



ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Saiddin Baltabay, BA

„Bunte Blätter“

Der musikalische Dialog zwischen Robert Schumann, Clara Schumann und Johannes Brahms

Masterarbeit

Schriftlicher Teil der CD-Produktion

KMA-Studiengänge Musik

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums KMA Klavier

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Univ.-Prof. Dr. Carolin Stahrenberg

Zweitleser*in: Univ.-Prof. Oleg Marshev

Linz, 25.09.2025

Abstrakt

Vorliegende Masterarbeit setzt sich musikalisch, historisch und interpretativ mit drei kompositorisch wie persönlich eng miteinander verwobenen Künstler*innen des 19. Jahrhunderts auseinander: Robert Schumann, Clara Schumann und Johannes Brahms. Im Mittelpunkt steht ein Stück aus einem Spätwerk Robert Schumanns: Das *Albumblatt I* aus seinem Op. 99 des Namens *Bunte Blätter*. Um dieses Stück steht je ein Werk Clara Schumanns und Johannes Brahms': Clara Schumanns *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 20, die als Thema dieses vierte Stück aus Robert Schumanns Sammlung haben, und Johannes Brahms' *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 9, die ebenfalls dieses vierte Stück aus Robert Schumanns Sammlung zum Thema haben. Diese drei aufeinander bezogenen Werke spiegeln den künstlerischen Dialog dieser Komponist*innen beispielhaft wider. Clara Schumann antwortet mit ihren Variationen auf ein Stück aus Robert Schumanns *Bunten Blättern*. Johannes Brahms wiederum nimmt mit seinen Variationen einerseits auf dasselbe Stück Robert Schumanns Bezug und andererseits auf Clara Schumanns Variationen. Diese inter-kompositorischen Bezüge zeichnen sich auch in den Widmungen der jeweiligen Werke ab.

Im Zuge dieser Arbeit wird der biografische Kontext der Komponist*innen, in welchem der musikalische Dialog stattgefunden hat, umrissen. Anschließend werden die drei bereits genannten Werke analysiert, um einen Anhaltspunkt für die eigene musikalische Interpretation zu haben, unter besonderer Berücksichtigung dieses musikalischen Dialoges. Die eigene musikalische Interpretation schließt diese Arbeit in Form einer CD-Produktion ab.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Robert Schumann: Bunte Blätter Op. 99	5
2.1. Biografischer Kontext: Widmungen und musikalische Verflechtungen	5
2.2. Kontext des Werkes	9
2.3. Kompositorische Anlage und analytische Beobachtung des Werkes	10
3. Clara Schumann: Variationen über ein Thema von Robert Schumann Op. 20	12
3.1. Biografischer Kontext: Pianistin, Komponistin und Dialogpartnerin	12
3.2. Kontext des Werkes	15
3.3. Formale und kompositorische Anlage des Werkes	15
4. Johannes Brahms: Variationen über ein Thema von Robert Schumann Op. 9	17
4.1. Biografischer Kontext: Persönliche und künstlerische Verflechtungen	17
4.2. Kontext des Werkes	21
4.3. Analyse des Werkes	23
5. Der musikalische Dialog	28
6. CD-Produktion	30
7. Schlussfolgerung	33
Literatur- und Quellenverzeichnis	35
Anhang	37

1. Einleitung

Das künstlerische und gleichermaßen persönliche Geflecht zwischen Robert Schumann, Clara Schumann und Johannes Brahms ist einzigartig in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Diese drei Künstler*innen standen sich nicht nur durch eine tiefe persönliche Freundschaft nahe, sondern waren auch künstlerisch in einem steten und intensiven geistigen Austausch miteinander verwoben. Dieser künstlerische Austausch manifestierte sich in einer Vielzahl von Kompositionen, thematischen Referenzen, wie auch Widmungen – so auch in den drei in dieser Arbeit untersuchten Werken. Dies begründet auch die Auswahl dieser drei Kompositionen für die CD-Produktion. Im Zentrum der Untersuchung steht die Analyse der Verflechtung dieser Künstler*innen, wie sie sich in ihrem musikalischen Dialog in diesen Werken abbildet. Diese Untersuchung ihres musikalischen Dialogs führt zu den folgenden für diese Arbeit zentralen Fragen: Wie wird das *Albumblatt I* aus *Bunte Blätter*, Op. 99, von Robert Schumann in den Variationen von Clara Schumann und Johannes Brahms musikalisch weiterentwickelt? Wie zeigt sich der musikalische Dialog zwischen diesen drei Komponist*innen und wie lässt sich dieser Dialog interpretatorisch erfahrbar machen?

Neben einer musikalischen Analyse der drei Werke werden die historischen Hintergründe ihrer Entstehung sowie die biografischen Verflechtungen der Künstler*innen untersucht. Die Arbeit wird mittels einer praktischen Umsetzung in Form von einer professionellen CD-Produktion abgeschlossen, die die gewonnenen Einsichten über die Interpretation dieser Werke in sich sammelt und auch den Leser*innen hörbar machen wird. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, sowohl das musikalische Verständnis der Werke zu vertiefen, als auch den vollständigen Prozess, vom künstlerischen Konzept über die Erarbeitung der historischen Zusammenhänge und der Intentionen der Komponist*innen bis hin zur fertigen CD-Produktion, zu vermitteln und gleichermaßen nachvollziehbar abzubilden. Der biografische Kontext und Kontext der Werke werden anhand von Literatur recherchiert: Tagebucheinträgen und Briefen der Künstler*innen selbst, genauso wie Forschungsliteratur. Die Analyse setzt sich aus mehreren Elementen zusammen: Der eigenen Analyse des Notenmaterials, der Erfahrungen während des Übens und dem intensiven Studieren von Audioaufnahmen anderer Interpret*innen, um die feinen Nuancen in der Interpretation wahrzunehmen. Zusätzlich wird Forschungsliteratur hinzugezogen um den Erkenntnisstand zu erweitern.

2. Robert Schumann: *Bunte Blätter* Op. 99

2.1. Biografischer Kontext: Widmungen und musikalische Verflechtungen

Robert Schumann (1810-1856) gibt sich in vielen seiner Klavierwerke als ein sogenannter *Florestan* beziehungsweise *Eusebius* aus. Diese an Figuren aus literarischen Werken von Jean Paul angelehnten Charaktere sind nicht nur als zwei Pseudonyme zu verstehen, sondern als zwei Alter Egos von Robert Schumann, die seine ambivalenten Seelenzustände verkörpern: Den leidenschaftlichen-feurigen *Florestan* und den nachdenklichen-poetischen *Eusebius*.¹ Diese ihm innewohnende Dualität ist auch der Sammlung *Bunte Blätter*, Op. 99, immanent, in welcher sich heitere mit melancholischen Charakteren abwechseln, gleich verschiedenen Facetten seiner Persönlichkeit – zwischen ekstatischer Inspiration und melancholischer Innerlichkeit.

Robert Schumanns Begegnung mit Friedrich Wieck und seiner Tochter Clara Wieck (spätere Schumann) setzte den Anfang eines fruchtbaren künstlerischen Dialoges. Im Jahr 1828 lernte er noch während seines juristischen Studiums in Leipzig den Musikpädagogen Friedrich Wieck kennen. Dort hörte er auch zum ersten Mal Clara Schumann spielen – eine Erfahrung, die ihm so imponiert hatte, dass er daraufhin selbst Klavierunterricht bei Friedrich Wieck nahm.² Trotz intensiver Arbeit und anfänglich großer Wertschätzung brach die Beziehung zu Friedrich Wieck in den folgenden Jahren immer mehr auseinander.³ Die entstehende Beziehung zu Clara Schumann gewann in dieser Zeit immer mehr Bedeutung für Robert Schumann – sowohl emotional als auch künstlerisch. Schon an seinem 21. Geburtstag, dem 8. Juni 1831, verlieh Robert Schumann ihm nahestehenden Personen einen symbolischen, wie literarischen Namen. Friedrich Wieck wurde zu „Meister Raro“, Clara Schumann nannte er „Cilia“.⁴ Diese metaphorische Codierung weist auf ein inneres fantastisches Universum hin, in dem die Wirklichkeit und die poetische Konstruktion untrennbar miteinander verflochten sind.

Clara Schumann entwickelte ab den frühen 1830er Jahren eine bemerkenswerte kompositorische Tätigkeit, die sich unter anderem im intensiven musikalischen Dialog mit Robert Schumann zeigte. Bereits in ihren frühen Werken lassen sich künstlerische Beziehungen aufeinander verfolgen, die Gestalt in Widmungen und Motiv-Referenzen annehmen. So entwickelte

¹ Vgl. Martin Demmler: Robert Schumann und die musikalische Romantik. Eine Biografie. Mannheim: Patmos/Artemis & Winkler, 2010, S. 32f.

² Vgl. Ebd., S. 21.

³ Vgl. Arnfried Edler: Robert Schumann und seine Zeit. Laaber: Laaber, 1982, S. 18.

⁴ Demmler, 2010, S. 32.

sich zwischen den Jahren 1831 und 1833 ihre *Romance variée*, Op. 3, ein Werk, das Clara Schumann dem jungen Robert Schumann gewidmet hatte und welches 1833 sowohl in Paris wie auch Leipzig publiziert wurde.⁵ Robert Schumann antwortete auf dieses Werk mit seinem *Impromptu*, Op. 5, das musikalisch auf das Thema von Clara Schumanns Komposition verweist – ein Zeichen dessen, wie eng ihre kompositorischen Aussagen schon vor ihrer Heirat miteinander verwoben waren.⁶

Ab 1834 begann sich die Beziehung zu Clara Schumann allmählich zu entwickeln, obgleich sie von Seiten Friedrich Wiecks beträchtlich behindert wurde. Ein künstlerisches Dokument für diese herausfordernde sowie anfängliche Phase ihrer Liebe ist die *Sonate* in fis-Moll, Op. 11, die „Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius“⁷ worden war. Wie Demmler angibt, schrieb Robert Schumann in einem späteren Brief an Clara Schumann über die Sonate folgende Worte: „Sie bedeutet einen einzigen Herzensschrei nach Dir“⁸. Die erzwungene Trennung von Clara Schumann zwischen 1835 und 1837 ließ ihn in eine depressive Zeit fallen, die jedoch auch seine fruchtbarste Schaffensphase markierte: Werke wie die *Fantasiestücke*, Op. 12, *Kreisleriana*, Op. 16 und die *Fantasie*, Op. 17 wurden in diesen Jahren komponiert.⁹

Einige Jahre später, zwischen 1838 und 1839, schrieb Clara Schumann *Trois Romances*, Op. 11, die 1840 wiederum in Paris und dieses Mal auch in Wien veröffentlicht wurden. Auch diese Sammlung widmete sie Robert Schumann.¹⁰ Dieser machte im Oktober 1837 schließlich einen offiziellen Heiratsantrag. Die Ehe wurde jedoch erst – aufgrund des anfänglichen Widerstands von Clara Schumanns Vater – nach einem Gerichtsbeschluss im Herbst 1840 vollzogen.¹¹ Der kompositorische Austausch zwischen den Ehepartner*innen blieb auch in den darauffolgenden Jahren bestehen. In Robert Schumanns *Klaviersonate* in f-Moll, Nr. 3, Op. 14 – angepriesen von seinem Verleger Tobias Haslinger als „Konzert für Klavier ohne Orchester“¹² – stellt der dritte Satz ein besonderes Dokument ihrer musikalischen Verflechtungen dar: „Quasi variazioni. Andantino de Clara Wieck“¹³ ist eine Variation über ein von Clara

⁵ Vgl. Irmgard Knechtges-Obrecht: Clara Schumann. Ein Leben für die Musik., Darmstadt: wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 2019, S. 249.

⁶ Vgl. Edler, 1982, S. 21.

⁷ Martin Demmler: Robert Schumann. „Ich hab’ im Traum geweinet“. Leipzig: Reclam, 2006. S. 69.

⁸ Ebd., S. 70.

⁹ Vgl. Ebd., S. 75.

¹⁰ Vgl. Knechtges-Obrecht, 2019, S. 249.

¹¹ Vgl. Demmler, 2010, S. 77.

¹² Demmler, 2006, S. 71.

¹³ Ebd.

Schumann selbst geschriebenes Thema. Auf solche Weisen gingen Clara Schumanns musikalische Ideen in seine großen Werke ein.

