

ISBN 3-89639-170-4
69,- DM



FESTSCHRIFT REINHOLD UND ROSWITHA SCHLÖTTERER

Compositionswissenschaft

FESTSCHRIFT
REINHOLD UND ROSWITHA
SCHLÖTTERER
zum 70. Geburtstag



WOLF-DIETER SEIFFERT

Robert Schumanns
Thema mit Variationen Es-Dur,
genannt »Geistervariationen«

Im G. Henle Verlag erschien unlängst die Urtextausgabe von Robert Schumanns letzter Klavierkomposition – dessen »Thema mit [5] Variationen« in Es-Dur (WoO 24), genannt »Geistervariationen«.¹ Die bislang einzige, seit vielen Jahren vergriffene Druckausgabe kam 1939 bei Hinrichsen (London) heraus.² Wie ein kritischer Textvergleich mit der jüngst erschienenen Faksimileausgabe des Autographs³ zeigte, muß der von Karl Geiringer verantwortete Erstdruck als unzuverlässig bezeichnet werden; die – erstmalige – Erarbeitung einer Urtextausgabe erschien somit sinnvoll und wünschenswert. Während der umfangreichen Recherchen nach möglichen weiteren wichtigen Quellen fand sich eine bislang unbeachtet gebliebene zeitgenössische Abschrift im »Brahms-Nachlaß«, die möglicherweise autographe Korrekturen enthält. Außerdem konnten die wie kleine Mosaiksteinchen verstreuten Hinweise auf die Entstehungs- und Überlieferungshintergründe zu dieser letzten, mit so dramatischen Begleitumständen verbundenen Komposition gesammelt und erstmals⁴ in ein schlüssiges Gesamtbild eingefügt werden. Die folgenden Ausführungen fassen also neue Erkenntnisse zur bislang unklaren Quellenlage zusammen und schildern darüber hinaus einige Editionsprobleme, die gleichermaßen für den Spezialisten wie auch für den Pianisten von Interesse sein dürften (zumal in obengenannter Urtextausgabe zwangsläufig nur die nötigsten Hinweise zu finden sind).

1 Robert Schumann, Thema mit Variationen – »Geistervariationen«, herausgegeben von Wolf-Dieter Seiffert, Fingersatz von Klaus Schilde, München (G. Henle Verlag, HN 482) 1995.

2 Schumann, Variationen über ein eigenes Thema (1854), herausgegeben von Karl Geiringer, London (Hinrichsen Edition Ltd., No. 70) 1939.

3 Walter Beck, Robert Schumann und seine Geistervariationen. Ein Lebensbericht mit Notenbild und neuen Dokumenten, Tutzing 1992.

4 Soweit ich sehe, existiert bis dato keine monographische, insbesondere die Quellenlage fokussierende Arbeit zu den »Geistervariationen«. Die Studie von Walter Beck [Anm. 3] ist unergiebig. Irmgard Knechtges-Obrecht behandelt das Werk eher unter kompositorischem Gesichtspunkt und im Blick auf die Variationsform als solcher; vgl. Irmgard Knechtges, Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 142, Regensburg 1985, insbes. S. 246 ff., 250-253; ein nur wenig veränderter Wiederabdruck des zitierten Abschnitts in: I. Knechtges-Obrecht, Diktirt von den Geistern Schuberts und Mendelssohns. Robert Schumanns letzte Komposition, in: Concerto 3 (1985/86), Heft 1, S. 38-42. Michael Struck (Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns, Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 29, Hamburg 1984) streift dieses Werk lediglich; Herrn Michael Struck (Kiel) danke ich sowohl für zahlreiche wertvolle Hinweise wie für das Lesen der Rohfassung dieses Beitrags.

1. Die erste Niederschrift (Quelle A1)

Schumanns letzte Klavierkomposition entstand im Februar 1854, also unmittelbar in jener bewegenden Zeit, in der er einen dramatischen Nervenzusammenbruch erlitt, der ihn Engels- und Dämonenstimmen hören und freundliche wie furchtbar quälende Geister erscheinen ließ.⁵ Der genaue Tag der ersten Niederschrift (vor allem des Themas) ist unklar beziehungsweise durch Clara Schumann und Brahms widersprüchlich überliefert. Clara Schumann faßte nach Auskunft ihres Biographen Berthold Litzmann erst im April 1854, also rückblickend, die schrecklichen Ereignisse zusammen,⁶ woraus wohl die verschiedenen Datierungen resultieren. So berichtet sie zunächst:⁷

»Freitag, den 17. [Februar], nachts, [...] stand Robert wieder auf und schrieb ein Thema auf, welches, wie er sagte, ihm die Engel vorsangen; nachdem er es beendet, legte er sich nieder und phantasierte nun die ganze Nacht«.

Kurz darauf spricht sie im Zusammenhang der ersten Niederschrift des Themas jedoch von der »Nacht des 10. [Februar]«,⁸ und Johannes Brahms, der im Rahmen der alten Gesamtausgabe den einschlägigen Band herausgab, teilt ein in jedem Fall falsches Datum mit: »7. Februar 1854«.⁹

5 Hauptquelle für die Vorgänge im Februar 1854 bildet: Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen [herausgegeben] von Berthold Litzmann, 3 Bände, Leipzig 1902, 1905, 1908 (zitiert wird im folgenden – mit Kurztitel »Litzmann« – aus der 7. Auflage 1925 von Band 2, S. 294 ff. [4. Kapitel »Nacht«]). — Zu Schumanns Krankheit s. Franz Herrmann Franken, Untersuchungen zur Krankengeschichte Robert Schumanns, in: Robert Schumann – Ein romantisches Erbe in neuer Forschung. Acht Studien herausgegeben von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, Mainz etc. 1984, S. 87–97, und: Robert Schumanns letzte Lebensjahre. Protokoll einer Krankheit. Archivblätter 1, herausgegeben von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin 1994 (darin übrigens keine Erwähnung der Variationen); s. unten Anm. 54.

6 Litzmann [Anm. 5] Band 2, S. 296, Anmerkung: »Nachtrag der vergangenen 5 Wochen«.

7 *ibid.*, S. 297.

8 *ibid.*, S. 298 (möglicherweise ist dies lediglich ein falscher Bezug zu Schumanns Tagebuch-Eintrag vom 10. Februar; s. die folgende Übersicht im Haupttext). Die einschlägige Stelle wird sogleich im Haupttext zitiert (s. Haupttext zu Anm. 13).

9 Robert Schumann's Werke, Supplementband (Serie 14), herausgegeben von Johannes Brahms, Leipzig 1893. Der einschlägige Ausschnitt des Vorworts (datiert: »Ischl, Juli 1893«) von Brahms lautet: »Das dieses Heft abschliessende ›Thema‹ ist ganz eigentlich Schumann's letzter musikalischer Gedanke. Er schrieb es am 7. [!] Februar 1854 und fügte noch fünf Variationen hinzu, von deren Mitteilung hier abgesehen wird. Sagt doch gerade an dieser Stelle, die leise, innige Melodie genug. Wie ein im Entschweben freundlich grüssender Genius spricht er uns an, und wir gedenken mit Verehrung und Rührung des herrlichen Menschen und Künstlers«. Der Notentext, nota bene nur des Themas, findet sich als Nr. 9 auf S. 67. Warum nicht das vollständige Werk Eingang in die Alte Gesamtausgabe fand, siehe Haupttext zu Anm. 34+35. — Brahms äußerte sich bereits in einem Brief an Joseph Joachim (vom 29. Dezember 1862) – also etwa 30 Jahre zuvor – in ganz ähnlicher, jedoch distanzierterer Diktion: »das Thema [klingt] wirklich wie ein wehmutvolles leises Abschiedswort [...] und die [von mir, Brahms, stammenden] Variationen [entfernen] sich nicht allzusehr von dieser Idee. [...] Das Thema ist nicht sonderlich geschickt zu Variationen und sie [i. e. Brahms Variationen op. 23] sind eben gar nicht bedeutend«; vgl. Johannes Brahms Briefwechsel, Berlin 1908, [Reprint der 3. Aufl. von 1921: Tutzing 1974], hier Band 5: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, herausgegeben von Andreas Moser, S. 331.

Schumanns Tagebuchnotizen, die ohnehin mit dem Februar 1854 abbrechen, geben lediglich indirekte Hinweise und lassen sowohl den 10. wie auch jeden anderen Tag zwischen dem 10. und 17. Februar zu; so lauten die relevanten Einträge:¹⁰

10. II.: »Abends sehr starke u. peinliche Gehör[raff]ek[tion«

11. II.: »Gehör= u. Kopfleiden«

12. II.: »Noch schlimmer, aber auch wunderbar«

13. II.: »Wunderbare Leiden«

14. II.: »Am Tage zieml.[ich] verschont. Gegen Abend sehr stark (wunderschöne Musik)«

15. II.: »Leidenszeit«

16. II.: »Nicht besser«

17. II.: »Beßer«

18. bis 26. II.: [kein relevanter Eintrag]

Schumann, der in seiner Verwirrung glaubte, jenes choralartige Thema sei ihm von »Engeln« eingegeben worden¹¹ – in Wahrheit hatte er es bereits in sehr ähnlicher Formung mehrfach in eigenen Werken verwendet¹² –, notierte jedenfalls zunächst nur das Thema und erst zu späterem Zeitpunkt die dazugehörigen Variationen. Letzteres erfolgte, glaubt man den Angaben bei Litzmann, unmittelbar nach dem 21. Februar, denn Clara Schumann schreibt nach Berichterstattung dieses Tages:¹³

»Die nächstfolgenden Tage blieb es immer dasselbe, immer abwechselnd gute und böse Geister um ihn [...]. Dabei aber hatte er so viel Klarheit des Geistes, daß er zu dem wundervoll rührenden, wirklich frommen Thema, welches er in der Nacht des 10. [!] niedergeschrieben, ebenso rührende, ergreifende Variationen machte«.

10 Robert Schumann, Tagebücher, Band 3: Haushaltbücher, Teil 2, 1847–1856, herausgegeben von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 648 f.

11 Nach dem Tagebuchbericht des Schumann-Freundes Ruppert Becker vom 24. Februar 1854 will Schumann das Thema von Franz Schubert erhalten haben: »die Gestalt Schuberts sei ihm erschienen, habe ihm eine herrliche Melodie geschickt, die er auch aufgeschrieben, und über die er Variationen komponiert habe«; vgl. Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, herausgegeben von F. Gustav Jansen, Leipzig 2/1904, S. 533 f., hier S. 534. In der Schumann-Biographie Wasielewskis von 1858 wird explizit neben Schubert auch Mendelssohn Bartholdy genannt (eine Behauptung, die bis heute kursiert, vgl. z. B. Knechtges, Schumann [Anm. 4] S. 248), ohne daß klar wäre, woher Wasielewski seine Information bezieht: Wilhelm Joseph v. Wasielewski, Robert Schumann. Eine Biographie, Leipzig 1858 [hier zitiert nach der 4. Auflage 1906], S. 49. Brahms wußte ebenfalls von den Geistern Schuberts und Mendelssohns zu berichten, möglicherweise lediglich durch die Lektüre Wasielewskis; jedenfalls beruft sich in diesem Punkt die große Brahms-Biographie Max Kalbecks (in einer Fußnote) auf Brahms, wenn es heißt, Schumann habe am 27. Februar an den Variationen zu jenem Thema gearbeitet, »welches ihm, wie er glaubte, von den Geistern Schuberts und Mendelssohns zum Variieren übergeben worden war«; vgl. Max Kalbeck, Johannes Brahms, 4 Bände, Berlin 1904–1914 [Reprint der 4. Aufl. von 1921: Tutzing 1976], hier Band 1, S. 465 (s. auch Anm. 27).

12 Im Streichquartett F-Dur op. 41/2, II. Satz (T. 16 f., Violoncello); im »Vogel als Prophet« (Mittelteil) aus den *Waldszenen* op. 82; im »Liederalbum für die Jugend« op. 79 (Nr. 19: »Frühlingsankunft«) und im Violinkonzert WoO 23, II. Satz (Anfang). Vgl. Knechtges, Schumann [Anm. 4] S. 248; dies., Diktirt, S. 40; Struck, Robert Schumann, Violinkonzert d-Moll (WoO 23), München 1988 (Meisterwerke der Musik, Heft 47), S. 50; Beck [Anm. 3] S. 10. Ein analytischer Vergleich all dieser zumindest motivisch verwandten Stellen wäre sicherlich einmal lohnend.

