bis 1881/1882
Schmidt, Louise	3	1879/1880 bis 1880/1881
Sewell, Teresita, <i>Teresa, Terese, Theresa</i>	2	1878/1879

Townsend, Elisabeth	5	1878/1879 bis 1880/1881
Uzielli, Lazzaro	4	1878/1879 bis 1879/1880 u. 1881/1882
Verne (eigentlich Wurm), Mathilde	8	1882/1883 bis 1885/1886
Wachtmann, Lilli, <i>Lilly</i>	4, 6 o. 8	1882/1883 o. 1883/1884 o. 1884/1885 bis 1885/1886
Weber, Adele	1	1879/1880
Wetzler, Minnie, <i>Minna</i> , verh. Jacquet	4	1890/1891 bis 1891/1892
Widmann, Katha, <i>Katharina</i> , <i>Catha</i>	4 o. 6	1883/1884 o. 1884/1885 bis 1885/1886
Wild, Margaret (May S.)	4	1886/1887 bis 1887/1888
Wurm, Mary, <i>Marie</i> , <i>Mary J. A.</i>	4	1880/1881 bis 1881/1882

Emma Schmidt, die Fang zufolge ebenfalls Schülerin Clara Schumanns am Hoch'schen Konservatorium war,<sup>373</sup> wird in den Schülerlisten des entsprechenden Zeitraums nicht aufgeführt. Es ist nicht auszuschließen, dass weitere PianistInnen die Klavierklasse Clara Schumanns in Frankfurt besucht haben, aber nicht in den Listen geführt wurden (etwa, weil die Studienzeit weniger als ein Semester betragen hat, wie im Fall Emma Schmidts).

---

373 Siehe Fang 1978.

## Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts

hrsg. von Freia Hoffmann

Dorothea Schenck, Freia Hoffmann:

«Très douée, bonne musicienne». Die französische Komponistin Mel Bonis (1858– 1937). 2005, 110 S., ISBN 3-8142-0963-X, € 14,80

Rebecca Grotjahn, Christin Heitmann:

Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich. 2006, 280 S., ISBN 3-8142-0964-8, € 20,00

Thomas Beimel:

In der Ferne: ein leuchtender Körper. Betrachtungen über Werke von Karol Szymanowski, Hans Werner Henze und Myriam Marbe. 2006, 92 S., ISBN 3-8142-0965-6, € 12,00

Marion Gerards, Freia Hoffmann (Hrsg.):

Musik – Frauen – Gender. Bücherverzeichnis 1780–2004. 2006, 667 S., ISBN 3-8142-0966-4, € 25,00

Anja Herold:

Lust und Frust beim Instrumentalspiel. Umbrüche und Abbrüche im musikalischen Werdegang. 2007, 305 S., ISBN 978-3-8142-2088-8, € 25,00

Claudia Schweitzer:

„... ist übrigens als Lehrerin höchst empfehlungswürdig“. Kulturgeschichte der Clavierlehrerin. 2008, 523 S., ISBN 978-3-8142-2124-3, € 24,00

Jenny Kip:

„Mehr Poesie als in zehn Thalbergs“. Die Pianistin Marie Pleyel (1811–1875). 2010, 85 S., ISBN 978-3-8142-2187-8, € 11,80

Annkatriin Babbe:

„Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“. Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amann-Weinlich. 2011, 89 S., ISBN 978-3-8142-2230-1, € 10,00

Monika Tibbe (Hrsg.):

Marie Stütz. Aufzeichnungen einer reisenden Musikerin. Quellentexte und Kommentare. 2012, 125 S., ISBN 978-3-8142-2257-8, € 14,80

Michaela Krucsay:

Zwischen Aufklärung und barocker Prachtentfaltung. Anna Bon di Venezia und ihre Familie von „Operisten“. 2015, 160 S., ISBN 978-3-8142-2320-9, € 19,80