So standen Robert Schumann und sein künstlerisches Schaffen in engem Austausch mit Clara Schumann und ihren musikalischen Ideen. Doch genauso übten andere Künstler*innen einen maßgeblichen Einfluss auf sein Wirken aus. Die persönliche Bekanntschaft mit diversen Komponist*innen seiner Zeit wirkte sich nachhaltig auf Robert Schumanns ästhetisches Selbstverständnis aus.¹⁴ Auch Schriftsteller*innen beeinflussten ihn bis hinein in seine Werke. So stehen seine frühen Klavierzyklen, wie die *Fantasiestücke*, Op. 12 oder die *Davidsbündlertänze*, Op. 6, unter einem starken Einfluss von E. T. A. Hoffmann. Dies wird vor allem in der kompositorischen Form der *Kreisleriana*, Op. 16, deutlich, in welcher er seine innere Zerrissenheit musikalisch ausdrückt. „Ganz neue Welten tun sich mir auf“¹⁵, schrieb er am 3. Mai 1838.

Ein Wende in Robert Schumanns Komponieren markiert wesentlich die Komposition der *Fantasie* in a-Moll für Klavier und Orchester im Jahr 1841 – der spätere einleitende Teil des *Klavierkonzerts* Op. 54. Dieses Werk symbolisiert Robert Schumanns Idee: „Mitteldings zwischen Symphonie, Konzert und großer Sonate“¹⁶. Im August 1841 wurde das Werk zum ersten Mal – mit Clara Schumann als Solistin – aufgeführt.¹⁷

Im Jahr 1847, nachdem Ferdinand Hiller nach Düsseldorf gezogen war, übernahm Robert Schumann zuerst die Leitung dessen Männerchors *Liedertafel* in Dresden, später folgte er ihm als Musikdirektor in Düsseldorf im Jahr 1850 nach.¹⁸ Robert Schumanns Wirken in Düsseldorf war jedoch von Anfang an von Ambivalenzen geprägt. Im Jahr 1853 kam von Seiten des Komitees die Anregung, dass er nur noch seine eigenen Werke dirigieren und die verbleibende Leitung Julius Tausch übergeben sollte – ein Jahr das seinen symbolischen Rücktritt aus dem öffentlichen Musikleben markierte.¹⁹ In diese Zeit fällt auch die Veröffentlichung der Sammlung *Bunte Blätter*, Op. 99. Laut Demmler soll Robert Schumann *Bunte Blätter* 1853 veröffentlicht haben,²⁰ Edler verortet die Veröffentlichung dieser im Jahr 1852,²¹ Tadday wie-

¹⁴ Vgl. Demmler, 2010, S. 77. u. Edler, 1982, S. 22f.

¹⁵ Robert Schumann: 3. Mai 1838. In: *Tagebücher*. (Gesamtausgabe in drei Bänden). Ersch. Bd. 1 (1827–1838), hrsg. v. Georg Eismann. Leipzig 1972. zitiert n. Edler, 1982, S. 27.

¹⁶ Edler, 1982, S. 33.

¹⁷ Vgl. Ebd.

¹⁸ Vgl. Ebd., S. 44. u. 49.

¹⁹ Vgl. Ebd., S. 57.

²⁰ Vgl. Demmler, 2010, S. 166.

²¹ Vgl. Edler, 1982, S. 54.

derum vermutet, dass der Erstdruck bereits im Dezember 1851 gewesen ist.²² Tadday schreibt weiter, dass Robert Schumann diese Sammlung Ende 1850 zusammengestellt haben soll.²³ Diesbezüglich gibt es Tagebuch-, sowie Briefbelege. So ist zumindest die Zeit der Zusammenstellung bestätigt. Robert Schumann hat die Sammlung aus stark polyphonischen, gesangvollen und virtuosen Stücken früherer Jahre zusammengestellt. Auf die gleiche Art und Weise entstand die Sammlung *Albumblätter*, Op. 124, die ebenfalls eine Sammlung geformt von Werken aus früheren Jahren ist.²⁴

Robert Schumann begegnete Johannes Brahms in demselben Jahr, 1853.²⁵ Diese erste von Joseph Joachim vermittelte Begegnung prägte sowohl das Ehepaar Schumann, wie auch Johannes Brahms maßgeblich – nicht nur künstlerisch, sondern auch emotional. Robert Schumann veranlasste daraufhin die umgehende Publikation von Johannes Brahms' Werken bei *Breitkopf & Härtel*.²⁶ Robert Schumanns Verbindungen mit Künstler*innen überstiegen häufig den ausschließlich professionellen Raum. Ein sehr eindrucksvolles sowie einzigartiges Beispiel ist Johannes Brahms, den er 1853 als „[...] Berufenen [bezeichnete, der gleich] Minerva [...] dem Haupte des Kronion [...]“²⁷ entspringe. Diese künstlerischen Figuren dienten Robert Schumann als Fläche der Projektion, um seine Ideale von Genie, Reinheit und künstlerischer Perfektion zu verkörpern. Der junge sowie talentierte Johannes Brahms verkörperte für Robert Schumann den Träger seiner unerfüllten Hoffnungen, den „Adler im Aufflug“²⁸.

Ende des Jahres 1853, bevor Robert Schumann 1854 in die Nervenheilanstalt in Bonn-Endenich eingeliefert worden war, durchlebte Robert Schumann noch eine letzte intensive kreative Phase. In dieser schöpferischen Zeit schrieb er – nachfolgend an die zwei Sätze der sogenannten *F-A-E Sonate* – ein *Violinkonzert* in d-Moll für Joseph Joachim. Dieses wurde jedoch zu Lebzeiten aus verschiedenen Gründen weder zur Aufführung gebracht, noch veröffentlicht. Auch nach seinem Tod wurde es nicht sofort publiziert. Joseph Joachim, Clara Schumann und Johannes Brahms zweifelten an der Tragfähigkeit des Werkes, insbesondere hinsichtlich der

²² Vgl. Ulrich Tadday: *Bunte Blätter. Vierzehn Klavierstücke op. 99*. In: Robert Schumann. Interpretation seiner Werke, Hrsg. v. Helmut Loos, Laaber: Laaber, 2005, S. 156.

²³ Vgl. Tadday, 2005, S. 156.

²⁴ Vgl. Demmler, 2010, S. 166. Bzw. Vgl. Tadday, 2005, S. 156.

²⁵ Vgl. Edler, 1982, S. 57.

²⁶ Vgl. Barbara Meier: *Robert Schumann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, S. 127.

²⁷ Robert Schumann: *Neue Bahnen (1853)*. Nachtr. 36. zitiert n. Josef Häusler: *Robert Schumann. Schriften über Musik und Musiker*. Stuttgart: Reclam, 1982. S. 211.

²⁸ Gustav Jansen: *Robert Schumann: Briefe. Neue Folge.*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904, S. 379, 380. zitiert n. Meier, 1995, S. 127.

Anforderungen an Spieltechnik und Struktur.²⁹ Jedoch entnahm Robert Schumann dem zweiten Satz des Violinkonzerts 1854 das Thema seiner Komposition *Thema mit Variationen*, WoO 24, seiner letzten Komposition für Solo-Klavier.³⁰ Noch im ersten Jahr seines Aufenthalts in der Anstalt Bonn-Endenich las Robert Schumann Johannes Brahms' Werke, bevor er am 29. Juli 1856 schließlich verstarb. Auf den Friedhof in Bonn sollen ihn lediglich Clara Schumann, Johannes Brahms, Joseph Joachim und Ferdinand Hiller begleitet haben.³¹

Robert Schumann gilt als Schlüsselfigur für die Musik der Romantik. Poetische Tiefe, formale Innovation und subjektive Ausdruckskraft sind Charakteristika, die seine Werke auszeichnen. Martin Demmler bezeichnet Robert Schumanns Musik als „von höchster Kunst, Individualität und grenzenlosem Einfallsreichtum“³². Auch Peter I. Tschaikowsky schätzte seine Werke und deren weitreichende Wirkung: „Schumanns Musik [...] berührt die Saiten, die seine Vorgänger noch nicht berührt haben“³³.

2.2. Kontext des Werkes

Bunte Blätter, Op. 99, ist keine zyklische Komposition im traditionellen Sinne, sondern eine Zusammenstellung früherer Kompositionen Robert Schumanns, kleinerer Klavierstücke mit unterschiedlichen Datierungen. Er widmete diese Sammlung einem gewissen Fräulein Mary Potts, die er als Künstlerin sehr schätzte. Sie war eine hochbegabte Schülerin von Otto Dresel, kam aus einer religiösen und kulturell geprägten Familie und war demnach ausgebildet in Musik und Literatur.³⁴ Die meisten jener Miniaturen seiner Sammlung stammen aus frühen Kompositionen der 1830er Jahre, die er später aus pragmatischen und wirtschaftlichen Gründen überarbeitet und veröffentlicht hat.³⁵ In seinem Tagebuch hat er unter dem Datum des 22. Dezember 1850 aufgezeichnet: „Spreu zusammengesucht“³⁶. Dieser ursprünglich geplante, bewusst selbstkritische Titel *Spreu* wurde später verworfen. Auch der Verleger F. W. Arnold hielt *Spreu* für zu abwertend, so Robert Schumann in einem späteren Brief. Dokumentiert in einem Brief vom 30. Mai 1851 ist schließlich folgendes Ergebnis: „Nach vielem Hin- und

²⁹ Vgl. Meier, 1995, S. 128f.

³⁰ Vgl. Dennis Bade: Theme with Variations in E-flat major, WoO 24, “Ghost Variations”. <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4217/theme-with-variations-in-e-flat-major-woo-24-ghost-variations?utm> (24.08.2025).

³¹ Vgl. Meier, 1995, S. 135.

³² Demmler, 2010, S. 10.

³³ Wolfgang Stähr: Schumanns Schmerzensklänge, Die C-Dur-Sinfonie op. 61. Hrsg. v. Karen Kopp, S. 7. 12. |13. Oktober 2013. <https://core.ac.uk/download/268011698.pdf> (25.07.2025).

³⁴ Vgl. Peter Bloom: „Robert Schumann and Mary Potts“, in: *Notes*, Jg. 65, H. 2 (2008), S. 280f, <http://www.jstor.org/stable/27669838> (23.08.2025).

³⁵ Vgl. Demmler, 2010, S. 166.

³⁶ Georg Eismann: Robert Schumann. Tagebücher. Bd. 3., 1837-1847. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1982. S. 548 zitiert n. Tadday, 2005, S. 156.

Hersinnen bin ich auf den Titel: Bunte Blätter gekommen. Denn auch mir war der andere ‘Spreu’ nicht recht [...]“³⁷. Arnfried Edler beschreibt die Sammlung ähnlich wie Martin Demmler: Es handle sich um „Sammlungen von unveröffentlichten Kompositionen aus der frühen Kompositionsperiode“³⁸. Also eine Sammlung von Stücken, die im Rahmen von jenen früheren Werken, wie *Papillon*, Op. 2, und *Carnaval*, Op. 9, sowie *Novelletten*, Op. 21, geschrieben worden waren, jedoch nicht in jene aufgenommen wurden.³⁹

2.3. Kompositorische Anlage und analytische Beobachtung des Werkes

Das Arrangement und die Dramaturgie der Sammlung zeigen, wie sehr Robert Schumann den praktischen Kontext der Aufführung und den Standpunkt der Zuhörer*innen durchdacht hat. Laut Helmut Loos besteht das Album aus drei Teilen: *Drei Stücklein* (1-3), *Albumblätter* (4-8) und einer freien Abfolge kürzerer Charakterstücke (9-14), bestehend aus *Novellette*, *Präludium*, *Marsch*, *Abendmusik*, *Scherzo* und *Geschwindmarsch*.⁴⁰

Die *Drei Stücklein* (1839) unterscheiden sich untereinander vom Schwierigkeitsgrad und von den nachfolgenden Stücken durch ihre kürzere Dauer. Allen gemeinsam ist, dass sie aus einer dreiteiligen Liedform aufgebaut sind. Robert Schumann nutzt die gezielte Wiederholung von Sätzen und Perioden um Formklarheit und Hörbarkeit zu fördern – ein Zeichen für sein pragmatisches kompositorisches Denken. Nr. 1, *Nicht schnell, mit Innigkeit* in A-Dur zeichnet sich durch ihre liedhafte Schlichtheit in AB Form mit Wiederholungen aus. Nr. 2, *Sehr rasch* in e-Moll, hat einen Florestan-artigen Impetus. Sprich rhythmisch präzise und dramatische Gestaltung in ABA Form. Nr. 3, *Frisch* in E-Dur ist im Charakter freudvoll und lebendig.