13 Litzmann [Anm. 5] Band 2, S. 298.

Diese Angaben werden durch den Tagebuchbericht Ruppert Beckers gestützt.¹⁴ Schumann hat Becker zufolge bereits am 24. Februar von komponierten Variationen gesprochen, was darauf schließen läßt, daß diese wohl am 22. und 23. Februar niedergeschrieben wurden.

Von dieser Niederschrift ist ein (Bruch-) Teil überliefert (Quelle A1; s. auch das Stemma aller Quellen im ANHANG 1, S. 211). Denn man darf davon ausgehen, daß es sich bei jenem einseitig¹⁵ autograph beschriebenen, undatierten, hochformatigen Einzelblatt (175 x 220 mm), das heute im Bonner Beethoven-Haus unter der Signatur »NE 195b« aufbewahrt wird, um die erste Seite jener Niederschrift aus den Tagen zwischen dem 17. (10.?) bis 23. Februar 1854 handelt.¹⁶ Das Thema (nicht jedoch die erste Variation) ist ursprünglich mit Bleistift und nicht mit Tinte geschrieben; nachträglich wurde der Bleistift mit dunkelbrauner Tinte sauber nachgezogen).¹⁷ Schumanns Diktion ist flüchtig und es fehlt nahezu jede Binnendynamik, so daß man eher den Eindruck einer Arbeitsniederschrift denn einer Reinschrift gewinnt. Deshalb kann man auch nahezu ausschließen, daß Schumann etwa das Thema zunächst getrennt vom ersten Entwurf der Variationen notierte, oder daß mögliche erste Notate verloren gegangen sind und damit Quelle A1 bereits eine abschriftliche autographe Stufe darstellt. Auf welchen Wegen, wann und durch wen dieses Einzelblatt von Clara über Eugenie Schumann schließlich in das Bonner Beethoven-Haus gelangte, bleibt vorerst ein Geheimnis: Laut Auskunft wurde es vermutlich »von Nachkommen der Familie Schumann erworben« – in den einschlägigen Inventarbüchern findet sich jedenfalls kein Eintrag.¹⁸ Wo sich heute die übrigen Blätter befinden – so es sie gegeben hat –, ist unbekannt.¹⁹

14 s. Anm. 11.

15 Auf der Rückseite befindet sich lediglich eine eingerückte Klavier-Akkoladenmarkierung (Doppelstrich), ein Violinschlüssel und die reguläre Vorzeichnung für Es-Dur (alles autograph); dankenswerter Hinweis von Herrn Michael Ladenburger (Bonn; Brief vom 3. Juli 1992).

16 Diese autographe Seite wurde erstmals abgedruckt in: Eugenie Schumann, Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters, Leipzig 1931, S. 401, mit folgender Bildlegende: »Letztes Thema, das Robert Schumann kurz [!] vor seinem Tode mit Bleistift schrieb. Von Clara Schumann mit Tinte nachgezeichnet, um es der Nachwelt zu erhalten«. (Auf S. 405 charakterisiert Eugenie Schumann das Es-Dur-Thema als »Gebet«. Weitere Abdrucke der Seite finden sich beispielsweise in: MGG 12, Sp. 317 f., bei Knechtges, Diktirt [Anm. 4] S. 41, in: Thomas Synofzik (Hrsg.), Briefe und Dokumente im Schumannhaus Bonn-Endenich, Bonn 1993 (im Abbildungsteil, ohne Seitenzahl), oder als Umschlagtitel des Programmbuchs der »Kasseler Musiktage 1994«, Robert Schumann. So früh – so spät, Kassel 1994.

Müßig ist es, darüber zu spekulieren, ob diese eine überlieferte Seite, die mit dem neunten Takt der ersten Variation unvermittelt abbricht, die erste einer kompletten oder nur einer insgesamt unvollständigen Niederschrift der Variationen darstellt. Bei der Behandlung der »Reinschrift« (Quelle A2; s. u.) wird nochmals auf diesen Punkt einzugehen sein.

17 Der Befund deckt sich mit der Bildlegende Eugenie Schumanns (s. vorausgehende Anm.), wobei offen bleiben soll, ob es wirklich Clara Schumann war, die jene Bleistiftüberschreibung vornahm.

18 Freundliche Auskunft von Herrn Michael Ladenburger, der auch darauf hinweist, daß in dem Aufsatz von Dagmar Weise, Ein bisher verschollenes Manuskript zu Schumanns »Album für die Jugend«, in: Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag, herausgegeben von Dagmar Weise, Bonn 1957, S. 383–399, kein Wort über dieses Blatt verloren wird, woraus man schließen könne, daß es nach 1957 nach Bonn gekommen sei.

19 Möglicherweise könnte folgender Hinweis der Bildlegende in: MGG 12, Sp. 317 f. (erschienen 1965, Autor Edward Arthur Lippman) weiterführen: »Thema Es und Beginn der ersten Variation, Anfang [!] Februar 1854. Autograph in englischem Privatbesitz«. Die Angabe zur Provenienz kann freilich auch

Vergleicht man den Notentext der wenigen vorhandenen Takte dieser ersten Niederschrift mit der endgültigen Komposition (manifestiert in den Quellen A2 und Ab, s. u.) so wird man nur wenige, unbedeutende Abweichungen feststellen. Einzig die Baßführung im zweiten Teil des Themas (ab T. 17) weist einen charakteristischen Unterschied auf. Schumann setzt hier nämlich durch das beständige taktweise Anschlagen des Tones *B* gewissermaßen einen fundamentbildenden »Orgelpunkt«, der die zur Tonika Es-Dur kadenzierende Oberstimme zu ignorieren scheint (T. 19/20, 23/24). In der endgültigen Version wird auf das permanente Anschlagen des *B* verzichtet, indem Schumann diesen Fundamentton als dezente Vorschlagsnote nur jeden zweiten Takt setzt. Dadurch erhält das Gesamtgefüge etwas Leicht-Schwebendes, denn nun entfällt das demonstrative Setzen des »Orgelpunktes« zugunsten einer dünneren, durchhörbareren Stimmführung, die ohnehin in der Mittelstimme beständig das *b* – jetzt als Klangachse – realisiert. Um so gewichtiger empfindet man dann den oktavierten Einsatz des Basses in Takt 24 ff. (in der Erstfassung noch ohne Oktavregister).

2. Das »reinschriftliche« Autograph (Quelle A2)

Wie bereits angedeutet: Es blieb nicht bei dieser ersten, möglicherweise nur in Teilen vollendeten Niederschrift des Themas mit seinen Variationen. Schumann schrieb sie nach Auskunft Clara Schumanns »aufs Reine«, und zwar genau an jenem Tag, an dem er sich in selbstmörderischer Absicht in den Rhein stürzte – nämlich am Rosenmontag, den 27. Februar 1854.²⁰ Sie berichtet:²¹

»Er schrieb die Variationen aufs Reine, noch war er an der letzten, da plötzlich – ich hatte nur auf wenige Augenblicke das Zimmer verlassen [...] – verließ er sein Zimmer [...]«

Bekanntlich rettete man Schumann aus den eiskalten Fluten und führte ihn wieder nach Hause. Clara Schumann sah ihn nicht mehr²² und wohnte ab sofort bei ihrer Freundin Rosalie Leser, bis ihr Mann schließlich am 4. März in die Heilanstalt nach Endenich (bei Bonn) überführt wurde. In unserem Zusammenhang interessiert, daß er seine Variationen noch vor der Einweisung nach Endenich tatsächlich abschloß. Clara Schumann äußert sich nämlich präzise, wie weit ihr Mann vor dem Rheinsprung gekommen war: Er befand sich mitten im (Ab-) Schreiben der fünften Variation (s. dazu weiter unten). Den Rest muß er nach seiner Rückkehr (wohl am darauffolgenden Tag) notiert haben:²³

ein Irrtum sein, denn Karl Geiringer nennt ebenfalls (bewußt) vage eine Quelle aus »englischem Privatbesitz«; wie ein Vergleich zeigt, hat diese jedoch mit Quelle A1 nichts zu tun (s. weiter unten bei Quelle E). — Einige Verwirrung stiftete unlängst eine bei näherem Hinsehen korrupte Meldung des Fundes einer vermeintlichen weiteren Variation: Louis Jebb, Schumann's last, lost Variation, in: The Spectator (22. Juli 1989), S. 34 f.

20 Clara Schumann irrt sich offenkundig in einer weiteren rückblickenden Notiz von 1856 im Datum, wenn sie dort den Tag des Selbstmordversuchs mit »26. Febr.[uar] 1854« angibt; vgl. Litzmann [Anm. 5] Band 2, S. 301.

21 *ibid.*, S. 300; siehe auch die etwa gleichlautende Passage bei Kalbeck [Anm. 11] Band 1, S. 161.

22 Zur ärztlich verordneten Trennung Schumanns von seiner Familie, s. Franken [Anm. 5] S. 93 f. sowie Anm. 54.

23 Litzmann [Anm. 5] Band 2, S. 301.

»Dienstag, den 28. Febr.[uar], war er wieder den ganzen Tag aus dem Bett und immer schreibend an seinem Schreibtisch. [...] Er schickte mir heute durch Fr. [Elise] Junge die Reinschrift der Variationen mit dem Zusatz, ich möchte sie doch Fr. Leser vorspielen.«

Auch diese Quelle, diesmal vollständig, ist erhalten geblieben; ihre Existenz, nicht jedoch ihr genauer Verbleib, war stets bekannt.²⁴ Zunächst sei ein kurzer Überblick über die Besitzerfolge – soweit heute dokumentarisch erfaßbar – gegeben:

- 28.II.1854 von Robert an Clara Schumann [*Litzmann, Band 2, S. 301*]
1896 (?) von Clara Schumann an ihre Töchter
vor 1929 von Erben an Antiquariat Leo Liepmannsohn
XI/1929 von Liepmannsohn an Wiede [*Liepmannsohn, Auktionskatalog Nr. 152, Nr. 232, 1929*]
vor 1974 von Erben Wiedes an Antiquariat Schneider/Tutzing
1974 von Antiquariat Schneider/Tutzing an Walter Beck, München
[*Robert Schumann, Manuskripte, Briefe, Schumanniana, Katalog Nr. 188, Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing 1974, S. 101 f.*]
1992 Faksimile-Ausgabe [Anm. 3]
21./22.III.1996 versteigert über J.A. Stargardt an Privatbesitz [*Stargardt, Auktionskatalog Nr. 663, Nr. 1051, 1996; mit einer Abbildung der ersten Notenseite (S. 389) und nicht ganz zutreffenden Hintergrundinformationen (S. 388)*]

Herr Walter Beck war so freundlich, vor Veröffentlichung des Autographs dieses vor Ort einsehen zu lassen. Dies ist um so dankbarer zu vermerken, als die Faksimilierung leider wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genügt, weder im (gegenüber dem Original vergrößerten) Abbildungs- noch im (völlig fehlenden) Beschreibungsteil.²⁵ Es handelt sich um zwei ineinandergelegte, 16zeilig rastrierte, industriell gefertigte Doppelblätter – das vergrößerte »Notenbild« bei Beck zeigt nur die ersten sechs Seiten, schneidet dabei Seite 6 nach dem 7. System ab – im Hochformat (ca. 267 x 332 mm) – das »Notenbild« beschneidet erheblich die Ränder –, von denen die Seiten 2–6 beschrieben sind. Die erste Seite dient (wie so häufig bei Schumann) als Titelseite; auf sie ist ein hochformatiges Widmungsblatt aufgeklebt. Die Widmung: »Thema | mit Variationen | für das Pianoforte | Clara | gewidmet.« stammt, wie auch alles Folgende, von Schumanns Hand und ist durchgängig mit derselben schwarzen Tinte notiert. Mit einer Ausnahme auf Seite 5 (nicht zu erkennen in Becks »Notenbild«; s. dazu unten: »Exkurs«) finden sich keine Eintragungen einer fremden Hand, keine Seiten- oder Blattzählung, keine Datierung, jedoch am Schluß der 5. Variation Schumanns Signierung. Das leicht vergilbte Papier (ohne erkennbares Wasserzeichen) ist an mehreren Stellen eingerissen und deshalb dort vor längerer Zeit mittels durchsichtiger Streifen fachmännisch beklebt.

24 Spätestens mit dem Katalog-Eintrag bei Liepmannsohn (s. nachfolgende Aufstellung im Haupttext) hatte man Kenntnis von diesem Autograph; zur Beschreibung der Quelle durch W. Boetticher siehe die folgende Anmerkung.

25 Insofern verwundert die ungerechtfertigt freundliche Rezension in: *Musik in Bayern* 45 (1992), S. 103 f. (Stephan Hörner). Die eklatanten Schwächen dieser Publikation bringt Gregory W. Harwood in seiner kenntnisreichen Rezension in: *Notes* 50 (1993), S. 576 f., deutlicher zur Sprache; dadurch, daß Schumanns Autograph nicht einmal annähernd 1:1 wiedergegeben ist, kommt Harwood (und jeder mit ihm) auf falsche Maße. — Eine nahezu mit jedem Wort falsche Beschreibung der seinerzeit in der Sammlung Wiede befindlichen Quelle legte 1941 Wolfgang Boetticher vor: »Sorgfältige Reinschrift, z. T. in Eendenich fertiggestellt. 5 Variationen für Klavier. 1854. 6 Blatt, 12 beschr. Seiten«; Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, S. 639.

Clara Schumann bezeichnet diese Quelle zweimal als Reinschrift, obwohl diese Qualifizierung bestenfalls Thema und erster Variation zukommt; danach häufen sich die Korrekturen, und die fünfte Variation dürfte selbst Clara Schumann gelegentlich vor unlösbare Entzifferungsprobleme gestellt haben. Dennoch ist verständlich, warum sie in Quelle A2 eine Reinschrift sah: Immerhin ist ein »offizielles« Titelblatt mit Widmung beigegeben, liegt mit Quelle A1 eine Art konzeptionelle »Vorstufe« vor und weisen die recht großzügige Gesamtdisposition wie die um Präzision bemühten ersten ein, zwei Seiten auf den Reinschriftcharakter hin.

Eine wohl nicht endgültig lösbare Frage bleibt, welche Teile seiner Variationen Schumann nach seinem Rheinsturz schrieb/komponierte. Führte er lediglich das Abschreiben seiner bereits komponierten fünften Variation (manifestiert in Quelle A1; s. Anm. 16) zu Ende – das behauptet Clara Schumann: »[...] noch war er an der letzten«, (s. o.)²⁶ – oder galt es, zunächst die (bereits komponierte) vierte Variation abzuschreiben, um dann eine fünfte zu komponieren? So jedenfalls hat es Brahms, der in diesem Fall seine Informationen wohl unmittelbar von Clara Schumann bezog, oder hier etwas durcheinanderbrachte, Max Kalbeck berichtet:²⁷

»In jener verhängnisvollen Mittagsstunde des Rosenmontags [= 27. Februar] 1854 hatte Schumann an den Veränderungen des Themas gearbeitet, [...] und mitten in der vierten Variation hatte er die Feder weggeworfen, um sich in den Rhein zu stürzen. [Dazu die Fußnote Kalbecks: »Nach einer persönlichen Mitteilung von Brahms.«] (Später fügte Schumann noch eine fünfte hinzu).«

Das Autograph gibt auf diese Frage keine Antwort – will man nicht den »flüchtigen« Schriftcharakter der zahllosen, einzelstehenden Zweiunddreißigstel-Noten in der letzten Variation – der freilich auch durch die Musik selbst begründet ist – als Hinweis auf die fragliche Zäsur nehmen. In diesem Zusammenhang (und im Blick auf andere Klavier-Variationszyklen Schumanns) kann man sich freilich auch fragen, ob die fünfte Variation überhaupt das Werk sinnvoll beschließt oder ob nicht vielmehr weitere Variationen hätten folgen sollen. Geiringer vermutet jedenfalls in seinem Vorwort zur Erstausgabe, daß die Variationen unvollendet blieben und Schumanns »Schaffenskraft [nach Abschluß der 5. Variation] für immer erschöpft« war.²⁸

26 Wasielewski [Anm. 11] S. 492, äußert sich vorsichtig: »eine derselben [Variationen] wurde jedoch erst nach der Katastrophe des 27. Februar an einem der auf dieselbe folgenden Tage von ihm beendet. Es war seine letzte Komposition.«

27 Kalbeck [Anm. 11] Band 1, S. 465 f.

28 So auch Knechtges, *Schumann* [Anm. 4] S. 254: »Der Eindruck einer unvollendet gebliebenen Komposition drängt sich doch insofern auf, als die fünfte und letzte Variation in keiner Weise abschließenden, sondern ganz im Gegenteil herausführenden, den Beginn einer Auflösung darstellenden Charakter hat.« Beck [Anm. 3] S. 12 hingegen sieht unter Hinweis auf die eigenhändige Signierung Schumanns unterhalb der fünften Variation das Werk als abgeschlossen an. Herr Michael Struck verwies in einem persönlichen Gespräch ebenfalls auf die Signierung und gab zu Recht den privaten, nicht für die Öffentlichkeit vorgesehenen Charakter dieser Variationen zu bedenken; zudem könne man in den *Kindersonaten* op. 118a, 2. Satz, ein ähnliches Prinzip zunehmender Figurierung bei knappster Variationenanlage erkennen.

EXKURS: Zu einer Fremdeintragung in Quelle A2 und einer Zwickauer Nebenquelle

Auf Seite 5 der Quelle A2 – am unteren Blattrand, den das »Notenbild« [Anm. 3] nicht zeigt –, findet sich eine aufschlußreiche Bleistiftnotiz von fremder Hand (vermutlich Martin Hermann Kreisig): »Copie der Var V, hergestellt 30. April 1931 von d.[er] Firma Ullmann, Zwickau (für Herrn Kapellmeister Wolters, Winterthur)«. Sie belegt, daß in jenen Jahren, als das Autograph Bestandteil der Sammlung Wiede war, von den letzten beiden beschriebenen Seiten auf photomechanischem Wege zumindest eine Kopie angefertigt wurde. Wohl ein Duplikat der Seite 5 dieser Ablichtung befindet sich heute, zusammen mit einem erläuternden Beiblatt, im Archiv des Robert-Schumann-Hauses in Zwickau (Sign.: 4700,7).²⁹ Dieses Beiblatt verdient für einen Moment unsere Aufmerksamkeit, bündelt es doch einige Hintergrundinformationen. Es besteht im wesentlichen aus einer Auflistung der Inzips des Themas und der fünf Variationen, zweifellos unmittelbar vom Original kopiert. Die Handschrift (ob auch der Noten ist fraglich) stammt von Kreisig. Am oberen Blattrand etwas rechts der Mitte notiert er: »Original in d.[er] Sammlung Wiede« [alles unterstrichen]; dahinter von Georg Eismanns Hand: »(Hs. [Handschrift] v.[on] Kreisig)«. Nach der Wiedergabe des ersten Thementaktes schreibt Kreisig: »u.s.w. s.[iehe] Gesamtausgabe Supplement Nr. 9 | u.[nd] Faksimile i.[n] d.[er] Faksimilesammlung [unklar, worauf Kreisig hier anspielt: eine vollständige Ablichtung der Variationen befindet sich nicht im Zwickauer Archiv. Möglicherweise hatte man aus dem Gesamtausgaben-Band (s. Anm. 9) oder aus Eugenie Schumanns Biographie die einschlägige, jedoch aus einer anderen Quelle (A1!) stammende, Seite archiviert; s. Anm. 16]. Neben der Überschrift »Variation I« findet sich ein ergänzender Hinweis »(d.[ie] Variationen blieben ungedruckt)«. Von der fünften Variation wird, im Unterschied zu den übrigen, lediglich der erste und ein Teil des zweiten Taktes wiedergegeben; dazu die (zutreffende) Bemerkung »u.s.w. Sehr schwer zu lesen | u.[nd] wohl auch Fehler enthaltend«. Im rechten oberen Eck notiert Eismann nachträglich: »1939 sind diese »Geister-Variationen« | v.[on] Geiringer bei Hinrichsen | in London veröffentlicht | worden | (dort wird gesagt: Original | in engl.[ischem] Privatbesitz)«. Auf der Rückseite des Blattes, ebenfalls von Kreisigs Hand, wird diplomatisch getreu Robert Schumanns Widmung wiedergegeben; im oberen Teil der Seite: »4700/7 | A1c | Anfang d.[er] Abschrift d.[es] Themas m.[it] Variat.[ionen] | vgl. Aut.[ographen] Kat.[alog] 152, Nr. 232 [d. i. besagter Katalog von Leo Liepmannssohn]. Original: Sammlung Wiede. | Thema und 5 Variationen. | vgl. auch Brahms op. 23.« Und schließlich sei noch die Aufschrift Georg Eismanns mitgeteilt, wie sie sich am oberen Blattrand der Ablichtung der fünften Autographenseite darstellt; hier wird der unmittelbare Bezug zur Bemerkung im Autograph deutlich: »nach Kreisigs Bemerkung: 1930 [!] v.[on] Walters [recte: Wolters] in Winterthur aus Sammlung Wiede | faksimilieren lassen – 1939 sind diese »Geister-Variationen« v. Geiringer in | London veröffentlicht worden (Verlag Hinrichsen)«. Bei dem »Kapellmeister Wolters« dürfte es sich um Ernst Wolters handeln.³⁰

3. Die Abschrift (Quelle Ab)

Aufgrund der menschlich außerordentlich bewegenden biographischen Umstände, die mit der Entstehung der Variationen in Zusammenhang stehen, wurden die beiden autographen Manuskripte von Clara Schumann gewissermaßen als Reliquie gehütet und das kurze Klavierwerk auch nicht zur Drucklegung freigegeben. Das wird vor allem im Verhalten Clara Schumanns Brahms gegenüber deutlich. Brahms hatte zu unbekanntem Zeitpunkt (s. u.) von Clara Schumann eine Abschrift der Es-Dur-Variationen erhalten, allerdings unter folgender strikter Bedingung: »Du weißt, die Variationen sind uns ein trauriges, aber heiliges Vermächtnis – gab ich sie Dir, so geschah es in der Voraussetzung (die mir dann Dein Verspre-

chen bestätigte), daß Du nie irgendeinen Gebrauch davon machen würdest«, schreibt sie ihm am 5. Mai 1868,³¹ nachdem Brahms das Werk Adolf Schubring zur Kenntnis bringen wollte. Schon ein paar Jahre zuvor hatte es im Zusammenhang der Variationen Interessenskonflikte zwischen Brahms, der in diesem Punkt einen eher nüchternen Standpunkt vertrat, und Clara Schumann gegeben. Brahms wollte ursprünglich dem Druck seiner Variationen zu vier Händen op. 23, bekanntlich über das bewußte »Geister-Thema« Schumanns,³² eine Datierung der Vorlage begeben. Doch dies mißfiel der in diesem Punkt sensiblen Clara Schumann: »daß Du dieselben nicht herausgeben solltest, ist mir nie eingefallen, nur wegen des Themas war ich uneinig, finde es aber so einfach, daß Du nur sagtest: Variationen über ein Thema von R. Sch. Kein Datum, nichts weiter, die Leute brauchen das nicht zu wissen, wohl aber Deine Variationen zu kennen.«³³ Brahms mokierte sich ein wenig über diese Haltung in einem Brief an Joseph Joachim vom 29. Dezember 1862,³⁴ gab sein op. 23 letztlich jedoch ohne den Datierungszusatz mit einer Widmung an Julie Schumann heraus.³⁵

In den Tagebuchnotizen Clara Schumanns findet sich unter dem 14. April 1855 der Hinweis auf die Bezahlung von Kopierkosten just jener Variationen.³⁶ Nach einigen Recherchen fand sich auch die Quelle, auf die sich die Tagebuchnotiz bezieht; sie liegt heute im »Brahms-Nachlaß« der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Es handelt sich dabei um die einzige bekannte zeitgenössische Abschrift des Werkes, noch dazu interessante Korrekturen enthaltend (Quelle Ab).³⁷ Die Kopie aus Brahmsens Besitz wurde vom Düsseldorfer Posaunisten und

31 Clara Schumann Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896, herausgegeben von Berthold Litzmann, 2 Bände, Leipzig 1927, hier Band 1, S. 582.