Besonders interessant ist das *Albumblatt I, Ziemlich langsam* (insgesamt Nr. 4; 1841), da es später zum Thema von Clara Schumanns *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 20, (1853) und auch von Johannes Brahms’ *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 9, (1854) wird. Dieses schlichte, getragene fis-Moll-Stück in *piano* enthält am Anfang ein musikalisches Motiv aus den Tönen C#–H–A–G#–A. Mit diesem Motiv bildete Robert Schumann den Namen Clara in Notenform nach – ein Clara-Motiv. Dieses Stück referiert auf Clara Schumann jedoch nicht nur in seinem Motiv, sondern auch in seiner Widmung,

³⁷ Jansen, Briefe, 1904, S. 469 zitiert n. Tadday, 2005, S. 156.

³⁸ Edler, 1982, S. 192.

³⁹ Vgl. Ebd.

⁴⁰ Vgl. Tadday, 2005, S. 157.

die ebenfalls ihr gilt.⁴¹ Dem *Albumblatt II, Schnell* (Nr. 5 der gesamten Sammlung), das aus einem früheren Jahr (1838) als das ihm vorhergehende stammt, war ursprünglich der Titel *Fata Morgana* überschrieben.⁴² Es ist zudem eng mit der berühmten Komposition *In der Nacht* aus *Fantasiestücke*, Op. 12, verbunden. Der Charakter ist aufregend und dennoch klar in h-Moll. Das *Albumblatt III, Ziemlich langsam, sehr gesangvoll* (insg. Nr. 6; 1836) ist in As-Dur und AABA Form komponiert. Es hat die Motivsignatur AS–C–H und war ursprünglich für den *Carnaval*, Op. 9, bestimmt.⁴³ Das *Albumblatt IV, Sehr langsam* (insg. Nr. 7; 1838) in es-Moll, also die Moll-Dominant für die As-Dur der *III*, bringt einen introvertierten und melancholischen Charakter. Es vermittelt Stille und gleichzeitig Spannung, die in dichter Polyphonie geschrieben sind. Das darauffolgende *Albumblatt V* (insg. Nr. 8) stimmt in Es-Dur wieder gesangvolle Farben an im Tempo *Langsam*. Es wurde im gleichen Jahr komponiert wie *IV*.

Novellette, Lebhaft (Nr. 9 der Sammlung; 1838) scheint dem Kontext der *Novelletten*, Op. 21, entnommen zu sein. Es zeichnet sich durch einen sehr abrupten und tänzerischen Charakter in ABA Form aus. Das *Präludium* (Nr. 10; 1839), das ein unvollendetes Stück einer Fuge enthält – ein Hinweis darauf, dass Robert Schumann eine zweiteilige Form von Präludium und Fuge gemeint haben könnte – ist *Energisch* und dramaturgisch gestaltet.⁴⁴ Der *Marsch* (Nr. 11; 1843) trägt die Tempobezeichnung *Sehr getragen* und klingt in diesem Sinne harmonisch, wie ein Trauermarsch, mit einem anschließenden bewegten B-Teil. Die *Abendmusik* (Nr. 12; 1841), komponiert in einem $\frac{3}{4}$ Takt, ist wie die Nr. 11 in einer ruhigen Stimmung, jedoch in punktiertem Rhythmus gehalten. „Beim ‘Scherzo’ [Nr. 13] handelt es sich um eine Transkription des Scherzos einer unvollendeten c-Moll-Symphonie, die Schumann [...] 1841 skizziert hat.“⁴⁵ Jene Sinfonie blieb unvollendet, jedoch übertrug Robert Schumann das Material des *Scherzos*, wie John W. Finson in seiner Untersuchung zeigt, später in seine Klaviersammlung – eine gängige Praxis, mit welcher Komponist*innen, wie auch Robert Schumann, Skizzen und Fragmente früherer Werke in neue Zusammenhänge setzten. Der *Geschwindmarsch, Sehr*

⁴¹ Vgl. Eric Sams: *The Songs of Robert Schumann*, 3rd ed., London: Faber and Faber, 1993, S. 24. zitiert n. Karin Bauer: *Extra-compositional References and Private Meaning in Clara Schumann’s Variations on a Theme of Robert Schumann, Op. 20*, Vortrag auf der Rocky Mountain Society for Music Theory Conference, University of Northern Colorado, Colorado 2020, S. 5. <https://arts.unco.edu/music/rocky-mountain-society-music-theory/2020conferencebuer.pdf>. (21.08.2025).

⁴² Vgl. Tadday, 2005, S. 157.

⁴³ Vgl. Ebd.

⁴⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁵ John W. Finson, *The Sketches for Robert Schumann’s C Minor Symphony*, in: *Journal of Musicology*, Vol. 1, No. 4, Oktober 1982, S. 405 zitiert n. Tadday 2005, S. 157.

markiert (Nr. 14) wurde 1849 komponiert. Als Abschluss der ganzen Sammlung schrieb er ein Stück mit technischen Herausforderungen, dessen Charakter sehr freudig und hüpfend ist.

Bunte Blätter spiegelt also nicht nur die kompositorische Vielfalt und die poetische Miniatur wider, sondern auch die redaktionelle Retrospektive: Sie repräsentieren die frühe Phase des Komponisten in Verbindung mit der späten Phase seiner Karriere. Die Herausforderung im Spiel liegt in der Individualität jeder dieser Miniaturansichten und diese dann in eine allgemeine Konsistenz zu bringen. Das Spiel folgt dem Prinzip des sprechenden Klavierspiels, mit Klarheit und innerem Impuls.

3. Clara Schumann: *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* Op. 20

3.1. Biografischer Kontext: Pianistin, Komponistin und Dialogpartnerin

Clara Schumann (1819-1896) war nicht nur eine der bedeutendsten Pianist*innen ihrer Zeit, sondern auch eine überaus angesehene Komponistin. Die Verbindung zwischen ihr und Robert ging weit über ihre Ehe hinaus. Sie standen in einem steten künstlerischen Dialog miteinander. Zudem haben sie viele ihrer Werke einander gewidmet: Darunter die berühmte Widmung von Robert Schumanns *Myrthen*, Op. 25, an Clara Schumann, sowie Clara Schumanns *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 20, welche sie Robert Schumann zugeeignet hat. Diese Variationen Clara Schumanns zeigen die innige persönliche und genauso musikalische Nähe zwischen den beiden und verbinden dabei in ihrer Form lyrische Feinheit mit pianistischer Virtuosität.

Clara Schumann wurde schon früh von ihrem Vater zur Virtuosin herangebildet und rasch zu einer in ganz Europa bekannten Pianistin, besonders in den späten 1830er Jahren. 1831 veröffentlichte sie ihre erste Komposition: *Vier Polonaisen*, Op. 1.⁴⁶ Darüber hinaus stellte sie der Welt die Werke von Robert Schumann vor und nahm unter anderem den *Carnaval*, die *Toccat*a und die *symphonischen Etüden* in ihre Programme auf.⁴⁷ Während ihr Vater ihre Karriere gezielt geprägt hat, hatte sich Robert Schumann von sich aus für die Musik sowie seine Ausbildung in diesem Gebiet entschieden. Für Clara Schumann gab es somit im Gegensatz zu Robert Schumann keine Entscheidungsfreiheit. Wie Borchard sagt: „Robert Schumann hat eine eigene Entscheidung getroffen, über Clara Wiecks Lebensweg ist entschieden worden.“⁴⁸

⁴⁶ Vgl. Beatrix Borchard: Clara Wieck und Robert Schumann. Kassel: Furore², 1992, S. 19.

⁴⁷ Vgl. Demmler, 2006, S. 92.

⁴⁸ Borchard, 1992, S. 20.

Während Robert Schumanns Musik von einigen Kollegen zurückhaltend begrüßt wurde, genoss Clara Schumann große Anerkennung. Zu ihren Verehrer*innen zählten Frédéric Chopin und Franz Liszt. Wie Litzmann überliefert schrieb Franz Liszt nachdem er sie in Wien gehört hatte in einem Brief folgende Worte:

Ihr Talent entzückte mich; vollendete technische Beherrschung, Tiefe und Wahrheit des Gefühls und durchaus edle Haltung ist es, was sie insbesondere auszeichnet. [...] Ihr außerordentlicher und merkwürdig schöner Vortrag der berühmten Beethoven-Sonate in f-Moll begeisterte den berühmten dramatischen Dichter Grillparzer zu einem Gedichte, in dem er die anmutige Künstlerin verherrlichte.⁴⁹

Solche Dokumente ihrer Zeitgenoss*innen weisen auf Clara Schumanns eigenständige künstlerische Autorität hin, die unabhängig von ihrer Beziehung zu Robert Schumann existierte.

Clara Schumann war oft mit ihrer Leistung nach den Auftritten unzufrieden, auch wenn das Publikum begeistert war.⁵⁰ Besonders sensibel reagierte sie auf die musikalischen Einschätzungen ihres Mannes, wie auch Knechtges-Obrecht schreibt: „Kritik von Robert traf sie bis ins Mark“⁵¹. Dennoch oder vielleicht aus genau diesem Grunde bestand eine fruchtbare künstlerische Beziehung zwischen Clara und Robert Schumann, in der sie nicht nur eine Interpretin seiner Werke, sondern auch eine Inspirationsquelle für ihn sowie eine referenzielle und genauso eigenständige Komponistin war.

Im Jahr 1845 studierte Clara Schumann zusammen mit ihrem Mann intensiv und systematisch den Kontrapunkt⁵² – eine Stilistik des Komponierens, die später auch der junge Johannes Brahms in seinen Variationen aufgreifen wird⁵³. Nach einer mehrjährigen Pause vom Komponieren aufgrund verschiedener familiärer Belastungen begann Clara Schumann erst im Jahr 1853 wieder kompositorisch zu arbeiten. Die Zeit zwischen 1853 und 1856 markiert ihre letzte Kompositionsphase, in welcher sie unter anderem die *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 20, komponierte. Darüber hinaus schuf sie auch vokale Werke, wie die *Sechs Lieder aus Jucunde von Hermann Rollet*, Op. 23, und weitere Klavierwerke, darunter: *Drei Romanzen für Klavier*, Op. 21, *Drei Romanzen für Klavier und Violine*, Op. 22.⁵⁴ Gewidmet sind die *Drei Romanzen für Klavier*, Op. 21, Johannes Brahms. Dies betont nicht nur ihre persönliche Nähe zu ihm, sondern verdeutlicht auch das ästhetische Vertrauen, welches sie zu dem jungen Komponisten hatte.

⁴⁹ Berthold Litzmann: Clara Schumann: Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902, S. 201.

⁵⁰ Vgl. Knechtges-Obrecht, 2019, S. 72.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. Edler, 1982, S. 41.

⁵³ Vgl. Andrea Bonatta: Johannes Brahms. Das Klavierwerk. a. d. Ital. v. Elmar Locher. In: essay & poesie. Bd. 9. Hrsg. v. Elmar Locher. Innsbruck/Wien: Studienverlag. Bozen: Ed. Sturzflüge, 1998, S. 115ff.

⁵⁴ Vgl. Knechtges-Obrecht, 2019, S. 112.

Nach dem Ausbruch von Robert Schumanns Krankheit im Jahr 1854 musste Clara Schumann nicht nur als Künstlerin, sondern auch als einzige Ernährerin Verantwortung für die Familie übernehmen.⁵⁵ So setzte Clara Schumann trotz persönlicher Schwierigkeiten ihre Konzerttätigkeit mit großer Disziplin fort, um den Lebensunterhalt für ihre Familie zu sichern.⁵⁶ Neben einer begnadeten Pianistin war sie nun eine selbständige Musikerin, die gleichzeitig als Performerin, Komponistin, Mutter und Bewahrerin des musikalischen Erbes auftrat. Sie spielte in dieser Zeit unter anderem mit dem Geiger Joseph Joachim und Johannes Brahms Konzerte.⁵⁷ Clara Schumann nahm eine wichtige Rolle bei der Etablierung des romantischen Repertoires ein, insbesondere auch durch die Interpretation der Werke ihres Mannes bei ihren Konzerten.⁵⁸

Nach dem Tod von Robert Schumann im Jahr 1856 übernahm Clara Schumann auch die Aufgabe das kompositorische Erbe ihres Mannes zu bewahren und zu verbreiten. Diese Verantwortung nahm sie sehr ernst – entgegen des schriftlichen Wunsches ihres Mannes, die Ausgabe seiner noch unveröffentlichten Werke aus dem Jahr 1851 in die Hände von Niels Gade oder Julius Rietz zu übertragen, beschloss sie, die Veröffentlichung selbst zu leiten.⁵⁹ Teils bearbeitete sie die Noten selbst, teils arbeitete sie mit anderen zusammen. Besonders bedeutend war die Zusammenarbeit mit Johannes Brahms, der nicht nur als Berater fungierte, sondern letztlich auch die Herausgabe von Orchester-, Chor- und Kammermusikwerken zur Gänze übernahm.⁶⁰

Adelina de Lara, eine der letzten direkten Schüler*innen von Clara Schumann, erinnerte sich 1945 in einem Artikel daran, dass die Interpretation der Klaviermusik für Clara Schumann nicht nur von schriftlichen Veröffentlichungen ausgehen sollte, sondern in gleichen Teilen von einer lebendigen und ererbten Tradition.⁶¹ In ihrer ideellen Sichtweise und Umsetzung ihres

⁵⁵ Vgl. Ute Bär: Zur gemeinsamen Konzerttätigkeit Clara Schumanns und Joseph Joachims. In: Clara Schumann – Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Hrsg. v. Peter Ackermann/Herbert Schneider., Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1999. S. 35f.

⁵⁶ Vgl. Malte Krasting: The Springtime of Love. Clara and Robert Schumann. <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/stories/clara-and-robert-schumann/?utm> (23.08.2025).

⁵⁷ Vgl. Bär, 1999. S. 35f.

⁵⁸ Vgl. Angelika App: Die „Werktreue“ bei Clara Schumann. In: Clara Schumann – Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Hrsg. v. Peter Ackermann/Herbert Schneider., Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1999, S. 11 u. 18.

⁵⁹ Vgl. Nancy B. Reich: Clara Schumann. The Artist and the Woman, Oxford: Oxford University Press, 1989; dt. Übersetzung: Clara Schumann. Romantik als Schicksal. Eine Biographie, übersetzt von Irmgard Andrae, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1991, S. 332 u. 337, zitiert n. App, 1999, S. 14.

⁶⁰ Vgl. App, 1999, S. 14.

⁶¹ Vgl. Adelina de Lara: Clara Schumann's Teaching. In: Music & Letters 26/3 (1945), S. 143–147, zitiert n. Natasha Loges: Clara Schumann's Legacy as a Teacher. In: Clara Schumann. Studies. Hrsg. v. Joe Davies, Cambridge: Cambridge University Press, 2021, S. 271.

Ideals der Interpretation zeigt sich ein wesentlicher Aspekt ihres Selbstverständnisses: Clara Schumann sah sich als Trägerin einer lebendigen, künstlerischen Tradition, die direkt durch Zeitgenoss*innen wie Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin, Ludwig van Beethoven und natürlich Robert Schumann beeinflusst worden war.⁶² Für Clara Schumann ging es bei der Interpretation von Werken nicht um äußere Nachahmung oder routinemäßige Abhandlung eines Kanons, sondern um eine Weitergabe der künstlerischen Absicht, die auf der eigenen Erfahrung fußt.⁶³ Diese Einstellung ermöglichte es Clara Schumann eine Schlüsselfigur in der Linie der romantischen Klavierkunst zu werden.

3.2. Kontext des Werkes

Nachdem Clara Schumann ihr eigenes kompositorisches Schaffen aufgrund familiärer Belastungen, Umzüge und gesundheitlicher Sorgen für fünf Jahre ausgesetzt hatte, erlangte sie 1853, zu einer Zeit, in welcher sich ihre Lebensumstände wieder einpendelt hatten, eine neue Kraft und künstlerische Energie. Irmgard Knechtges-Obrecht zufolge blühte Clara Schumann auf, ab dem Moment, da sich ihre physische sowie psychische Verfassung wieder besserte.⁶⁴ Dieser Tatendrang zeigte sich in ihrer Wiederaufnahme der Komposition. So verfasste sie unter anderem, als Geburtstagsgeschenk für ihren Mann, eine Sammlung von Variationen zu einem seiner Stücke. Die Widmung auf dem Druck, der nachfolgend erschien, bestand nur aus zwei sehr einfachen, jedoch gleichermaßen innigen Wörtern: „Für IHN“⁶⁵ Die Sammlung der *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 20, wurde im Herbst 1854 vom Verlag *Breitkopf & Härtel* publiziert und zählt zu den intimsten und kunstvollsten Werken Clara Schumanns.⁶⁶

3.3. Formale und kompositorische Anlage des Werkes

In den *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 20, übernahm Clara Schumann wie bereits erwähnt das *Albumblatt I* als Thema.⁶⁷ Offenbar hatte dieses Thema für beide eine persönliche Bedeutung. In einem Autograph von ihr ist folgende Widmung zu lesen: „Meinem lieben Mann am 8. Juni 1853 – dieser neue, schwache Versuch seiner alten Clara“⁶⁸. Die Aus-

⁶² Vgl. de Lara, 2021, S. 271.

⁶³ Vgl. Hannah Roberts: Clara Schumann's Piano Teaching in Modern Day Practice, in: KVVNM-RMA Proceedings of the Postgraduate Symposium 2021, S. 10f. <https://www.kvnm.nl/content/files/kvnm-rma-proceedings-postgraduate-symposium-2021.pdf>. (21.08.2025).

⁶⁴ Vgl. Knechtges-Obrecht, 2019, S. 112.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl., Ebd.

⁶⁷ Zu *Albumblatt I*, *Ziemlich langsam*, aus *Bunte Blätter*, Op. 99 (Nr. 4) vgl. in vorliegender Arbeit S. 10.

⁶⁸ Kathryn J. Allwine: Clara Schumann, VARIATIONS ON A THEME BY ROBERT SCHUMANN, OP. 20, arr. Alex Fortes. <https://www.afarcry.org/program-notes-dearfriend> (05.08.2025).

drucksweise dieser Widmung verdeutlicht Clara Schumanns respektvollen Ton und die persönliche Absicht des Werkes.

In den Variationen folgt Clara Schumann formal der Tradition der Variationssätze: Sie präsentiert ein einfaches Thema und variiert es in sieben Durchführungen, ohne es dabei aus den Augen zu verlieren. Im Vergleich zu Johannes Brahms, der 1854 in seinen Variationen das Thema in immer neue Bilder verwandelt erscheinen lässt, ist bei Clara Schumann ein konservativerer Ansatz zu erkennen. Sie behält die Grundform des Themas bis zum Ende bei, sodass in all ihren unterschiedlichen Variationen das Thema deutlich zu hören bleibt.

In ihrer Vereinigung der klassischen Variationstechnik mit romantischem Ausdrucksgehalt bewahrt sie die periodische Form und viele melodische Bewegungen, verändert aber gezielt dreimal die Tonart: In der dritten Variation erklingt das ansonsten in fis-Moll gehaltene Thema deutlich erhellt in Fis-Dur und aufgebaut wie ein *Choral*. Auch am Ende der siebten Variation moduliert Clara Schumann in Dur. Nach einem Moll-Abschnitt von bewegten, arpeggierten Akkorden der rechten Hand, begleitet von Sechzehnteln in der linken Hand, geleitet sie in eine von Hoffnung und Ruhe erfüllte Coda in Dur. Die Coda besteht aus zwei Teilen: Sie beginnt mit einem ruhigen Déjà-vu der dritten Variation verbunden mit einem Zitat der Hauptmelodie ihrer *Romance variée*, Op. 3. Die Coda endet schließlich mit munteren *Arpeggios*, die den Anfang der Variation spiegeln, jedoch variiert in einer hoffnungsvollen Ruhe in Dur. Das in die siebte Variation eingeflochtene direkte Zitat ihrer *Romance variée* ist womöglich eine Erinnerung an ihre Jugendzeit. Clara Schumann arbeitet mit einer bewussten Stimmungsänderung von Moll zu Dur – einem klassischen Variationsprinzip, das dem Zyklus einen dramatischen Bogen, gezogen von Düsterei zu hoffnungsvollem Hell, verleiht. Im Ganzen erhält sie die klare Struktur des Originals (ABA Form) und hat dadurch eine Basis struktureller Eleganz, auf welcher sie ihre emotionalen Arrangements ausgestalten kann.

Trotz der formalen Klarheit zeichnet sich jede Variation durch eine lyrische Klanggestaltung und Ausdruckskraft aus, vollkommen im romantischen Geist gehalten. Zudem bringen diese Variationen unterschiedlichste Klangfarben aus dem Thema hervor. Der Variationszyklus beginnt zurückhaltend und poetisch und dehnt sich sukzessive zu einer herausragenden Virtuosität aus. Clara Schumanns Feingefühl für die effiziente wie ästhetische Handhabung dieser Virtuosität wird in diesen Variationen sehr deutlich: Sie verwendet technische Effekte vorsichtig, jedoch gezielt und immer dienend dem musikalischen Ausdruck. So zum Beispiel in der fünf-

ten Variation: Diese ist in wesentlich schnellerem Tempo – *Poco animato* – geschrieben und aufgrund weit-griffiger Akkorde und Oktavpassagen in großer Virtuosität zu spielen. Dadurch bildet die fünfte Variation einen dramatischen Höhepunkt der Sammlung. Die Virtuosität zeigt Clara Schumann auch in ihrer vierten Variation durch laufende Tonleitern als Begleitung. Eine Tempobezeichnung hat jedoch lediglich die fünfte Variation – ein Alleinstellungsmerkmal im gesamten Werk. In der sechsten Variation greift sie wieder die tiefe Intimität auf und arrangiert das Thema in subtilen Imitationen von Kanons, wodurch eine transparente Polyphonie entsteht. Die zweite Variation hat einen dramatischen Inhalt und vermittelt Dringlichkeit durch laufende Akkorde in *non legato*.

Diese wechselnden Charaktere lassen Robert Schumann in den Variationen gegenwärtig erscheinen, da sie an seine eigene poetische Klaviersprache erinnern – jedoch nie in einem solchen Ausmaß, dass er die Originalität von Clara Schumanns Stimme überschatten würde. Zeitgenössische Hörer*innen beschreiben Clara Schumanns Musik nachvollziehbar: „Her music reminds me of Chopin and Mendelssohn, but at the same time it sounds like no one else. You can tell from it what a romantic person she was, but also how strong she was. These are two defining strands to her character“⁶⁹. In der Tat gibt auch mir ihr Werk – ähnlich wie Louise Farrencs Werk – manchmal das Gefühl Frédéric Chopin zu hören. So beispielsweise, wenn brillante Läufe oder verträumte Passagen erklingen. Insgesamt hat Clara Schumann jedoch eine vollkommen persönliche Klangwelt voller Transparenz und emotionaler Tiefe, die unverkennbar ihr eigen ist. Die Variationen ihres Op. 20 zeigen dies. Sie zeichnen sich durch eine Verflechtung von Intimität und kompositorischer Meisterschaft aus. So sind sie sowohl ein musikalischer Dialog zwischen Clara Schumann und ihrem Mann als auch die selbständige künstlerische Aussage einer begabten Komponistin.

4. Johannes Brahms: *Variationen über ein Thema von Robert Schumann Op. 9*

4.1. Biografischer Kontext: Persönliche und künstlerische Verflechtungen

Johannes Brahms (1833-1897) trat 1853 dem Kreis der Schumanns bei, in welchem er herzlich aufgenommen wurde, und aus ihm sogleich nicht mehr wegzudenken war. Robert Schumann sah in ihm den berufenen Nachfolger der deutschen Musiktradition.⁷⁰ Johannes Brahms'

⁶⁹ Jessica Duchon: Clara Schumann: The Overlooked Romantic Composer You Need to Know, 2021. <https://www.udiscovermusic.com/classical-features/music-of-clara-schumann/> (05.08.2025).

⁷⁰ Vgl. Häusler, 1982. S. 211.

Variationen über ein Thema von Robert Schumann, Op. 9, sind nicht nur eine Hommage an einen hoch geachteten Mentor aufgrund ihres Themas, sondern auch aufgrund der Signaturen „B“ und „Kr“, die er unter einzelne Variationen in seinem Manuskript setzte.⁷¹ Johannes Brahms, der konträre Seelenzustände in sich ebenso wie Robert Schumann vernahm, drückte diesen Dualismus in seinen Werken ähnlich den Alter Egos Robert Schumanns mit eben genannten Vermerken aus. Er bediente sich, neben seinem eigenen Namen, auch der exzentrischen Künstlerfigur Johannes Kreisler aus den Werken E. T. A. Hoffmanns. Werke mit dem Vermerk Kr (für Kreisler Jr.) haben eher virtuose, launische Ausbrüche, während welche mit B (für Brahms) introspektiver und lyrischer erscheinen.⁷² So stellt sich Johannes Brahms auch in eine romantische Tradition der Referenz, die seinen Variationen auf vielfältige Weise inneohnt.