32 Es wäre sicherlich lohnend, der Frage nachzugehen, aus welchen musikalischen Gründen Brahms Variationen über ein Thema komponierte, das er doch eigener Aussage gemäß für wenig geeignet dazu hielt; vgl. Anm. 9. Übrigens hat Theodor Kirchner diese Brahms'schen Variationen für Klavier zu zwei Händen eingerichtet; der Urtext findet sich in: Johannes Brahms, Variationen für Klavier, Anhang B, herausgegeben von Ernst Herttrich, Fingersatz von Detlef Kraus, München (G. Henle Verlag, HN 440) 1988, S. 122–139.

33 Clara Schumann Johannes Brahms, Briefe [Anm. 31] Band 1, S. 411.

34 »Ich gebe [...] Variationen über das Thema von Schumann heraus, das er in seiner Krankheit schrieb. Da scheint es mir nun einfach angemessen, daß man dazu schreibt »komponiert den — Febr. 1854«. Frau Schumann ist nicht dafür und ich mag natürlich ihrem Gefühl nur leise widersprechen. Mir kommt jedoch eher diese Geheimnistuerei weniger zart vor«; Brahms Briefwechsel [Anm. 9] Band 5, S. 331.

35 s. Margit L. McCorkle, Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis, München 1984, S. 79 und Kalbeck [Anm. 11] Band 1, S. 469. — Sicherlich aus der gleichen Motivation heraus erschienen die Es-Dur-Variationen weder in Clara Schumanns »instruktiver« Gesamtausgabe des Klavierwerkes Schumanns noch innerhalb der ersten, durch Clara Schumann herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke ihres Mannes; lediglich das Es-Dur-Thema wurde dann, wohl auf Betreiben von Brahms (der diesen Band dann ja auch herausgab), in den Supplementband von 1893 aufgenommen [Anm. 9]. Bis zu diesem Zeitpunkt war das Thema nur durch Brahms eigene Variationen op. 23 bekannt.

36 Schumann, Tagebücher Band 3 [Anm. 10] S. 658, am 14. April 1855: »Für Lieder der Marie Stuart und Var:[iationen] Es Dur abschreiben – [...] 20 [Groschen]«.

37 Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: VII 41803 (Brahms-Nachlaß). Bereits genannt in: Alfred Orel, Johannes Brahms' Musikbibliothek, in: Simrock-Jahrbuch 3 (1930–1934), S. 18–47, hier S. 43 sowie Kurt Hofmann, Die Bibliothek von Johannes Brahms – Bücher- und Musikalienver-

29 Dem Robert-Schumann-Haus in Zwickau, insbesondere Herrn Gerd Nauhaus, sei für freundliche Überlassung der Kopien und weiterführende Hinweise gedankt.

30 MGG 14, Sp. 725 (Art. Winterthur).

Schumann-Kopisten Friedrich Anton Schlatterer (21. Dezember 1815 – 18. Februar 1887) angefertigt.³⁸ Sie ist für uns aus zwei Gründen von Interesse: Zum einen hilft sie, Schumanns teilweise schwer lesbare Notenschrift in Quelle A2 zu dechiffrieren (wobei dem Kopisten Schlatterer freilich auch mancher Fehler unterlief); zum anderen zeigt sie nachträgliche Korrekturen beziehungsweise Eintragungen mindestens zweier verschiedener Hände, was sofort die wichtige Frage nach deren Herkunft und Autorisierung aufwirft (siehe die Abbildung S. 199).

Es handelt sich um zwei ineinandergelegte Doppelblätter (das äußere Doppelblatt wegen Riß im Falz geklebt) industriegefertigten Papiers (ohne Wasserzeichen) mit je 12 vorgedruckten Rastraln («Wilhelm Bayrhoffer in Düsseldorf» im Papierfalz gedruckt). Das feste, hochformatige (267 x 338 mm) Papier ist heute leicht vergilbt und weist Benutzungsspuren auf; außerdem ist Blatt 4 am Außenrand fleckig. Wohl zu späterem Zeitpunkt wurde das Binio in einen hellbraunen festen Umschlag (Maße wie Notenpapier) mit Faden geheftet. Die von einem Bibliothekar stammende, in grauer Tinte angebrachte Aufschrift (auf der Außenseite des Umschlags, unterhalb des Bibliotheksstempels) lautet: »VII 41803 | R. Schumann | Thema und Variationen | Es-dur | G.A. Serie XIV, Suppl. 9.«. Dieselbe Hand wiederholt die Bibliothekssignatur auf der ersten Notenseite oben rechts der Mitte. (In der untersten, unbeschriebenen Akkolade gestempelt: »Aus dem Nachlaß von | JOHANNES BRAHMS«.) Alle acht unpaginierten und unfoliierten Seiten sind von Schlatterer durchgehend in brauner bis schwarzbrauner Tinte beschrieben worden. Auch die Autorenangabe auf der ersten Notenseite am rechten Kopf («comp. R. Schumann») weist des Kopisten braune Tinte auf. Die Kopie ist undatiert und ohne Signatur Schlatterers. Von anderer Hand sind zu späterem Zeitpunkt Notenkorrekturen mit teilweise klärenden Tonbuchstaben-Beischriften in weichem, dunklerem Bleistift vorgenommen worden. Überdies finden sich von dritter Hand (oder sogar dritter und vierter Hand) teils mit Rotstift, teils mit dünnem, hellerem Bleistift Kennzeichnungen einzelner Noten oder Notengruppen mittels unkonventionell flüchtiger Umkreisung aus späterer Zeit. Die Korrekturen werden uns im folgenden, die letztgenannten Kennzeichnungen bei der Beschreibung der Erstausgabe (siehe unten S. 207 ff.) beschäftigen.

Daß Schlatterer zweifellos Quelle A2 als unmittelbare Vorlage kopierte, zeigt sich an den Fehlern, die er machte; neben den üblichen Abschreibfehlern durch Verlesen kommen nämlich auch solche vor, die aus Mißinterpretation von undeutlich geschriebenen oder ungenau korrigierten autographen Stellen in A2 resultieren (siehe ANHANG 3, letzte Spalte: »A2 undeutlich«). Was aber noch wichtiger ist: Sie werfen auch ein Licht auf den nachträglich mit Bleistift Korrigierenden. Er kann die Abschreibfehler nämlich fast ausnahmslos nur durch unmittelbaren Vergleich

zeichnung, Hamburg 1974, S. 162. Der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, insbesondere Herrn Otto Biba, sei für die gewährte Einsichtnahme in das Original und für die Überlassung einer Filmkopie gedankt.

³⁸ Die Identifizierung des Schreibers verdanke ich – durch dankenswerte Vermittlung von Herrn Bernhard R. Appel (Düsseldorf) – Frau Anette Müller (Saarbrücken). Der Name des Kopisten lautet tatsächlich »Schlatterer«, nicht etwa Schlöterer oder, wie ihn Robert Schumann verwirrend vielfältig nennt »Schlatterlè«, »Schlatterée«, »Schlattere«, Schlatterè«; im Personenregister zu Schumanns Haushaltbüchern [Anm. 10] S. 909, unter »Schlattere« verzeichnet.

The image shows a handwritten musical score for a canon. At the top, it is titled 'Cameronsch.' in a cursive hand. Below the title, the instrument is indicated as 'Var. II'. The score is written on a grand staff with two staves per system. The key signature is one flat (Es-dur) and the time signature is 2/4. The notation is dense, with many notes and rests. There are several instances of corrections: some notes are circled in pencil, and some are crossed out or replaced with different notes. At the bottom right of the score, there is a signature 'Var. III' and a date '1887'. The paper shows signs of age, including some staining and a vertical crease down the middle.

Abb.1

Schumann, *Thema und Variationen Es-Dur*, Abschrift von Friedrich Anton Schlatterer (Quelle Ab). Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sign.: VII 41803, Seite 3. Mit freundlicher Genehmigung.

mit der Vorlage (oder durch sehr intime Kenntnis des Werks) erkannt und dann richtiggestellt haben, denn bereits ein kurzer Blick auf die im Anhang angegebenen Korrekturen beweist, daß sich Schlatterers ›Fehler‹ in aller Regel auf rein musikalischem Weg (etwa völlig falsch klingende Noten, offenkundige Satzfehler etc.) nicht unbedingt als solche erkennen lassen.³⁹

Nun bedürfte es keines größeren Aufsehens um diese Korrekturen, wenn sie lediglich die originalen, jetzt allgemein zugänglichen (d. i. in A2 befindlichen) Lesarten wiederherstellen würden. Doch bei genauem Vergleich von Quelle Ab mit seiner Vorlage stellt sich heraus, daß einige (wenige) qualitative Korrekturen über A2 hinausgehen, also dort keinen Rückhalt haben (siehe ANHANG 3, Spalte: »geht über A2 hinaus«). Und mit dieser Beobachtung ist ein hochinteressantes, wenn gleich heikles Editionsproblem aufgeworfen: Welche Lesart gibt man korrekterweise wieder? A2 oder Ab (korrigiert)? Wer war der Korrektor der Quelle Ab? Um das Ergebnis der folgenden Detailüberlegungen vorwegzunehmen: Es ist derzeit nicht möglich, diese Korrekturen (die übrigens alle von derselben Hand stammen) einer bestimmten Person zweifelsfrei zuweisen zu können. Es lohnt gleichwohl, Überlegungen dazu anzustellen, denn alle Korrekturen – die A2 herstellenden ohnehin, vor allem aber die über A2 hinausgehenden – verbessern den Text nicht unerheblich, und kein Indiz der vier folgenden Beobachtungen spricht gegen die naheliegendste, und daher erfahrungsgemäß wahrscheinlichste Lösung: Robert Schumann selbst könnte sehr wohl der Korrigierende gewesen sein.

a) Personenkreis und Motivation

Zunächst sollte man festhalten: Wenn es stimmt, daß der Korrektor im Falle der zahlreichen bloßen Richtigstellungen nur im Direktvergleich oder durch genaueste Kenntnis des Werks zu seinen Ergebnissen gelangen konnte, kommt offenkundig nur ein sehr kleiner Personenkreis in Frage. Denn dazu mußte man – abgesehen vom Autor – zu beiden Quellen (A2 und Ab) gleichzeitigen Zugang haben; nur wenige kommen dafür in Frage: Schlatterer, Clara Schumann, der seinerzeit in Düsseldorf anwesende Brahms, eine uns namentlich nicht bekannte, für Clara Schumann oder Brahms korrekturlesende Person oder eben Robert Schumann selbst. Jede der in Frage kommenden Personen hätte es für wünschenswert gehalten, Quelle Ab in diesem Sinne zu überprüfen (zumal Schumanns Handschrift A2, also die Vorlage) nicht immer einfach zu lesen ist, und flüchtige Notation in einer Vorlage bekanntlich leicht zu Fehllesungen führt. Doch welcher der besagten Personen wird man die textverändernden Konjekturen, und aus welcher Motivation heraus, zubilligen? Schlatterer hätte überprüfend seine Abschrift Korrektur gelesen und im besten Falle die eine oder andere schwer zu interpretierende Stelle der Vorlage in seiner Kopie unnotiert. Ebenso hätte sich eine dritte, im Auftrag Clara Schumanns oder Brahms' handelnde Person verhalten.

Die stärkste Motivation, den Text nochmals kritisch zu überprüfen, um dabei gewisse Änderungen einbringen zu können, hat freilich der Autor selbst; wie wir

³⁹ Dies gilt wohl mit Ausnahme der ursprünglichen Lesart in den Takten 133 und 139 (s. Aufstellung), wo für Schlatterer die Vorlage offenkundig völlig unverständlich blieb.

sehen werden (s. Abschnitt d), bittet Schumann in einem Brief aus Endenich seine Frau, seine letzte Klavierkomposition nochmals sehen zu dürfen (er ging dabei von seiner Niederschrift, Quelle A2, aus, denn Schlatterers Kopie war ihm ja nicht bekannt). Nicht mit dem Zwecke der Herstellung einer geeigneten Druckvorlage, sondern allein aus künstlerischen Erwägungen heraus dürfte Schumann diesen Wunsch geäußert haben, zumal er nicht ausschließen konnte, daß er das eine oder andere situationsbedingt zu ungenau notiert hatte.