Johannes Brahms' herausragende Fähigkeiten zeigten sich schon in jungen Jahren, besonders am Klavier. So wurde er schon früh gefördert. Zu seinen Lehrern zählten neben seinem eigenen Vater, Johann Jakob Brahms, auch Otto Friedrich Willibald Cossel und Eduard Marxsen – ein renommierter Pianist wie auch Komponist.⁷³ Sein Biograph Max Kalbeck fasst Johannes Brahms' frühe Phase, die in einen kompositorischen Weg mündete, sehr prägnant zusammen: „Man könnte ohne allzu starke Übertreibung sagen: seine Virtuosenlaufbahn war mit siebzehn Jahren definitiv abgeschlossen“⁷⁴.

Im Jahr 1853 lernte Johannes Brahms den späteren Robert Schumann-Biographen Wilhelm Josef von Wassilewski kennen, der ihn mit dem musikliebenden Kommerzienrat Deichmann bekannt machte. Durch Deichmann wiederum hörte Johannes Brahms Werke von Robert Schumann, welche einen tiefen Eindruck in ihm hinterließen.⁷⁵ Johannes Brahms „stellte verblüfft fest, daß die von Jean Paul und E. T. A. Hoffmann inspirierten Jugendwerke Robert Schumanns seine eigene Empfindung und seine formalen Ansprüche spiegelten“⁷⁶.

Daraufhin lernte Johannes Brahms noch im selben Jahr das Musiker-Ehepaar Schumann kennen. Diese Begegnung mit ihm war für Robert Schumann und Clara Schumann eine tiefe

⁷¹ Vgl. Bonatta, 2013, S. 108f.

⁷² Vgl. Stefanie Strigl: *Variationen für Klavier über ein Thema von Robert Schumann fis-Moll. Op. 9*. In: Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke. 2 Bde. Bd. 1. Hrsg. v. Claus Bockmaier/Siegfried Mauser: Laaber: Laaber, 2013, S. 64f.

⁷³ Vgl. Hans A. Neunzig: Johannes Brahms. In *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. In: Rowohlt's Monographien. Hrsg. v. Kurt Kusenberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1973, S. 16.

⁷⁴ Max Kalbeck: *Johannes Brahms*. 8 Bde. Berlin 1904-1914, a. a. O., zitiert. n. Neunzig, 1973, S. 17.

⁷⁵ Vgl. Neunzig, 1973, S. 29.

⁷⁶ Ebd.

künstlerische sowie emotionale Erfahrung, wenngleich auch vollkommen überraschend. Sowohl sein Charakter als auch sein Klavierspiel hat die Schumanns tief beeindruckt. Clara Schumann hat ihre spontane Reaktion in einem Tagebucheintrag nieder geschrieben: „Das ist wieder einmal einer, der kommt wie eigens von Gott gesandt!“⁷⁷. Jeden Tag präsentierte ihnen Johannes Brahms neue Werke. Robert Schumann bewunderte neben ihrer Ausdruckskraft und technischen Komplexität auch ihre künstlerische Reife. All diese Stücke waren bis dahin noch unveröffentlicht. Johannes Brahms’ Begabung war jedoch für beide Schumanns sogleich zweifellos. Dies sollte der Beginn einer der bemerkenswertesten künstlerischen Beziehungen der Romantik sein.⁷⁸

Im Oktober 1853, in einer Zeit unerwarteter Kreativität und relativer innerer Ruhe entstand zwischen Robert Schumann und den jungen Musikern Johannes Brahms, Joseph Joachim und Albert Dietrich ein freundschaftlicher, fast schwärmerischer Kreis. In dieser enthusiastischen Atmosphäre kam die Idee zu einem gemeinsamen Werk auf: Der *F-A-E Sonate* für Violine und Klavier. Dieses Werk, bestehend aus vier Sätzen, wobei Albert Dietrich den ersten, Johannes Brahms den dritten und Robert Schumann den zweiten sowie vierten Satz geschrieben hat, ist dem Geiger Joseph Joachim gewidmet. Die drei Komponisten spielen in dieser Sonate, wie der Titel schon ankündigt mit den drei als Thema dienenden Noten F–A–E, darüber hinaus stehen die drei Buchstaben für die Phrase „Frei Aber Einsam“⁷⁹, die Joseph Joachims Motto war in jener Zeit. Auffallend ist, dass Johannes Brahms seinen Beitrag mit dem Pseudonym Johannes Kreisler Jr. unterschrieben hat – eine bewusste Referenz auf E. T. A. Hoffmanns zerrissene Künstlerfigur Johannes Kreisler, die Johannes Brahms fasziniert hat.⁸⁰ Tatsächlich hat Johannes Brahms diese Signatur in mehreren seiner Werke verwendet, worunter sich die *Klaviersonaten*, Op. 1, das *Klaviertrio*, Op. 8, und seine *Variationen*, Op. 9, befinden.⁸¹

Bestärkt von der Unterstützung Robert Schumanns reiste Johannes Brahms im November 1853 nach Leipzig, um sich dort als junger Komponist zu etablieren und seine Werke in einem bedeutenden Verlag veröffentlichen zu lassen. In dem Brief vom 29. November 1853

⁷⁷ Berthold Litzmann: Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen. Bd. 3: Ehejahre. 1840-1856., Leipzig, 1925, S. 281, zitiert n. Knechtges-Obrecht, 2019, S. 115.

⁷⁸ Vgl. Knechtges-Obrecht, 2019, S. 115.

⁷⁹ Meier, 1995, S. 128.

⁸⁰ Vgl. Ebd.

⁸¹ Vgl. Madalyn Lee Möller: Revision or Re-envisioned? Origin and Outcomes of Brahms’s Piano Trio No. 1 in B Major, Op. 8, Dissertation, University of California, Los Angeles, 2022. S. 26f. u. 49.

schrrieb er an Robert Schumann in Dankbarkeit und mit Begeisterung über den erfolgreichen Aufenthalt:

Mynheer Domine! Verzeihen Sie diese lustige Anrede dem, der durch Sie so unendlich glücklich und froh gemacht ist. Nur das Schönste und Beste habe ich Ihnen zu erzählen. Ihrer warmen Empfehlung verdanke ich eine über alle Erwartung und besonders über alles Verdienst freundliche Aufnahme in Leipzig. Härtels erklärten sich mit vieler Freude bereit, meine ersten Versuche zu drucken... Dürfte ich meinem zweiten Werk den Namen Ihrer Frau Gemahlin voraussetzen?⁸²

Diese Bitte, Clara Schumann seine zweite *Klaviersonate* in fis-Moll, Op. 2, widmen zu dürfen, verdeutlicht die tiefe Verehrung und Bewunderung ihres künstlerischen Könnens wie auch Schaffens, die Johannes Brahms ihr gegenüber empfand.

Im Frühjahr des Jahres 1854 hatte er die *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* zu komponieren begonnen und im Sommer desselben Jahres fertiggestellt. Im Herbst wurden sie schließlich gemeinsam mit Clara Schumanns *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* veröffentlicht.⁸³

In den Jahren nachdem Robert Schumann in die Nervenheilanstalt in Bonn-Endenich eingewiesen worden war, war Johannes Brahms Clara Schumann zu einer wesentlichen emotionalen und praktischen Stütze geworden. Clara Schumann, die sich mit sieben Kindern, ihren Konzertaktivitäten und der Sorge um ihren Mann allein sah, schöpfte Kraft und Trost aus Johannes Brahms' Nähe und Unterstützung.⁸⁴ Seine Rolle beinhaltete jedoch nicht nur Hilfe mit den Kindern und im Haushalt – nach Erhalt der Besuchserlaubnis fuhr Johannes Brahms regelmäßig nach Bonn-Endenich, um Robert Schumann in der Nervenheilanstalt zu besuchen. Solange es Robert Schumann noch möglich war, gingen er und Johannes Brahms gemeinsam spazieren, musizierten und tauschten sich intensiv in Gesprächen aus.⁸⁵

Die außergewöhnliche Verbindung zwischen Clara Schumann und Johannes Brahms wurde im Laufe der Zeit vielgestaltig interpretiert: Als tiefe Freundschaft, spirituelle Partnerschaft und manchmal sogar als zurückhaltende Liebe.⁸⁶ Unabhängig von den romantischen Überlegungen kann gesagt werden, dass Johannes Brahms in jener Phase eine entscheidende Rolle spielte. Ihr gegenseitiger musikalischer Einfluss zeigt sich in ihren motivischen Referenzen genauso, wie in ihren einander gewidmeten Werken – ihrem sogenannten musikalischen Dialog.

⁸² Berthold Litzmann: Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896. Leipzig, 1927, zitiert n. Neunzig, 1973, S. 34.

⁸³ Vgl. Bonatta, 2013, S. 106ff.

⁸⁴ Vgl. Knechtges-Obrecht, 2019, S. 119.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 122.

⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 130.

Johannes Brahms komponierte in den folgenden Jahren unter anderem weitere Variationen mit Referenz auf den damals bereits verstorbenen Robert Schumann: *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 23 (1861).⁸⁷ Diese Variationen sind kein Solo-Klavierwerk, sondern sozusagen Kammermusik als Klavierwerk für vier Hände. Das zugrundeliegende Thema entstammt dieses Mal Robert Schumanns *Thema mit Variationen*, WoO 24, seinen gemeinhin bekannten *Geistervariationen* aus dem Jahr 1854. Robert Schumann widmete seine Variationen Clara Schumann,⁸⁸ Johannes Brahms wiederum widmete seine Variationen deren Tochter Julie.⁸⁹

4.2. Kontext des Werkes

Johannes Brahms' *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 9, sind zu seinen frühesten, und genauso zu seinen intensivsten kompositorischen Auseinandersetzungen mit der Musik Robert Schumanns zu zählen. In diesen Variationen reflektiert Johannes Brahms Robert Schumanns *Albumblatt I, Ziemlich langsam*, in 16 überaus unterschiedlichen, dennoch stets in ihrer Essenz miteinander verbundenen Variationen, und gibt ihm eine eigene tiefgreifende Bedeutung.

Die Widmung „Kleine Variationen über ein Thema von ihm. Ihr zugeeignet“ ist nur noch auf dem Autograph zu finden⁹⁰ – nach Andrea Bonatta ist dies der Titel der Variationen in Johannes Brahms' Manuskript.⁹¹ Der Erstdruck bei *Breitkopf & Härtel* hat schließlich einen objektiveren Titel: „Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann“ mit einfacher Widmung: „Frau Clara Schumann zugeeignet“ und den referenziellen Informationen: „von Johannes Brahms. Op. 9.“⁹² Die Widmung beziehungsweise der Titel des Manuskriptes zeigt, dass das Werk neben der Hommage an Robert Schumann, auch ein musikalischer Dialog mit und gleichermaßen eine Verehrung von Clara Schumann ist. Johannes Brahms soll Clara Schumann zudem die Reinschrift seiner Komposition unmittelbar nach der Geburt ihres

⁸⁷ Vgl. O. A.: Opus 23, Variationen Es-Dur für Klavier zu vier Händen über ein Thema von Robert Schumann. Hrsg. v. Brahms-Institut. Vgl. McCorkle, BraWV, S. 80. https://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_werkekatalog/op_023.html (17.08.2025).

⁸⁸ Vgl. Wolf-Dieter Seiffert: Robert Schumann. Thema mit Variationen (Geistervariationen). München: G. Henle Verlag, 1995. <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/c/c4/IMSLP879666-PMLP1383904-Henle-1995-Schumann-Geistervariationen-WoO24.pdf> (18.08.2025).

⁸⁹ Vgl. O. A.: Opus 23, Variationen Es-Dur für Klavier zu vier Händen über ein Thema von Robert Schumann. Hrsg. v. Brahms-Institut. Vgl. McCorkle, BraWV, S. 80. https://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_werkekatalog/op_023.html (17.08.2025).

⁹⁰ Vgl. Strigl, 2013, S. 62.

⁹¹ Vgl. Bonatta, 1998, S. 105.