Aber auch Brahms, der spätere Eigentümer der Handschrift, scheidet durchaus nicht als ›Verbesserer‹ aus. Brahms hat beispielsweise im Supplementband besagter Gesamtausgabe (s. Anm. 9) einige Jugendlieder Schumanns ediert, wobei er eigener Aussage gemäß »Einige ganz kleine Notenänderungen [...] gewiß in Deinem [Clara Schumanns] Sinne« anbrachte.⁴⁰ Man kann sich unschwer vorstellen, daß Brahms auch im Falle der Es-Dur-Variationen, nachdem die Abschrift angefertigt war, durch Vergleich mit dem Schumannschen Autograph die Kopistenfehler bereinigte, gleichzeitig hier und dort Verbesserungen anbrachte, um somit eine brauchbare, möglichst authentische Spielvorlage zu erhalten. Clara Schumann, die Auftraggeberin der Abschrift, hatte wohl weniger Grund als Brahms, korrigierend einzugreifen, obgleich auch sie prinzipiell für die Korrekturlesung (und damit dann auch für die texteingreifenden Verbesserungen) in Frage kommt. Denn sie war stets im Besitz des Autographs und somit des ›originalen‹ Textes. (Sollte jedoch Brahms die Abschrift Schlatterers nicht recht bald nach ihrer Anfertigung erhalten haben, dann könnte sich Clara Schumann mit dem Zweck einer leichter lesbaren Basis die Abschrift ›zurecht-korrigiert‹ haben.)

b) Philologische Merkmale

Rein philologisch ist das Problem der Autorisierung besagter Korrekturen nicht lösbar. Denn unbeantwortbar scheint derzeit die Frage, welche Hand nachträglich in Quelle Ab korrigiert hat.⁴¹ Einzig Schlatterer scheidet als (eigener) Korrektor in jedem Falle aus, denn die mit Bleistift ergänzten Noten⁴² weisen einen völlig anderen Duktus als die in Tinte geschriebenen auf.

Die zahlreichen bloßen Durchstreichungen und/oder Überschreibungen einer Note durch eine andere etc. bieten freilich völlig unspezifische Anhaltspunkte; eine Identifizierung des Urhebers allein auf dieser Basis wäre illusorisch. Immerhin findet sich an vier Stellen der Abschrift zusätzlich zur Notenkorrektur eine erklärende Beischrift in Form einer Notenbuchstaben-Anweisung (siehe ANHANG 3: T. 28^I: g; T. 68: es/g; T. 88: b; T. 97: c). Eine repräsentative vergleichende Durchsicht von Autographen und korrigierten Abschriften der drei genannten Komponisten

⁴⁰ Clara Schumann Johannes Brahms, Briefe [Anm. 31] Band 2, S. 490. Auf diese Briefstelle wies mich dankenswerterweise Herr Michael Struck hin.

⁴¹ Weder Herr Bernhard Appel für Schumann und den Schumann-Kreis, noch Herr Michael Struck für Brahms, können, zumindest nicht ohne genauere Untersuchung und Vergleich der Quelle, signifikante Merkmale erkennen.

⁴² z. B.: T. 35 und 54, oben, jeweils Viertelnote *as*¹; T. 68, oben, Viertelnote *es*; T. 92, oben, Sechzehntelnote *b*; T. 96, oben, Sechzehntelnote *b*¹; T. 141^{II}, oben, Viertelnote *g/d*¹; T. 154, unten, Achtelnote *Es/es*.

läßt keine abschließende Deutung zu,⁴³ wobei man in der Bewertung solcher Schriftzeichen ohnehin sehr behutsam sein muß, denn sie sind, anders als etwa die Form der Notenschlüssel oder der Dynamik, häufig wenig markant und individuell geprägt (Faktoren wie Federdicke, Tintenfluß, Papierqualität, Schreibgeschwindigkeit, Konzentration des Verbessers sind immer in Rechnung zu stellen und können das Resultat verzerren). Zumindest sei an dieser Stelle nicht verschwiegen, daß die Beischriften in Quelle Ab teils verblüffende Ähnlichkeit mit anderweitigen Notenbuchstaben Robert Schumanns aufweisen, teils auch wieder nicht. Nur geringe bis gar keine Ähnlichkeit gibt es mit Clara Schumann. Brahms hingegen scheint, zumindest in einem Falle, nicht ausschließbar.

Einige wenige konkrete Beispiele mögen genügen: In der ersten Nummer (»Eintritt«) der *Waldszenen* op. 82 korrigiert nachweislich Schumann u. a. in Takt 22 das dritt- und vorletzte Achtel, oben, zu g^1/c^2 mit der Beischrift »c c«, wobei die Schriftform derjenigen in Takt 97 der Es-Dur-Variationen sehr nahe kommt (s. Abbildung 2 und 3):



Abb. 2
Abschrift der »Geistervariationen«
(Quelle Ab), Takt 97



Abb. 3
Autograph der »Waldszenen«
op. 82, Nr. 1 »Eintritt«, Takt 22.

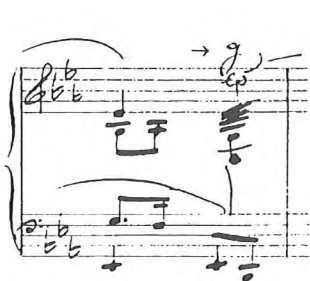


Abb. 4
Abschrift der »Geistervariationen«
(Quelle Ab), Takt 68.



Abb. 5
Autograph der »Waldszenen«
op. 82, Nr. 7, »Vogel als Prophet«, Takt 3.

Abdruck jeweils mit freundlicher Genehmigung des Eigentümers

43 Als Basis diente das umfangreiche Quellenarchiv des G. Henle Verlags, unterstützt durch weitere Hinweise von Herrn Michael Struck.

Gleiches gilt für die Beischrift einige Takte später (T. 30: »c e« [übereinander; Korrektur der letzten Achtel, unten]). Die charakteristische Serifenform beim Buchstaben »s« in Takt 68 der Variationen treffen wir ebenfalls in den *Waldszenen* wieder; dort in »Vogel als Prophet«, Takt 3, oben, letzte Note mit Beischrift: »es« (s. Abbildung 4 und 5 sowie Abbildung 1). Das »g« an derselben Stelle in den Variationen (T. 68) wie auch in Takt 28¹ weist eine deutlich gerundete Unterschleife auf, die durchaus in anderen Quellen Schumanns auftaucht (z. B. in Briefen wie auch Titelblatt-Aufschriften und Korrekturen); in Abbildung 3 weicht die Form des »g« jedoch völlig ab: Hier erkennt man eine schleifenlose, eher an die Ziffer »9« erinnernde Schreibweise. Dieses schleifenförmige »g« kommt wiederum auch bei Brahms (zum Verwechseln ähnlich) vor (z. B. in Brahms' Exemplar der Erstausgabe von Schumanns op. 135, »Gebet«, T. 6, wo er eigenhändig korrigiert und »g«, mit dem typischen Nota-bene-Hinweis, ergänzt).

c) Qualität der Korrekturen

Wenn es keine philologisch sichere Antwort auf die Frage gibt, wer in Quelle Ab korrigierte, so hilft vielleicht der prüfende Blick auf die Qualität besagter über A2 hinausgehender Korrekturen; wären sie überhaupt jemand anderem als Schumann selbst zuzubilligen? Im ANHANG 3 findet man in der einschlägigen Spalte »Korrekturen, die über A2 hinausgehen« alle diese Stellen – immerhin zehn – aufgelistet; dazu kommen noch die Korrekturen in Takt 167 und 168.

Takt 109/o: Das b^1 in Takt 109 repräsentiert den Quintton des zugrundeliegenden Es-Dur-Akkordes; die ursprüngliche Wiederholung des c^2 aus Takt 108, als Sextvorhalt ohne Auflösung, wirkt unmotiviert.

Takt 116/o: Die Korrektur von urspr. es^1 zu d^1 läßt sich als Angleichung an die parallele Stelle in T. 124 verstehen, zumal es^1 weder harmonisch, noch satztechnisch glücklich ist. (Vgl. Bemerkung zu T. 124.)

Takt 123/u und 139/u: Die Ergänzung der Hilfslinie, die aus dem urspr. D jeweils ein (korrektes) C macht, ist selbstverständlich.

Takt 124/o: Die Streichung des c^1 läßt sich in Analogie zur parallelen Stelle in T. 116 verstehen. (Vgl. Bemerkung zu T. 116.)

Takt 141^{II}/o: Die leere Quinte g/d^1 in Takt 141^{II} ist klanglich überzeugender als die ursprüngliche Doppelung der Terz b im g -Moll-Dreiklang.

Takt 146/o: Das es^1 fügt sich zweifellos besser in die von Halbtonintervallen bestimmte melodische Linie der Oberstimme (Umschreibung des zugrundeliegenden Themas); f^1 wäre auch im akkordischen Zusammenklang unschön.

Takt 154/o: Die melodische Linie $f^1-es^1-d^1-es^1$ in Takt 154 entspricht eher der im allgemeinen in engen Intervallen geführten Oberstimme (nahezu eine Parallele dazu in T. 166) als der ursprüngliche Terzsprung d^1-f^1 , wobei das f^1 ohnehin nicht optimal zum zugrundeliegenden c -Moll paßt.

Takt 164/o: Die Ergänzung des Warnungsakzidents \sharp ist wegen des unmittelbar vorausgehenden c^2 (Oberstimme) sinnvoll.

Takt 166/o: Die Terzversetzung bewirkt eine völlig neue harmonische Farbe des 3. Viertels (f -Moll anstelle c -Moll) und korrespondiert nach der Korrektur mit der prinzipiellen Anlage der 5. Variation.

Takt 167/o und 168/o: Die jeweilige Durchstreichung des b^1 reduziert den Akkord zur Zweistimmigkeit, den »Normalfall« der übrigen Takte der 5. Variation wiederherstellend; gleichwohl kommen

dreistimmige Akkorde in der Mittelstimme vor (T. 150, 161, 168, 170^{II}). Besonders auffällig ist jedoch die Tatsache, daß genau dieselben beiden Noten bereits in der Vorlage (Quelle A2) gestrichen sind – ein derzeit nicht erklärbares Phänomen, denn Schlatterer wird doch wohl diese Noten trotz Durchstreichung nicht abgeschrieben haben? Sollte die Streichung in A2 nachträglich, und dann durch wen und wann, vorgenommen worden sein? Auszuschließen ist wohl, daß der Korrigierende Rückübertragungen seiner Korrekturen in die Vorlage A2 vorgenommen hätte; denn erstens scheint es sich in A2 um eine Tintenkorrektur, in Ab sicher um eine Bleistiftkorrektur zu handeln, und zudem würde es sich hierbei um die einzige solchgeartete Parallelkorrektur handeln.

Mit Ausnahme von vier Stellen (die vermutlich jeder musikalische Korrekturleser verbessert hätte: T. 123, 139, 146, 164) handelt es sich also bei den genannten Bleistiftkorrekturen in Quelle Ab nicht etwa um musikalisch-satztechnisch notwendige Konjekturen, sondern um Veränderungen des Textes, die ihn durchweg ›verbessern‹. Andererseits handelt es sich in keinem Fall um einen gravierenden Eingriff, sondern eher um behutsame ›Begradigung‹ melodisch ungelener Linien (Takt 109/o, 116/o, 146/o, 154/o), die möglicherweise schon in der Vorlage nur irrtümlich falsch geschrieben wurden (teils sehr kleine, flüchtig gesetzte Notenköpfe) oder um Parallelangleichung (T. 124/o) beziehungsweise Verbesserung im Tonsatz (T. 141^{II}/o). Wenn es auch wahrscheinlich ist, daß Schumann hier richtigstellend und leicht modifizierend eingriff, so wird man einer künstlerischen Potenz, wie etwa Brahms, dererlei Eingriffe ohne weiteres zutrauen dürfen.

d) Biographische Situation Schumanns (Briefe)

Weder die philologischen, noch die musikalischen Indizien beantworten also die Ausgangsfrage nach der Autorisierung der Korrekturen in Ab. Immerhin läßt sich nicht ausschließen, daß Schumann selbst der Autor war. In der Korrespondenz, die Schumann aus Ethenich mit seiner Frau und anderen geführt hat,⁴⁴ sowie aus weiteren Briefzeugnissen jener Monate finden sich nun weitere wichtige Anhaltspunkte.