⁹² O. A.: Opus 9, Variationen fis-Moll für Klavier über ein Thema von Robert Schumann. Hrsg. v. Brahmsinstitut. Vgl. McCorkle, BraWV, S. 28. https://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_werkekatalog/op_009.html (16.08.2025).

Sohnes Felix gegeben haben.⁹³ Die Widmung seiner Variationen an Clara Schumann steht nicht allein. Auch andere seiner zentralen Werke hat Johannes Brahms ihr zugeeignet.

Der musikalische Dialog mit Clara Schumann äußert sich unter anderem durch inter-kompositorische Bezüge auf ihr eigenes Werk. So zitiert Johannes Brahms in seiner zehnten Variation das Kopfsthema ihrer *Romance variée*, Op. 3.⁹⁴ Diese zehnte Variation hat Johannes Brahms gemeinsam mit der elften Variation am 12. August 1854, dem Namenstag Clara Schumanns und gleichzeitig dem Jahrestag ihrer Verlobung mit Robert Schumann, seiner Sammlung nachgereicht – obgleich sie eigentlich bereits im Juni fertiggestellt gewesen ist. Johannes Brahms notierte in seinem Manuskript zu den beiden Variationen: „Rosen und Heliotrop haben geblüht“⁹⁵. Seine eigenen offizielleren Worte – das Manuskript bleibt vertraulich zwischen Robert Schumann, Clara Schumann und Johannes Brahms – zu den beiden im Nachhinein noch hinzugekommenen Variationen sind in einem Brief an Joseph Joachim nachzulesen: „Zu meinen Variationen sind noch zwei gekommen, in der einen spricht Klara [...]“⁹⁶. Worauf Clara Schumann mit folgenden Worten in einem Brief an Robert Schumann reagiert: „[...] Mein Thema aus alter Zeit hat er in deines mit verflochten [...]“⁹⁷. Ihr Thema wird dabei in den letzten Takten der zehnten Variation sehr dezent von der Innenstimme zitiert.⁹⁸ Diese zehnte Variation soll nach Bonatta das „poetische Zentrum“⁹⁹ des Op. 9 sein.

Die Variationen von Johannes Brahms spielen nun jedoch nicht nur auf Werke Clara Schumanns an, sind auch nicht ein alleiniges Zitat von Robert Schumanns *Albumblatt I*, sondern haben Anspielungen auf andere bedeutende Werke Robert Schumanns in sich: Darunter die *Davidsbündlertänze*, Op. 6, *Carnaval*, Op. 9, *Fantasiestücke*, Op. 12, *Symphonische Etüden*, Op. 13. Darüber hinaus übernehmen die Variationen von Robert Schumanns Werken auch den Aspekt der „[...] dialektische[n] Opposition einer poetischen Intimität und einer extrovertierten Virtuosität, die zugleich den typischen Dualismus der romantischen Seele darstellt[...]“¹⁰⁰, so Bonatta.

⁹³ Vgl. Strigl, 2013, S. 62 bzw. 67.

⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 62.

⁹⁵ Bonatta, 1998, S. 106.

⁹⁶ Brief vom 12. September 1854 an J. Joachim. Johannes Brahms: Briefwechsel. 16. Bände, Berlin, 1908-1922, Bd. 5, S. 59, zitiert n. Bonatta, 1998, S. 106.

⁹⁷ Berthold Litzmann: Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. Leipzig, 1920, Bd. 2, S. 330, zitiert n. Bonatta, 1998, S. 106.

⁹⁸ Vgl. Bonatta, 1998, S. 106.

⁹⁹ Ebd., S. 116.

¹⁰⁰ Ebd., S. 108.

Ferner spielt Johannes Brahms mit der Poetik Robert Schumanns. So übernimmt er in seiner neunten Variation eine Idee von Robert Schumanns *Albumblatt II*, dem fünften Stück der Sammlung *Bunte Blätter*. Dabei versteht Johannes Brahms seine Komposition jedoch nicht als eine einfache stilistische Kopie. Indem er harmonisch-strukturelle Aspekte raffiniert variiert, entwickelt er eine musikalische Idee reflektierend weiter. Diesbezüglich wurde unter anderem von „Musik über Musik“¹⁰¹ gesprochen.¹⁰² Johannes Brahms' Variationen können in Bezug auf ihre Komposition als eine Symbiose geschaffen aus einer Ambivalenz beschrieben werden. Er verschreibt sich einerseits einer konzeptionellen Strenge, komponiert entlang von klaren Strukturen und bemerkenswert kontrapunktisch. Andererseits fühlt er sich in die poetische Welt Robert Schumanns ein und schafft es in seinen kontrapunktischen Verfahren die subjektive, romantische Expressivität zum Erklingen zu bringen.¹⁰³

4.3. Analyse des Werkes

Nach Strigl habe Johannes Brahms in seinem Manuskript zehn Verweise zu den Brahms-beziehungswise Kreisler-Charakteren gemacht, aufgeteilt in fünf Brahms-Vermerke (4, 7, 8, 14, 16) und fünf Kreisler-Vermerke (5, 6, 9, 12, 13),¹⁰⁴ wobei sie in einer Fußnote angibt, dass Johannes Brahms an der fünften Variation keinen Vermerk gemacht hätte. Diese sei jedoch als logische Folge dem Kreisler-Charakter zuzuordnen, da sie durch den *attacca*-Anschluss so eng mit der sechsten verbunden ist, die selbst wiederum eine Kreisler-Variation ist.¹⁰⁵

Zeichnet man sich die Signaturen der Variationen auf, wird eine Andeutung von Spiegelung in ihrer Anordnung ersichtlich. Es stellt sich die Frage, ob die Signatur-Vermerke zusätzlich zu ihrer inhaltlichen-charakteristischen Beschreibung auch noch eine strukturelle Bedeutung haben. Bonatta beispielsweise meint, dass die Signaturen für die Variationen eine „strukturelle Organisation [...] in [...] „symmetrische Gruppierungen“¹⁰⁶ sind. Dabei ordnet er sogar, womöglich aufgrund ihrer Stimmung die zehnte sowie elfte Variation der Brahms-Charakteristik zu. Genauso hält Bonatta es mit der fünfzehnten Variation aufgrund beziehungsweise trotz ihrer Dynamik. Bezüglich der fünften Variation, deren offenbar unklaren Signaturen-Vermerk Strigl in ihrer Fußnote näher behandelt, sagt Bonatta nichts.¹⁰⁷ In der folgenden weiteren

¹⁰¹ Hermann Danuser: Aspekte einer Hommage-Komposition. In: Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXVIII. Kassel, 1984, S. 39, zitiert n. Bonatta, 1998, S. 113.

¹⁰² Vgl. Bonatta, 1998, S. 112f.

¹⁰³ Vgl. Ebd., S. 116. u. 118.

¹⁰⁴ Vgl. Strigl, 2013, S. 64f.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 67.

¹⁰⁶ Bonatta, 1998, S. 109.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 109.

Nachforschung darüber, welche Variationen mit welchen Signaturen von Johannes Brahms in seinem Manuskript versehen worden sind, kam es zu teilweise unterschiedlichen Ergebnissen. Eindeutig waren die Quellen nur bezüglich der fünf Brahms-Signaturen und der Kreisler-Signaturen für die Variationen 6, 12, 13.¹⁰⁸ Ob die Vermerke eine geordnete Struktur schaffen sollen, die aus vagen Spiegelungen, oder vielleicht auch einer dialogischen Form aus Frage und Antwort, aufgebaut ist, ist nicht belegbar, jedoch auch nicht auszuschließen. Jedenfalls sind alle Vermerke in den Drucken nicht mehr vorhanden.

In Clara Schumanns Variationen klingt das Thema stets deutlich hörbar hervor. Johannes Brahms hingegen komponierte mehr in Richtung des Kontrapunkts und des vielseitigen, sprechenden Klavierklangs. Das Thema der Variationen, das wie bereits erwähnt Robert Schumanns *Albumblatt I* bildet,¹⁰⁹ ist in den einzelnen Variationen nicht mehr so einfach herauszuhören.

In der ersten Variation erklingt die Melodie beinahe genau wie im Thema, jedoch in der linken Hand. Die rechte Hand spielt die Begleitung in der rhythmischen Struktur des Themas – eine „harmonische Umwandlung“¹¹⁰. Auffallend ist die Veränderung der Textur, die zu einem invertierten Blick auf das Thema führt – das Thema erklingt in der Mittelstimme, ausgenommen von ein paar wenigen Takten, in welchen es in die Bassstimme wechselt.

Variation II ist in *Poco piu moto* geschrieben. Die rechte Hand nimmt sich für die Melodie nur die Harmonien des Themas. Gleichzeitig wird der Einstieg konstant auf einen Auftakt verschoben, sodass die Komposition als Ganzes in ihrem Aufbau verschoben erscheint – zu früh sozusagen. Über die gesamte Variation spielt die rechte Hand in *espressivo*, während die linke Hand sich in einem *staccato e leggiero* hält. In der dynamischen Kulmination kommt es im *mezzoforte* zu einer „Reihe von Dissonanzen“¹¹¹.

Einzigartig für den Beginn der dritten Variation ist, dass die Begleitung in der rechten Hand mit einem Haltebogen noch an den letzten Akkord der zweiten Variation anschließend einsetzt. Das Thema bleibt als Melodie in dieser Variation größtenteils erkennbar vorhanden und

¹⁰⁸ Vgl. Patrick P. L. Lam: Brahms – 16 Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 9 (1854), Interlude.hk, 2021, <https://interlude.hk/a-theme-of-his-dedicated-to-her-written-by-a-third-brahms-16-variations-on-a-theme-by-r-schumann-op-9> (24.08.2025)./ Vgl. Calum MacDonald: Brahms. Sämtliche Klaviervariationen. Übersetzt v. Henning Weber. [Booklet Essay] In: Garrick Ohlsson: Brahms. The Complete Variations for Solo Piano. London: Hyperion Records Ltd, 2010. Zugriff über Apple Music Classical, 24.08.2025, S. 16.

¹⁰⁹ Zu *Albumblatt I*, *Ziemlich langsam*, aus *Bunte Blätter*, Op. 99 (Nr. 4) vgl. in vorliegender Arbeit S. 10.

¹¹⁰ Bonatta, 1998, S. 113.

¹¹¹ Ebd. S. 114.

wird in derselben Lage wie im Original gespielt, nur mit der linken anstatt der rechten Hand. Die Nähe zum Thema zeigt sich auch in der Tempobezeichnung: *Tempo di tema*. Die Begleitung liegt wie bereits erwähnt in der rechten Hand, in welcher sie hin und her springt, stets über die Melodie der linken hinweg. Bonatta zufolge schlage sie einen rezitierenden Ton an, „[...] der weder Antwort noch Lösung zu kennen scheint [...]“¹¹².

Die erste spürbare Verfremdung der thematischen Töne findet in der vierten Variation statt. Sie ist in *Poco piu moto* gehalten. Die Melodie wird in fließende Phrasen umgewandelt, hält jedoch bezüglich ihres Aufbaus stets noch am Thema fest. Johannes Brahms verzeichnet am Ende dieser Variation den Buchstaben *B*. Dies symbolisiert den introspektiven Brahms-Charakter der Variation.¹¹³

Die Kreisler-Charakteristik tritt erstmals in Variation V und VI auf. Diese beiden Variationen sind demnach geprägt von einer expressiven Sphäre und Virtuosität.¹¹⁴ Dies spiegelt sich auch in ihren Tempobezeichnungen wider: *Allegro capriccioso* und *Allegro*.

Der Aufbau der gesamten fünften Variation ist der Struktur der Begleitung der vierten Variation entnommen. Diese Form des Sechzehntel-Flusses der vierten Variation ist in der fünften lediglich durchbrochen beziehungsweise geradezu gestoppt von einem längeren Notenwert, nur um dann wieder den Fluss der Sechzehntel aufzunehmen. Zum ersten Mal endet eine Variation in Dur: Fis-Dur.

Der Bruch mit dem ursprünglichen Gestus ist in der sechsten Variation besonders offensichtlich: Im virtuoson *Allegro* erscheint das Thema nur noch fragmentarisch, eingebunden in eine Abfolge von Sechzehnteln – ein Akt der expressiven Entgrenzung, der sich in seinem *Allegro* deutlich abhebt von der melancholischen Ruhe des Themas von Robert Schumann.¹¹⁵

Die siebte Variation in *Andante* ist die kürzeste Variation des gesamten Werkes gemessen an ihrer Taktanzahl. Sie ist in *pianissimo* (Brahms-Charakter¹¹⁶) gehalten und aus Akkorden aufgebaut, die mit Haltebögen verbunden sind. Es entstehen harmonische Spannungen durch die Arbeit mit Vorhalten.¹¹⁷

¹¹² Bonatta, 1998, S. 114.