Ein gutes halbes Jahr nach seiner Einlieferung – Clara Schumann hatte auf Wunsch des Arztes ein briefliches Lebenszeichen gegeben – schrieb Schumann am 14. September 1854 den ersten Brief an seine Frau. Darin bittet er nicht nur um Zusendung von Notenpapier (›da ich manchmal etwas an Musik aufschreiben möchte‹) und Zeitschriften etc., sondern explizit auch um die Zusendung seiner letzten Klavierkomposition: ›Erinnerst Du dich noch eines Themas in Es-dur, was ich in der Nacht einmal hörte und Variationen darüber schrieb; könntest Du sie mir beilegen und vielleicht etwas von Deinen Kompositionen mit?‹.⁴⁵ Über die außerordentliche Rührung Clara Schumanns nach Erhalt dieses Briefs gibt uns ein einfühlsamer Briefbericht von Brahms an Joseph Joachim beredtes Zeugnis: ›Sie öffnete den Brief und konnte mir kaum zulallen ›von meinem Mann‹; lesen konnte sie lange nicht. Dann aber, welche unaussprechliche Wonne, sie sah aus wie der F dur-3/4 Satz im Finale vom Fidelio [...] Ihren Brief hat er, wie der Arzt schreibt, oft an dem Tage gelesen, auch geweint vor Rührung. Da der Arzt ihr erlaubte, seine Fragen zu beantworten, auch das Verlangte zu schicken, so tat sie es densel-

44 Die insgesamt 12 Briefe sind beispielsweise abgedruckt in: Jansen [Anm. 11] S. 397–409.

45 Jansen [Anm. 11] S. 398; s. auch Kalbeck [Anm. 11] Band 1, S. 187.

ben Tag [...] Frau Schumann hat ihm natürlich seine Schriften geschickt. Wie schön er vom Thema in Es schreibt, Schubert bleibt aus dem Spiel jetzt!‹.⁴⁶

Diese Briefstellen scheinen jede weitere Überlegung überflüssig zu machen: Clara Schumann hat ihrem Mann nach Erhalt des Briefes vom 14. September die Variationen zugeschickt. Hätte Sie ihm denn auch diesen bescheidenen Wunsch verweigern können? Und doch könnten leise Vorbehalte angebracht werden. Denn merkwürdig mutet an, daß Brahms zwar von der sofortigen Zusendung des ›Verlangten‹, wenige Zeilen später (einschränkend?) lediglich von ›Schriften‹ spricht (s. o.); ob er unter ›Schriften‹ auch ›Handschriften‹ verstand?⁴⁷ Hätten sich unter den stante pede übersandten ›Schriften‹ auch die Es-Dur-Variationen befunden, ist zu fragen, wie Clara Schumann im (oder nicht allzu lange vor dem) April des Folgejahres eine Abschrift dieses Werks hätte anfertigen lassen können? Da kein weiteres direktes (Brief-) Zeugnis zu den ›Geistervariationen‹ existiert, läßt sich in diesem Punkt keine Klarheit erreichen. Mehrere – spekulative – Alternativen sind denkbar: Schumann erhielt im September 1854 tatsächlich Quelle A2, doch zu späterem Zeitpunkt (vielleicht während eines Brahms-Besuchs?)⁴⁸ ging das Autograph zurück nach Düsseldorf, wo es kopiert wurde. Oder Clara Schumann sandte ihrem Mann die Variationen zunächst nicht zu (vielleicht, um ihm die Aufregung zu ersparen, die möglicherweise durch die Erinnerung an jene dramatischen Ereignisse im Februar desselben Jahres ausgelöst würden?)⁴⁹ und hielt sie vielmehr zurück; erst zu späterem Zeitpunkt (etwa im März 1855, siehe den Tagebucheintrag der Kopiatorkosten am 14. April 1855) ließ sie jene Abschrift anfertigen und ihrem Mann zukommen. Oder Schumanns Wunsch wurde nie erfüllt, und die Variationen wurden in Düsseldorf für private Aufführungszwecke für Clara Schumann und/oder Brahms kopiert.

Schumann wünschte also seine Variationen nochmals zu sehen. Angenommen, er hätte sie im Laufe des nächsten Halbjahres auch erhalten (wovon wir an sich auszugehen haben), so wäre zu fragen, ob es denn Schumanns damaliger Zustand überhaupt zugelassen hätte, solchgeartete, zweifellos qualitative Korrekturen am Notentext vorzunehmen. Die erhaltene Korrespondenz zwischen Schumann, seiner Frau und anderen läßt daran kaum einen Zweifel. Einige Hinweise mögen in diesem Zusammenhang genügen: Daß Schumann im Herbst 1854 bis in das Frühjahr 1855 hinein regen Anteil am Leben seiner Familie und Freunde, an den neueren

46 Brahms Briefwechsel [Anm. 9] Band 5, S. 64 f.; Litzmann [Anm. 5] Band 2, S. 330 f. und Kalbeck [Anm. 11] Band 1, S. 187.

47 Brahms berichtet am 5. Oktober 1854, ebenfalls in einem Brief an Joachim, daß Schumann mittlerweile zwei weitere Briefe an seine Frau geschrieben habe – sie datieren vom 18. und 26. September –, und daß Clara Schumann ihrem Mann zwischenzeitlich ›seine sämtlichen Schriften, neuerschienenen Werke usw. hingeschickt‹ habe; Brahms Briefwechsel [Anm. 9] Band 5, S. 66.

48 Kalbeck zufolge, ›durfte Brahms [während seines ersten Besuchs im Januar 1855] volle vier Stunden bei Schumann bleiben, ihm vormusizieren, vierhändig mit ihm spielen [...]‹; Kalbeck [Anm. 11] Band 1, S. 201.

49 Ähnliches klingt in einem Brief Schumanns an Joachim vom 10. März 1855 an, in dem er über seine Absicht spricht, Paganini-Variationen zu schreiben, doch er ›fürchte, sie [seine Frau] sorgt, es würde mich vielleicht etwas anstrengen. Ich hab' schon viel bearbeitet, und es ist mir nicht möglich, eine Viertelstunde unthätig zu bleiben, und meine Clara sendet mir immer, daß ich mich geistig unterhalten kann‹; Jansen [Anm. 11] S. 405.

Kompositionen vor allem von Brahms und Joseph Joachim nahm, außerdem emsig an Eigenem arbeitete, ist durch die Briefe aus Eendenich und die Berichte seiner Besucher belegt.⁵⁰ Beispielsweise bittet er im Brief vom 10. Oktober 1854 seine Frau, ihm »das Manuscript der ›Gesänge der Frühe‹ noch einmal zur Ansicht« zuzuschicken. Und selbst im Februar des darauffolgenden Jahres, Brahms besuchte ihn gerade ein zweites Mal, bittet er neben anderem nochmals um die Druckfahnen der *Gesänge der Frühe*.⁵¹ Anlässlich desselben Besuchs wünscht er auch die Kopie seiner *Gesänge von Maria Stuart* zu sehen; im März erhält er das Gewünschte von Brahms.⁵²

In diesem Zusammenhang ist von Interesse, daß ebendiese Abschrift der Lieder aus *Maria Stuart* in Clara Schumanns Tagebuch in einem Atemzug mit der uns bereits bekannten Kopiaturnummer der Es-Dur-Variationen auftaucht.⁵³ Doch Brahms spricht im einschlägigen Brief mit keinem Wort von den Variationen – er übersandte also wohl nur die Lieder. Warum legte er nicht auch die Variationen bei? Auch hier kann man wiederum nur spekulieren: Entweder war die Kopie gar nicht für Eendenich bestimmt oder sie befand sich längst bei Schumann.

Das skizzierte Bild vor Augen, kann man also unschwer erkennen, daß Schumann durchaus in der Lage war, die beschriebenen Korrekturen seiner Variationen vorzunehmen,⁵⁴ wenn sie auch mit keinem Wort mehr in der Korrespondenz auftauchen. Außerdem ist unübersehbar, daß gerade in jenen Monaten über den Jahreswechsel Herbst 1854 bis Frühjahr 1855 einige Manuskripte von Düsseldorf nach Eendenich und zurück wechselten. Wenn nun Schlatterers Abschrift tatsächlich Korrekturen von der Hand Schumanns aufwies, so ließe sich der Gang der Dinge aus den Briefdokumenten mühelos rekonstruieren.

Auf die Frage, wann Brahms wohl endgültig in den Besitz der korrigierten Abschrift gelangte, so er nicht von Anfang an der Eigentümer (und Korrektor?) war, gibt es zwei mögliche Antworten (wobei die erstere die wahrscheinlichere sein dürfte): Entweder er erhielt sie noch zu Lebzeiten Schumanns von diesem bei ei-

50 Vgl. auch die beiden vorausgehenden Anmerkungen.

51 Dieser Bitte ist man wohl seitens des Verlags nicht mehr nachgekommen, da Brahms am 2. März 1855 an Schumann schreibt: »Ich kann Ihnen jetzt die bestimmteste Versicherung geben, daß Herr Arnold Ihre Korrektur der ›Gesänge der Frühe‹ bekommen hat. Daß er mit der Herausgabe so lange zögert, hat wohl [einen] andern [nämlich einen geschäftlichen] Grund«; Kalbeck [Anm. 11] Band 1, S. 203; s. a. Clara Schumann Johannes Brahms [Anm. 31] Band 1, S. 81 und 85 f. Den korrekten Wortlaut des in beiden Ausgaben leicht korrumpierten Zitats verdanke ich Herrn Michael Struck.

52 Kalbeck [Anm. 11] Band 1, S. 204 und Clara Schumann Johannes Brahms [Anm. 31] Band 1, S. 98. Auch hier liegt ein Lesefehler vor, dessen Berichtigung ich Herrn Michael Struck verdanke (es heißt dort jedesmal »Chöre«, wo im Original »Lieder« steht). — Schließlich bittet Schumann am 11. März 1855 Brahms brieflich, ihm die *Fantasiestücke* für Klavier und Violoncello (= Romanzen, welche von Clara Schumann vernichtet wurden; s. Michael Struck [Anm. 4] S. 557 ff.) in Abschrift zuzuschicken: »Ich wollte euch bitten, mir das Stück von [Peter] Fuchs abschreiben zu lassen und mir schicken«; Jansen [Anm. 11] S. 406. Und am 13. April 1855 bittet er den Verleger Simrock um die Korrektur eines zweihändigen Arrangements (= *Festouvertüre mit Gesang über das Rheinweihnied* op. 123).

53 s. Anm. 36. In besagtem Tagebucheintrag Clara Schumanns spricht sie ebenfalls von »Liedern«, nicht von »Chören«; s. vorausgehende Anmerkung.

54 Dafür sprechen auch die jüngst erschienenen Krankenprotokolle aus Eendenich; s. Robert Schumanns letzte Lebensjahre [Anm. 5]; und Franz Richarz, 1854–1856. Krankentagebuch Robert Schumanns; Auszüge abgedruckt in: »Kasseler Musiktage 94« [Anm. 16] S. 177 ff.

nem seiner Eendenich-Besuche oder per Post zurück,⁵⁵ oder Brahms fand die Quelle(n) im Nachlaß des Verstorbenen vor.⁵⁶

e) Fazit

Bei aller Vorsicht in der Einschätzung des Autorisierungsgrades der Korrekturen in Quelle Ab, muß festgehalten werden, daß, erstens, die überwiegende Mehrzahl zweifelsfrei sanktioniert ist, weil sie den Text aus A2 wiederherstellt. Vieles davon dürfte der Korrektor ohne Direktvergleich mit der Vorlage kaum erkannt haben. Dieselbe Hand korrigierte jedoch, zweitens, auch musikalisch sinnvoll mehrere Stellen über A2 hinaus; diese Korrekturen können zwar nicht mit letzter philologischer Sicherheit Robert Schumann zugewiesen werden, gleichwohl seine Urheberchaft durchaus möglich und was die Motivierung und Qualität der Korrekturen betrifft sogar wahrscheinlich ist. Auch seitens der biographischen Situation spräche nichts gegen solch eine Deutung; ein brieflich geäußelter Wunsch Schumanns, seine Variationen nochmals sehen zu wollen, läßt sie sogar als die wahrscheinlichste (und damit bis zum Beweis des Gegenteils anzunehmende) werden. Quelle Ab ist damit von gleichem Quellenrang wie A2.⁵⁷

4. Die Erstausgabe (Quelle E)

Aus obengenannten Gründen erschien die Erstausgabe von Schumanns letzter Klavierkomposition (s. Anm. 2) erst 85 Jahre nach deren Entstehen. Karl Geiringer, der von 1930 bis 1938 Kustos an Archiv, Bibliothek und Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien war, gab sie mit einer kurzen Einführung bei Hinrichson in London heraus. (In London wirkte Geiringer seinerzeit als Gastprofessor am Royal College of Music.) Geiringer gibt als Quelle, auf der seine Ausgabe basiert, folgendes an: »Sie [die Variationen] werden hier nach einem in England in Privatbesitz befindlichen Manuskript zum ersten Mal veröffentlicht« (Vorwort). Das ist (wohl bewußt) mystifizierend formuliert, wenn auch sachlich nicht falsch (s. u.). Denn höchstwahrscheinlich diente Geiringer als Stichvorlage eine (verschollene) abschriftliche oder photomechanische Kopie (Quelle Ab2) der in seinem Wiener Wirkungskreis aufbewahrten korrigierten Abschrift Schlatterers. Das beweist vor allem der Notentext, der einige der ›verbesserten‹ Lesarten (Abweichungen, s. u.) aus Ab übernimmt, das beweisen aber auch die bereits weiter oben erwähnten handschriftlichen, flüchtigen Eintragungen (Kennzeichnungen, nicht Korrekturen!) in Rot- und Bleistift unmittelbar in der Vorlage (Quelle Ab). Offensichtlich plante

55 Kalbeck schreibt: »Die Korrekturen der letzten Schumannschen Werke gingen alle durch Brahms' Hand«; Kalbeck [Anm. 11] Band 1, S. 204.

56 »Wir [J.] [Joachim], Kl. [Clara Schumann] u. ich) haben Schumanns hinterlassene Papiere geordnet (und das ist eben alles, was er geschrieben!) Man lernt den Mann mit jedem Tag höher lieben und verehren, da man so mit ihm verkehrt«, schreibt Brahms im September 1856 an seinen Freund Julius Otto Grimm; Johannes Brahms Briefwechsel, Berlin 1905 [Reprint: Tutzing 1974], hier Band 4: Johannes Brahms im Briefwechsel mit J.O. Grimm, herausgegeben von Richard Barth, S. 45 f.

57 In der Henle-Urtextausgabe [Anm. 1] wird demzufolge der fehlerbereinigte Text von Quelle Ab wiedergegeben, wobei die Textabweichungen von Quelle A2 im kritischen Apparat genannt sind.

Geiringer noch vor (oder im Zusammenhang mit) seiner Emigration eine Ausgabe dieses Werks, denn die besagten Umkreisungen stammen entweder von Geiringer selbst, von einem von ihm beauftragten Kopisten oder von beiden gemeinsam (der eine in Bleistift – ausschließlich in Variation 5 –, der andere in Rotstift – als würde er nachträglich das Ganze noch einmal übersehen; s. ANHANG 2: »Die Kennzeichnungen fremder Hand in Quelle Ab«), weil sie unmittelbaren Bezug zur Erstausgabe aufweisen: Ausnahmslos sind nämlich jene Noten und Notengruppen umkreist, die dann im Druck eine Behaltungsänderung oder eine Umnotierung in das jeweils andere System erfahren. Diese Schumanns flüchtige und unübersichtliche Notierung »richtigstellende«, also sinnvolle, Umnotierung ist aus griff- und spieltechnischen Gründen motiviert (vgl. ANHANG 2). Entlarvt also bei näherem Hinsehen Quelle Ab auch ihre zweite fremde Hand (Hände), so wird man in ihr dennoch nicht die unmittelbare Stichvorlage der Erstausgabe sehen wollen, fehlt doch jeglicher typische Stechereintrag. Ob Geiringers verständlicher Weise mystifizierender Quellennachweis (denn natürlich bezog er sich auf seine eigene Abschrift/ Photographie, Quelle Ab2) zu jener Fehlzuzuweisung des vermeintlichen Aufbewahrungsortes der autographen Erstfassung (Quelle A1) in MGG führte (s. Anm. 19), ist nicht bekannt, aber zu vermuten.

Bei der Erstausgabe handelt es sich also keinesfalls um eine primäre Quelle, die der Erstellung des Urtextes dienlich wäre. Sie hängt von Quelle Ab vollständig ab (s. ANHANG 1: Stemma) und enthält darüber hinaus zahlreiche unautorisierte Eigenheiten. So bietet sie zum einen anstelle der sprechenden, deutschen autographen Überschriften zum Thema (»Tema. Leise, innig«) und zu den Variationen 2 (»Canonisch«) und 3 (»Etwas belebter«) ohne Not eine Mixtur aus italienischen und englischen Überschriften (Thema: »Moderato«; 2. Var.: »In canon form«; 3. Var.: »Poco più mosso«). Da der Erstausgabe eine Abschrift der korrigierten historischen Abschrift oder Photographie aus Brahms' Nachlaß zugrundeliegt, verwundert zum anderen, daß die dort eingetragenen Korrekturen nicht konsequent übernommen wurden. So ignoriert der Herausgeber (oder der für ihn abschreibende Kopist?) die sinnvollen Modifikationen der Takte 116/o, 124/o, 141^{II}/o (2. Viertel), 154/o und 166/o (s. ANHANG 3), wie selbst Korrekturen übernommen bleiben, die lediglich die Lesart aus A2 wiederherstellen: 81/o + u, 93/u, 111/o (beide Stellen!), 121/o, 140/o, 141^{II}/o (2. Achtel), 154/u, 158/o (fehlendes #), 166/o (s. nochmals ANHANG 3). Solche Inkonsequenzen lassen sich nur durch subjektive Geschmacksurteile oder fehlerhaftes Abschreiben erklären. Davon abgesehen enthält die Erstausgabe zahlreiche Stichfehler (von einer Aufzählung sei abgesehen).

Und dennoch kann, richtig verstanden, Geiringers Ausgabe im Einzelfall hilfreich sein, denn so manche Stelle ist durch die Primärquellen musikalisch-pianistisch recht unbefriedigend überliefert. Hier bietet Geiringer – freilich ohne seine Eingriffe zu kennzeichnen – Lösungsvorschläge, die gelegentlich so überzeugen, daß sie auch in die nun vorgelegte Urtextausgabe Eingang fanden (in der folgenden Aufstellung dann fett markiert). Betrachten wir abschließend also die musikalisch interessantesten »Schwachstellen« des überlieferten Textes:

Takt 94/u:

Schumann notiert eindeutig eine Viertelnote *As* als 2. Viertel, Baß, obwohl die Oberstimme im 4. Achtel zu *Es*-Dur wechselt. Deshalb setzt die Erstausgabe Achtelnoten *As* – *Es*. Naheliegender wäre vielleicht, das *As* nur kurz anzuschlagen (als Achtel-Note), um dem kurzzeitigen *Es*-Dur kein allzu großes Gewicht zu geben. (Siehe auch folgende Bemerkung und Bemerkung zu T. 106.)

Takt 95/u:

Die 6. Sechzehntel-Note (*e*) wie die letzte Sechzehntel-Note (*d*¹) dissonieren mit der jeweiligen Baßnote. Die Erstausgabe setzt deshalb statt des *e* ein *c*, die zweite Stelle bleibt merkwürdigerweise unverändert. Läßt man die als Viertelnoten geschriebenen Baßnoten nicht voll ausklingen, so stören die von Schumann gesetzten Noten nicht. (Ähnliches gilt ja auch für T. 94/u und 106/u, siehe jeweils Bemerkung.)

Takt 101/u:

Sowohl A2 als auch Ab notieren irrtümlich jeweils verdoppelte Notenwerte der Unterstimme (Achtel, Viertel, Viertel, usw.). Hier korrigiert die Erstausgabe fraglos zu Recht.

Takt 106/u:

Die Halbenote *c*¹ stört in der zweiten Takthälfte den harmonischen, sich nach *B*⁷ wendenden Verlauf. Die Erstausgabe setzt deshalb (bei Beibehaltung der Halbenote *as*) die Viertelnoten *c*¹ – *b*. Ähnlich den Takten 94/u und 95/u sollte man jedoch hier der verklingenden Terz nicht allzu großes (störendes) Gewicht beimessen, zumal das Thema an der vergleichbaren Stelle (T. 21) in der Oberstimme ebenfalls das befremdende *c*² bringt (Septnon-Akkord?); außerdem würde das neueingeführte *b* zweifach mit der rechten Hand kollidieren (10./12. Sechzehntel).

Takt 120/o:

Das *d*³ auf »Schlag 1« ist im Zusammenklang mit den übrigen Noten unspielbar; die Erstausgabe läßt daher diese Note einfach weg (weniger wahrscheinlich handelt es sich um eine Flüchtigkeit). Abgesehen davon, daß man das *d*³ im Nachschlag der linken Hand realisieren kann, daß es in der korrigierten Abschrift nicht gestrichen wurde und auch ein, zwei andere Stellen dieser Komposition ohne Manipulation unspielbar sind (z. B. T. 83, 2. Viertel), kommt gerade dem *d*³ eine wichtige kompositorische Bedeutung zu. Denn Schumann kombiniert in Variation 4 das schlichte, akkordisch gesetzte Thema abwechselnd in Ober- und Unterstimme mit jeweils auftaktigen Quint-, Quart-, Sext- und Oktavrufen. Ausgerechnet das *d*³ bildet dabei einen gewissen Höhepunkt (nicht nur wegen seiner exponierten Lage).

Takt 142 ff. (Variation V):

Sämtliche Zweiunddreißigstel-Noten sind in A2 sowie in Ab als einzelstehende Zweiunddreißigstel-Noten und -Pausen notiert; die Erstausgabe setzt diese Noten an jeweils einen gemeinsamen Balken. Das gliedert das Notenbild sicherlich besser, nimmt ihm jedoch den charakteristischen Duktus.

Takt 144/o:

Die »richtige« Lesart des 3. Achtels läßt sich wahrscheinlich nicht endgültig eruieren. In A2 liest man folgende Zweiunddreißigstel-Noten: *as/b* – *a* – *g*?/*as/b*?, in Quelle Ab lauten sie *as/b* – *a* – *as/b* und bleiben unkorrigiert. Die Erstausgabe setzt klares, durch die Quellen keinesfalls legitimes *Es*-Dur (*b/es*¹ – *a* – *b/es*¹).

Takt 144/u:

Wohl nur versehentlich fehlt in A2 und Ab das 7. 32stel (*e*), weshalb es zu Recht bereits in der Erstausgabe ergänzt wird.

Takt 150/o:

Das 2./4. 32stel ist in A2 und Ab – abweichend von der (zweistimmigen) »Norm« – plötzlich ein dreistimmiger Akkord, weshalb die oberste Note *es*¹ in der Erstausgabe fehlt. Dreistimmige 32stel (übrigens auch einstimmige) kommen gleichwohl in der Folge gelegentlich vor, ein Eingriff ist von daher unnötig.

Takt 154/u:

In Quelle Ab hatte der Schreiber vergessen, das in A2 stehende 4. Achtel (Oktav *Es/es*) zu notieren, was von dem nachträglich Korrigierenden verbessert wurde; freilich findet sich nur noch in Takt 167 und 170 solch eine Oktav auf dem 4. Achtel, doch warum sollte man auf diesen Baß verzichten, wie es die Erstausgabe tut, zumal das zugrundeliegende Thema ausgerechnet an der parallelen Stelle (T. 13) eine Achtelbewegung im 2. Viertel darbietet?

Takt 158/u:

Es fiel auf (s. oben, S. 193), daß die endgültige Version des Themas in deren zweitem Teil auf eine zu massive Betonung des »Orgelpunktes« *B/b* verzichtet. Ob aus diesem Grund der Baß fehlt? Er wurde schließlich auch in Ab nicht nachgetragen. Und doch scheint eine Ergänzung sinnvoll, weil sich ab dem Folgetakt 159 das grundierende *B/b* durchzieht, somit dessen Fehlen in Takt 158 stark unmotiviert erscheint. Zweifel bleiben.