¹¹³ Vgl. Strigl, 2013, S. 64f.

¹¹⁴ Vgl. Bonatta, 1998, S. 109.

¹¹⁵ Vgl. Strigl, 2013, S. 65.

¹¹⁶ Zu Brahms- bzw. Kreisler-Charakter vgl. in vorliegender Arbeit S. 18 u. S. 25.

¹¹⁷ Vgl. Strigl, 2013, S. 63. und Vgl. Bonatta, 1998, S. 114.

Der Brahms-Charakter wird in der achten Variation beibehalten. Auch das Tempo bleibt der siebten ähnlich: *Andante (non troppo lento)*. In dieser Variation übernimmt die obere Stimme die Melodie des Themas, ausgenommen von ein paar Änderungen. Begleitet wird die Melodie durch *dolce* Tremolos der linken Hand. Die Variation endet mit einem chromatischen Nachklang in – gleich der fünften Variationen – Fis-Dur.

Die neunte Variation zeichnet sich durch einen spannungsreichen Kreisler-Charakter aus. Ihr Tempo ist *Schnell*, ihre Dynamik ist hingegen in *pianissimo* gestaltet. Johannes Brahms verbindet in ihr zwei *Albumblätter* Robert Schumanns: Er orientiert sich harmonisch am *Albumblatt I*, dem Thema, entnimmt die Melodie jedoch in Teilen dem *Albumblatt II*¹¹⁸. Sie endet mit einer virtuoson Kadenz.

Die Variationen X und XI sind dem Werk wie bereits erwähnt nachfolgend, ein paar Monate nach Fertigstellung, hinzugefügt worden.¹¹⁹ Nach Bonatta sind diese beiden Variationen in *Poco Adagio* und *Un poco più animato* dem Brahms-Charakter zuzuordnen,¹²⁰ Strigl hat sie ohne Signatur angeführt.¹²¹

In der zehnten Variation bleibt nur noch das Muster des Themas erhalten. Johannes Brahms findet eine andere *dolce* Melodie in dem Thema und moduliert sie in D-Dur. In den ersten acht Takten liegt die Melodie gespiegelt in Ober- und Unterstimme und wird *espressivo dolce* gespielt. Die Mittelstimme ist dabei das *dolcissimo l'accompagnamento*. Es folgt in den weiteren Takten eine deutlich hörbare Mehrstimmigkeit. Das Zitat aus Clara Schumanns *Romance variée*, Op. 3, erklingt in den letzten Takten in der Mittelstimme, eingeführt von der Hauptmelodie der zehnten Variation, die vom Beginn wiederholt wird. Das gesamte Stück ist weitgehend in *piano* bis hin zu *pianissimo* gehalten.

Die Dynamik der elften Variation ist der zehnten ähnlich. In ihr erscheint das Thema der vorhergehenden Variation, die *dolce* Melodie, teilweise, notiert in ebenfalls der Tonart der vorhergehenden Variation. Die Melodie ist dieses Mal in Sechzehnteln variiert. So bekommt jeder Ton die gleiche Gewichtung. Ähnlich wie auch schon in seiner zweiten Variation ist der Rhythmus des Stückes von konstanten Auftakten geprägt, jedoch nur folgend an die Stelle der Kulmination.

¹¹⁸ Zu *Albumblatt II*, *Schnell*, aus *Bunte Blätter*, Op. 99 (Nr. 5) vgl. in vorliegender Arbeit S. 10f.

¹¹⁹ Vgl. Bonatta, 1998, S. 106.

¹²⁰ Vgl. Ebd., S. 109.

¹²¹ Vgl. Strigl, 2013, S. 64.

Die zwölfte Variation skizziert das Thema nur grob in Form von virtuosen, in großen Sprüngen hüpfenden Phrasen, größtenteils in *staccato e leggero* angelegt, wobei beide Hände sich stets einander entgegengesetzt bewegen. Dies spiegelt sich auch in ihrer Überschrift wider: *Allegretto, poco scherzando*.

Die 13. Variation spielt mit einem versteckten Kreisler-Charakter. Sie ist zwar in *piano* gehalten, doch stets unruhig und unklar in ihren Aussagen. Im Tempo wird *Non troppo Presto* vorgegeben. Von ihrer Form erinnert sie an eine Etüde, in welcher das Thema von sich abwechselnden Noten umspielt wird. So wohnt dieser Variation bereits eine klar erkennbare Abstraktion inne.

Auch in Variation XIV (*Andante*) orientiert sich Johannes Brahms nur grob am Thema, gestaltet die Variation im Gegensatz zur vorhergehenden jedoch in seiner eigenen Charakteristik. Die rechte Hand führt mit sich selbst einen Dialog, indem sie aus zwei miteinander kommunizierenden Stimmen aufgebaut ist. Die linke Hand begleitet diesen Dialog in einem Fluss von *staccato e leggero* in einer steten Wellenbewegung.

Die 15. Variation hat ähnlich der zehnten und elften keinen Vermerk über eine besondere Charakteristik. Bonatta ordnet – anders als Strigl¹²² – die in einem anfänglichen *piano* gehaltene und in *pianissimo* endende *Poco Adagio*-Variation, die jedoch in ihrer Mitte ein *crescendo* enthält, das einen darauffolgenden Ausbruch in *forte* ankündigt, dem Brahms-Charakter zu.¹²³ Unabhängig davon, ob die Variation nun ein Kürzel hat oder nicht, ist sie aus einem Kanon zwischen der Sopran- und Bassstimme aufgebaut, der von der Mittelstimme in ruhigen Arpeggien begleitet wird. Diese Technik des Komponierens in Kanonform wurde auch von Clara Schumann in ihrer sechsten Variation verwendet. Zudem spielt Johannes Brahms in dieser Variation mit der Tonart, macht eine enharmonische Verwechslung und schreibt anstatt in Fis in Ges-Dur.

Das *Poco Adagio* von Variation XV wird in Variation XVI zu einem *Adagio* ausgeweitet. Diese abschließende Variation in *sempre pianissimo* gleicht meines Erachtens einem Abschied in musikalischer Form. In der Bassstimme ist in *sempre legato* Akkorden von punktierten Halbenoten das Thema der zehnten Variation hörbar. Das ursprüngliche Thema aus Robert Schumanns *Albumblatt I* ist nur noch fragmentarisch in Harmonien enthalten. Es erscheint eher als

¹²² Vgl. Strigl, 2013, S. 64f.

¹²³ Vgl. Bonatta, 1998, S. 109.

ein stilles Nachdenken über das Thema. Bemerkenswert in dieser Variation ist die Ruhe, in welcher sie geschrieben ist, die beinahe zu einer Stille verklingt. Das anfängliche *sempre pianissimo* kulminiert in den letzten vier Takten in einem umgekehrten Höhepunkt zu einem *triple piano* und endet schlussendlich in einer Viertelpause – der letzte Schlag ist Stille. Dabei ist die gesamte Variation in Fis-Dur notiert, der enharmonischen Verwechslung und gleichzeitigen Verbindung zur vorhergehenden Variation. Wobei bei der 16. Variation der Brahms-Charakter verzeichnet ist und der 15. im Gegensatz dazu nicht ein Kreisler-Charakter innewohnt, sondern sie ohne gesonderte Anmerkung bleibt.

Im Ganzen kann zu den Variationen von Johannes Brahms gesagt werden, dass sie trotz un-gemeiner Individualität stets durch gewisse Strukturen, die dem gesamten Zyklus eine Stabilität geben, miteinander verbunden sind. Bonatta hebt hierbei unter anderem die Kanonform hervor, die Johannes Brahms in vier seiner Variationen auf unterschiedliche Weise verwendet hat. So soll es in der achten einen „Kanon in der Oktave“ geben, in der zehnten einen „Umkehrkanon“, in der 14. einen „Kanon in der Obersekunde“ und in der 15., wie bereits erwähnt, einen „Kanon in der Untersekte“.¹²⁴

5. Der musikalische Dialog

Die Beziehung von Robert und Clara Schumann verkörpert eine seltene Symbiose persönlicher Intimität und künstlerischer Verbundenheit. Die Intensität dieser Verbindung sowie die Hindernisse, die ihr im Weg gestanden sind, charakterisieren nicht nur ihre Biografien, sondern auch die zentralen Werke beider. Genauso webt sich Johannes Brahms 1853 nicht nur in die Biografie beider ein, sondern auch in ihre Werke.

Der musikalische Dialog zeigt sich vielschichtig in den drei Werken. Im Ganzen kann gesagt werden, dass er immer vielstimmiger wird. Während Robert Schumann sich noch einfach auf Clara Schumann bezieht, indem er in seinem *Albumblatt I* ein Clara-Motiv kreiert, bezieht sich Clara Schumann bereits auf dieses Stück mit dem Motiv und variiert es, während sie zudem noch sich selbst aus einem früheren Werk, der *Romance variée*, zitiert. Johannes Brahms nimmt auch dieses Stück Robert Schumanns um das Clara-Motiv in fis-Moll. Er zitiert also ein bereits von Clara Schumann zitiertes Stück, das wiederum einen melodischen Bezug zu ihr enthält, variiert es und zitiert in ihm weitere Stücke Robert und genauso Clara Schumanns. Somit bilden diese drei Werke ein Geflecht von Verweisen mit Robert Schumanns *Albumblatt*

¹²⁴ Vgl. Bonatta, 1998, S. 116.

I, Ziemlich langsam in ihrer Mitte, welches dieses Clara-Motiv enthält. Der Dialog ist ein Merkmal, das in Johannes Brahms' Variationen immer wieder aufscheint. Das Gespräch ist in diesen Variationen nicht nur in ihnen selbst, ihrer Melodie und Begleitung, auch als Kanon, zu finden, sondern genauso als Metapher zu anderen Werken. So bilden diese Variationen ein vielstimmiges kompositorisches Gespräch. In diesem vielstimmigen manchmal offensichtlicheren, manchmal versteckteren Gespräch mit Robert und Clara Schumann, sowie der kompositorischen Tradition und dem romantischen, poetischen Ausdruck erklingt Johannes Brahms' eigene, noch junge Stimme in einer persönlichen Art, Tiefe und Virtuosität – nicht zuletzt durch die gekonnte und variierte Komposition all dieser Stimmen zu einem Zyklus von Variationen.

Den Variationen liegt demnach ein Stück Robert Schumanns zugrunde, welches eng mit Clara Schumann verbunden ist. Nicht nur aufgrund der Widmungen – Johannes Brahms hat seine *Variationen* ihr gewidmet und auch einzelne Stücke aus den *Bunten Blättern* sollen ursprünglich ihr zugeeignet gewesen sein – oder ihrer *Romance variée*, sondern aufgrund ihrer Verklanglichung: Denn zuallererst ist das *Albumblatt I* in fis-Moll notiert, in deren fallenden Tonfolge von C#–H–A–G#–A wie bereits erwähnt das sogenannte Clara-Motiv liegt. Clara Schumann wie auch Johannes Brahms haben zwar in ihren Variationen mit dieser Tonart gespielt, doch sind sie stets zu ihr zurückgekehrt. Desweiteren arbeiteten Robert Schumann und Johannes Brahms weiter mit dieser Tonart in ihrer jeweiligen Klaviersonate (*Klaviersonate* in fis-Moll, Op. 11 und *Klaviersonate* in fis-Moll, Op. 2). Die Tonart fis-Moll liegt beiden zugrunde. Beide sind Clara Schumann gewidmet.

Im folgenden äußere ich eigene Vermutungen, in welcher Art und Weise die beiden Variationen von Clara Schumann und Johannes Brahms noch in einem Dialog miteinander stehen können. Clara Schumanns erste Variation scheint eine Verbindung mit Johannes Brahms' ersten drei Variationen zu haben, da sich das Thema in ihnen deutlich zeigt. Clara Schumanns zweite Variation und Johannes Brahms' fünfte und sechste Variation haben die Gemeinsamkeit, dass sie mit Sechzehntelnoten ausgefüllt sind. Die vierte Variation von Clara Schumann arbeitet mit laufenden Triolen, die Johannes Brahms in seiner sechsten Variation ebenfalls aufgreift. Die sechste Variation bei Clara Schumann zeichnet sich wiederum durch deutliche Kanonstrukturen aus, die bei Johannes Brahms die fünfzehnte Variation kennzeichnen. Clara

Schumanns siebte Variation verbindet sich mit Johannes Brahms' achter Variation mittels arpeggierter Akkorde.