Takt 162/o+u:

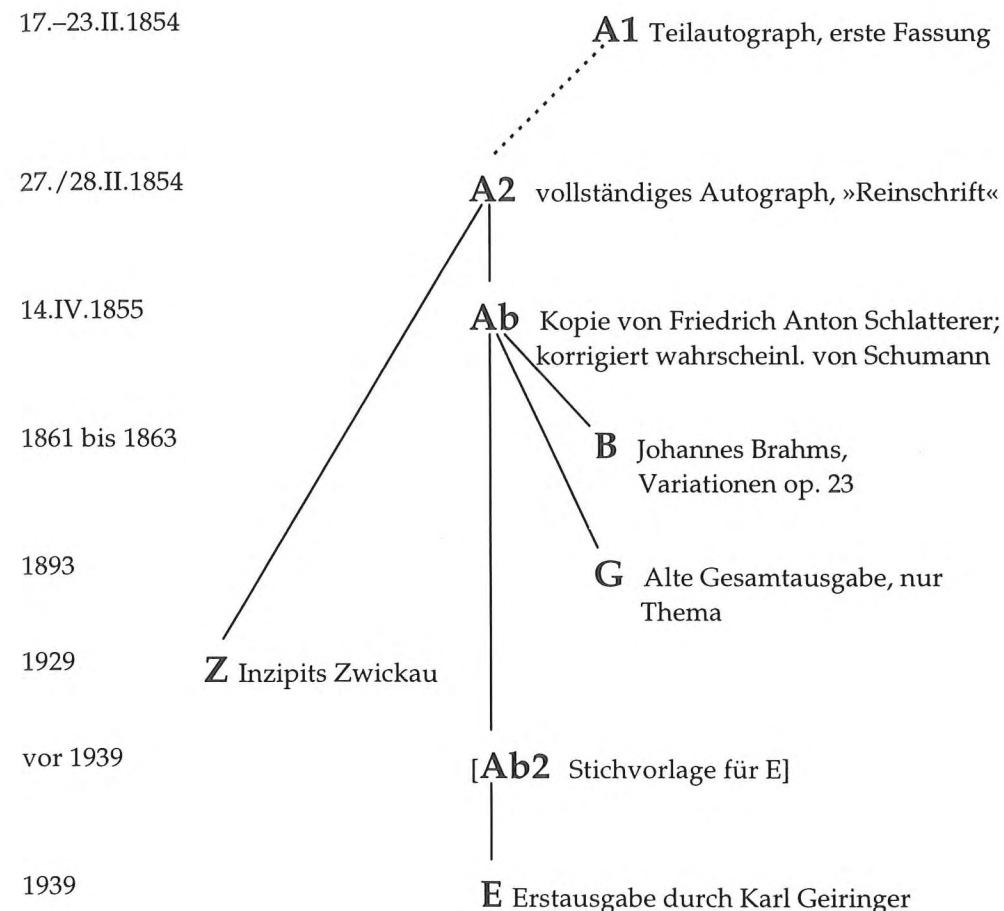
Diesen Takt gibt die Erstausgabe, was die Mittelstimme betrifft, im 1.–3. Achtel entgegen den authentischen Quellen völlig anders wieder. Die Zweiunddreißigstel-Noten der Mittelstimme lauten, bei Beibehaltung der übrigen Stimmen: $c^1/f^1 - h - c^1/f^1 - c^1/f^1 - h - c^1/f^1 - c^1/f^1 - h - c^1/f^1$. Die Erstausgabe ändert die ersten drei Achtelschläge also harmonisch in Richtung f-Moll ab. Der kompositorisch zugrundeliegende Akkord lautet jedoch B^7 (mit den entsprechenden Quart-Non-Vorhalten), wie unschwer an der entsprechenden Stelle des Themas (T. 21) zu erkennen ist.

Takt 167/o:

Das drittletzte 32stel wird in der Erstausgabe als c^1/es^1 anstatt es^1/g^1 wiedergegeben, wohl, um der vorherrschenden Mittelstimmenfigur gerecht zu werden. Diese Angleichung an das letzte 32stel ist jedoch nicht angebracht, weil Schumann durchaus auch an anderer Stelle von der vorherrschenden Symmetrie abweicht (z.B. im selben Takt, 2./4. 32stel oder in T. 169). Daß die letzte Sechzehntel-Note (f^1) durch die unmittelbar vorausgehende Terz (es^1/g^1) überragt wird, muß ebenfalls nicht entgegen den Primärquellen emendiert werden, wie ein Blick zu Takt 169 (letztes Achtel) bestätigt.

ANHANG 1

Stemma



ANHANG 2

Die Kennzeichnungen fremder Hand in Quelle Ab

Takt	Rotstift	Bleistift
31/u	1.-3. (2.) Note	
99/o	2. 8stel	
108o+u	Untersatzstrich	
144/u		3. 32stel und vorletztes 32stel
145/u		3., 7., 11. 32stel
147/o		3., 7. 32stel
149/o	letztes 32stel	
149/u		7. 32stel
150/u		7. 32stel
152/u		1.-11. Note gekennzeichnet, zusätzlich 3., 7. 32stel
153/u		3., 7. 32stel
156/o		3., 7. 32stel
156/u		11., 15. 32stel
157/u		3., 7., 11., 15. 32stel
158/u		10., 12., 14. 32stel
162/u		15. 32stel
163/o	3. 32stel (verdeutlichend?)	ebenfalls 3. 32stel
164/o	3., 7. 32stel	
165/o	3., 7., 11., 15. 32stel	
166/o	3., 7., 11. 32stel	
166/u	drittletzttes 32stel	
167/u		3., 7. 32stel
169/o	3., 7., 11. 32stel	
170/u		15. 32stel
163/u	NB: die notwendige Kennzeichnung des 15. 32stel fehlt bei beiden!	

ANHANG 3

Kommentiertes Verzeichnis
der nachträglichen Korrekturen in Quelle Ab

Takt/ System	Bemerkung	stellt A2 wieder her	geht über A2 hinaus	A2 un- deutlich
28 ¹ /o	zu Halbenote <i>g</i> fehlte Hilfslinie; ergänzt und Beischrift „ <i>g</i> “	ja	nein	nein
29/o	vorletzte Note (<i>h</i> ¹) aus <i>h</i> korrigiert (Hilfslinie ergänzt)	ja	nein	ja
35/o	Viertelnote <i>a</i> ¹ war zu weit in der Taktmitte plaziert; gestrichen und vorgezogen	ja	nein	nein
54/o	Viertelnote (<i>a</i> ¹) aus <i>g</i> ¹ korrigiert	ja	nein	nein
62/63/o	Haltebogen <i>b</i> ¹ - <i>b</i> ¹ ergänzt	ja	nein	nein
68/o	Terz (<i>es/g</i>) aus <i>g/es</i> ¹ korrigiert und Beischrift „ <i>es g</i> “	ja	nein	nein
70/o	im 1. 4tel <i>c'</i> ergänzt	ja	nein	nein
72/o	1. und 2. Viertelnote (<i>b</i>) aus <i>d</i> ¹ korrigiert	ja	nein	ja
81/o+u	1. Viertel (<i>o: c</i> ¹ , <i>u: b</i>) waren irrtümlich zwei verbalkte Achtelnoten; Bogen <i>b-b</i> von Vortakt verlängert	ja	nein	ja (Korr.)
84 ¹ /o	2. Viertelnote (<i>b</i>) aus <i>d</i> ¹ korrigiert	ja	nein	ja
88/o	ersten beiden 16tel-Noten (<i>b</i>) aus <i>d</i> ¹ korrigiert und Beischrift „ <i>b</i> “	ja	nein	ja
88/o	5. Note (<i>b</i>) aus <i>d</i> ¹ korrigiert	ja	nein	ja
92/o	6. Note (<i>b</i>) aus <i>c</i> ¹ (mit Stacc.) korrigiert	ja	nein	ja
93/u	2. Vorschlagsnote (<i>B</i>) ergänzt; war zu Beginn von T. 94 geschrieben (dort gestrichen)	ja	nein	nein
96/o	16tel-Note <i>b</i> ¹ und 8tel-Note <i>f</i> ¹ waren falsch, zu früh, plaziert; unnotiert	ja	nein	ja
97/u	1. Vorschlagsnote (<i>c</i> ¹) aus <i>b</i> korrigiert (Hilfslinie) und Beischrift „ <i>c</i> “	ja	nein	ja
105/o	1. Note (<i>d</i> ²) aus <i>c</i> ² korrigiert	ja	nein	ja
108/o	4. Note (<i>d</i> ¹) aus <i>es</i> ¹ korrigiert	ja	nein	nein
109/o	1. Note (<i>b</i> ¹) aus <i>c</i> ² korrigiert	nein	ja	nein
111/o	8. Note (<i>d</i> ²) aus <i>b</i> ¹ / <i>d</i> ¹ korrigiert	ja	nein	ja
111/o	letzte Note (<i>es</i> ²) aus <i>f</i> ² korrigiert	ja	nein	ja
114/o	16tel-Dreiklang urspr. mit <i>es</i> ¹ ; zu <i>d</i> ¹ korrigiert	ja	nein	ja
116/o	16tel-Dreiklang urspr. mit <i>es</i> ¹ ; zu <i>d</i> ¹ korrigiert	nein	ja	ja
121/o	Viertelnote (<i>fis</i> ¹) aus <i>fis</i> ¹ / <i>a</i> ¹ korrigiert	ja	nein	ja (Korr.)

Takt/ System	Bemerkung	stellt A2 wieder her	geht über A2 hinaus	A2 un- deutlich
123/u	letzte Achtel (C/c) aus D/c ¹ korrigiert (Hilfslinie)	nein	ja	ja
124/o	2. Achtel (a/fis ¹) urspr. mit c ¹ ; c ¹ gestrichen	nein	ja	ja
126/o	b [♭] im 2. Akkord urspr. zu b statt zu as	ja	nein	nein
132/133/o	Haltebogen d ¹ -d ¹ ergänzt	ja	nein	nein
133/o	Viertelnote (d ¹) aus c ¹ /es ¹ korrigiert	ja	nein	ja (Korr.)
139/o	im 1. Akkord zu as ¹ ♯; mit b [♭] überschrieben	ja	nein	ja
139/u	letzte Achtel (C/c) aus D/d korrigiert (Hilfslinie)	nein	ja	ja
140/o	letzter Akkord ohne c ¹ ; ergänzt und ♯ richtiggestellt	ja	nein	ja
141 ^{II} /o	2. Achtel (g/es ¹) aus es ¹ korrigiert	ja	nein	ja (Korr.)
141 ^{II} /o	2. Achtel (g/d ¹) aus g/b/d ¹ korrigiert und Haltebogen ergänzt	nein	ja	nein
143/o	6. 32stel (es ¹ /♯f ¹) aus es ¹ /♯fis ¹ korrigiert	ja	nein	ja
146/o	letzte 16tel-Note (es ¹) aus fis ¹ korrigiert	nein	ja	nein (?)
150/o	2. und 4. 32stel (as/c ¹ /es ¹) aus c ¹ /es ¹ korrigiert	ja	nein	ja
154/o	4. 16tel-Note (es ¹) aus f ¹ korrigiert	nein	ja	nein
154/u	letzte Achtelnote (Es/es) fehlte; ergänzt	ja	nein	nein
158/o	Halbenote a ¹ fehlte; ergänzt	ja	nein	nein
158/o	zu cis ¹ fehlte ♯; ergänzt	ja	nein	nein
159/u	zu vorletzter 32stel-Note (f) ♯; gestrichen	ja	nein	ja (ist ♯)
161/o	zu 3. 16tel-Note (a) ♯ ergänzt	ja	nein	ja
161/o	zu 3.letzter 32stel-Note (b/es ¹ /fis ¹) fehlte es ¹ ; ergänzt	ja	nein	nein
164/o	im 7. 32stel (b/cis ¹) zu cis ¹ ♯ ergänzt	nein	ja	nein
166/o	10. und 12. 32stel (as/c ¹) aus c ¹ /es ¹ korrigiert	nein	ja	nein
167/o	3.letzte 32stel (es ¹ /g ¹) urspr. zusätzlich mit b ¹ ; gestrichen	ja; jedoch auch in A2 gestr.	nein (s. Bemerkung)	nein
168/o	5.letzte 32stel (es ¹ /f ¹) urspr. zusätzlich mit g ¹ ; gestrichen	ja; jedoch auch in A2 gestr.	nein (s. Bemerkung)	nein
168/o	3.letzte 32stel (f ¹ /as ¹ /b ¹) urspr. ohne as ¹ ; ergänzt	ja	nein	nein