Füge ich das Thema von Robert Schumann dem Dialog der beiden Variationen hinzu, zeigt sich für mich auch ein dynamischer Bezug der drei Werke aufeinander: Das Thema, das *Albumblatt I*, schließt mit einem *pianissimo*. Eine Gemeinsamkeit der Variationen von Clara Schumann und Johannes Brahms – und womöglich eine Antwort auf Robert Schumanns *pianissimo* – liegt in deren jeweiligem Ende in einem *triple piano*. Bezüglich der Dynamik zeigt sich weiters auch eine deutliche Verbindung zwischen Robert Schumann und Johannes Brahms. Beide öffnen die Dynamik bis hin zu *fortissimo*. Clara Schumann hingegen bleibt stets bei einer maximalen Öffnung von *forte*.

So ist meines Erachtens dieser musikalische Dialog auf mehreren Ebenen vorhanden. Diese drei Komponist*innen sprechen nicht nur über Referenzen von Werken und der Form miteinander, sondern scheinen auch über das Tempo und die Dynamik aufeinander Bezug zu nehmen.

6. CD-Produktion

Die drei Werke wurden nach fünfmonatiger Vorbereitung am 10. und 11. September 2025 im großen Saal an der Anton Bruckner Privatuniversität gemeinsam mit dem Toningenieur Matthias Kronsteiner aufgenommen. Kronsteiner hat aufgrund seiner bisherigen Produktionen – auch viele meiner Kolleg*innen haben mit ihm ihre CD aufgenommen – viel Erfahrung mit Klavieraufnahmen. Bei dem Flügel handelte es sich um einen Steinway Model D.

Am 10. September haben wir um 9 Uhr begonnen im großen Saal aufzunehmen. Die erste halbe Stunde haben wir verwendet um verschiedene Klangsets und Effekte auszuprobieren und auf mein CD-Programm abzustimmen. Die Auswahl der Klangsets erfolgte anhand des Kriteriums einer klaren Sopran- und Mittelstimme, die dem gesanglichen Charakter der Werke entspricht. Anhand der leisesten sowie der lautesten Stelle des Programms hat Kronsteiner eine Balance für die Einstellung der Mikrofone ermittelt. Insgesamt waren drei Mikrofone im Raum positioniert: Das direkt vor dem Flügel des Steinways platzierte Mikrofon diente der Aufnahme der Bass-Register. Das zweite Mikrofon war etwas höher und vom Flügel entfernter positioniert als das erste und nahm die mittleren und höheren Register auf. Für die Erfassung des Nachhalls war ein drittes Mikrofon zuständig, dessen Position, mittiger im Raum gelegen, den gegenüberliegenden Punkt einer gedachten Hypotenuse ausgehend vom Flügel

bildete, wobei die Katheten jeweils ungefähr vier Meter ausmaßen. Kronsteiner verstärkte den durch das dritte Mikrofon natürlich aufgenommenen Nachhall des Klangs im Raum.

Ich nahm in der Reihenfolge des CD-Programms auf: Mit den Stücken von Robert Schumann begann ich, dann ging ich zu Clara Schumann über und am Schluss spielte ich noch die ersten vier Variationen von Johannes Brahms ein. An diesem ersten Tag arbeiteten wir bis 15.30 Uhr. So nahmen wir ungefähr 6 Stunden auf, wobei wir alle eineinhalb Stunden eine zehnminütige Pause gemacht hatten. Am Abend desselben Tages hatte Kronsteiner mir bereits die Takes (Aufnahmen) geschickt, damit ich mir ein Bild der Aufnahmen machen konnte.

Insgesamt habe ich für die neun Stücke von Robert Schumann am ersten Tag 40 Takes aufgenommen und für Clara Schumanns Variationen 30 Takes. Für Johannes Brahms' Variationen nahm ich am ersten Tag zehn Takes und am zweiten Tag weitere 40 Takes auf.

Am zweiten Tag, dem 11. September verlief der Prozess leichter und schneller. Das Ziel dieses Tages war es die Variationen von Johannes Brahms vollständig aufzunehmen und anschließend zwei Stücke von Robert Schumann, *Albumblatt II* und *Novellette*, erneut aufzunehmen, da ich mit diesen noch nicht zufrieden war. Das *Albumblatt II* hatte noch zu trocken geklungen genauso wie der Mittelteil der *Novellette*. Darüber hinaus hatte ich diese im Ganzen nicht sauber genug gespielt. Während des Prozesses hörte ich unten im Tonstudio einzelne Aufnahmen an und analysierte diese gemeinsam mit Kronsteiner. Nach den Aufnahmen zeigte mir Kronsteiner, wie man einzelne Aufnahmen bearbeitet und wie ich ihm den Plan der gewünschten Takes in die Noten schreibe.

Mich für einen Take zu entscheiden war herausfordernd, da diese teils einander sehr ähnelten. Zudem hatte jeder Take gute und weniger gute Stellen. Für mich war wichtig, dass der Charakter jedes Stückes in der jeweiligen Aufnahme so gut wie möglich abgebildet wird. Mit Kronsteiner habe ich per E-Mail kommuniziert, um die beste Variante für das jeweilige Stück zu finden. So wurden in der Postproduktion die jeweiligen Stücke aus Teilen der besten Takes zusammengestellt. Kronsteiner optimierte auf meinen Wunsch stellenweise die Dynamik. Dies betraf vordergründig Extremstellen wie *triple piano* und *pianissimo*. Auch nahm er störende Geräusche weg, das Eigengeräusch des Pedals im Loslassen und den Aufzug.

Auffällig war für mich folgendes: Das Pedal sollte bereits vor Beginn der Aufnahme gedrückt sein und sehr behutsam gewechselt werden, damit Eigengeräusche des Pedals in der Aufnahme vermieden werden. Bei den Takten, die man separiert aufnehmen möchte um sie besser

einspielen zu können, muss man bereits ein paar Takte früher beginnen, um sich auf die Stimmung einfühlen zu können. Besondere Aufmerksamkeit brauchte die ruhige dynamische Gestaltung bei Clara Schumanns und Johannes Brahms' Variationen. Die Variationen, in denen die Dynamik ein Spiel von *piano* bis hin zu *triple piano* vorschreibt, forderten mich als Interpreten besonders: Einerseits dieses *triple piano* im Verhältnis zum anfänglichen *pianissimo* so ruhig zu spielen und andererseits bis zum Schluss einen schönen Klang zu erhalten.

Für die Gestaltung von Cover und Booklet, sowie die stilistische Verfeinerung des Booklet-Texts als immanenter Teil des Booklet-Designs, habe ich mit der Grafikdesignerin Ines Wührer zusammen gearbeitet, um zu lernen, nicht wie ich ein Cover inklusive Booklet selbst gestalte, sondern wie professionell mit anderen Menschen im Zuge einer CD-Produktion zusammenzuarbeiten ist: Für die Tontechnik mit einem Toningenieur, analog dazu für das Grafikdesign mit einer Grafikdesignerin. Im August haben wir anhand meiner Idee für das Cover ein grafisches Konzept entwickelt. Im Zuge dessen wurden erste Ausarbeitungen und Entwürfe angefertigt. Ich habe mich für das Konzept dieser Illustration entschieden, weil dieses für mich die Entstehung und Verflechtung dieser drei Werke verbildlicht: Robert Schumann, der alte Noten-Blätter genommen und bearbeitet hat um sie zu veröffentlichen, analog zu am Boden liegenden Blättern, denen neues Leben gegeben wird. Clara Schumann und Johannes Brahms sind wie ein Wind zu verstehen, die diese Blätter von Robert Schumann in ihren Werken aufheben und fliegen lassen. Die Gestaltung in Graustufen begründet sich wie folgt: Dieser Kontrast zwischen schwarz und weiß spielt einerseits der Erwartung von bunt entgegen, andererseits spiegelt er einen Notentext wider. Darüber hinaus zeigt die Gegensätzlichkeit von schwarz und weiß die spannungsreiche Ambivalenz der Werke selbst. Auch verstehe ich die Farben der *Bunten Blätter* als Klangfarbe. Für die Schrift namens *Bodoni Oldstyle 72* habe ich mich entschieden, da ihr elegantes Schriftbild zu diesen Werken der Romantik passt. Darüber hinaus wurde sie in einer ähnlichen Zeit wie die Werke selbst in Italien entwickelt. Das Grafikdesign von Cover und Booklet wurde schließlich im September verfeinert und reingezeichnet. Dafür wurden auch die Texte für das Booklet in Teilen der Masterarbeit entnommen und dann einerseits aus grafischen Gründen gekürzt um in die Booklet-Seiten dem Design entsprechend eingefügt werden zu können, andererseits in Teilen stilistisch verfeinert um dem Gesamtkonzept von *Bunte Blätter* zu entsprechen, das sich sowohl in der Musik und der Illustration als auch dem Text widerspiegeln sollte.

7. Schlussfolgerung

Die drei in dieser Arbeit behandelten sowie in der CD interpretierten Werke sind in kurzer Zeit aufeinanderfolgend veröffentlicht worden. Während die Literatur sich uneinig ist, in welchem Jahr zwischen 1851 und 1853 Robert Schumann seine Sammlung publizieren hat lassen, steht fest, dass er ab 1850 an dieser mit Stücken aus vergangenen Jahren gearbeitet hat. Clara Schumanns und Johannes Brahms' Variationen, beide im Herbst 1854 veröffentlicht, wurden auch kurz aufeinanderfolgend komponiert, 1853 und 1854. Dennoch bilden diese drei Werke gemeinsam gewissermaßen eine chronologische Folge, die fortlaufend immer mehr Zitate von- und Bezüge aufeinander enthält.

Die Tonart fis-Moll liegt dem *Albumblatt I*, wie auch den beiden Variationen von Clara Schumann und Johannes Brahms zugrunde – ihr immanent das Clara-Motiv. Bilden die Töne dieser Tonart Clara Schumanns Namen am besten ab? Oder gibt es bezüglich jener Tonart eine persönlichere Bedeutung? Dies sind Fragen, die von dieser Werk-Zusammenstellung unter anderem aufgeworfen werden, aber in dieser Arbeit nicht hinreichend beantwortet werden können. Genauso wenig wie die Frage, ob der dritte Satz aus Robert Schumanns *Klaviersonate in f-Moll*, Op. 14, die *Quasi variazioni. Andantino de Clara Wieck*, ebenfalls in dieses Clara-Motiv eingewoben werden kann. Die fallende Tonfolge in diesem Fall wäre C–B–Ab–G–F. Jedenfalls zitiert Robert Schumann ein Thema Clara Schumanns auch in diesem Satz.

Um auf die dieser Arbeit zugrundeliegenden Fragen zurückzukommen, wie das *Albumblatt I* aus Robert Schumanns *Bunte Blätter* in den Variationen von Clara Schumann und Johannes Brahms musikalisch weiterentwickelt wird, wie sich der musikalische Dialog zeigt und wie sich dieser interpretatorisch erfahrbar machen lässt, kann allgemein gesagt werden, dass in der Interpretation dieser Werke ein großer kompositorischer Kontext um diese drei Komponist*innen beachtet werden muss. Clara Schumann und Johannes Brahms entfalten das Thema in ihren jeweiligen Variationen zu einer enormen Virtuosität, spielen mit der Tonart – wechseln in die Dur-Tonleiter, nur um schlussendlich wieder zurückzukehren. Vor allem Johannes Brahms arbeitet viel mit den Harmonien, baut diese aus und verdichtet sie. Bezüglich der Struktur arbeiten beide mit Verkürzungen und Verlängerungen des Themas – dies ist bei Johannes Brahms' ersten Variationen deutlich erkennbar. Darüber hinaus bereichern die beiden das Thema um Zitate aus anderen **Stücken**. So eröffnen diese drei Werke in ihrem Klang eine ganze Sammlung von Stücken Robert und Clara Schumanns. Diese Stücke, Themen und

Motive werden von den verschiedenen Stimmen der Komponist*innen beleuchtet. Jede dieser Stimmen spielt somit mit den Stimmen der jeweils anderen Komponist*innen, wodurch eine einzigartige und teils subtile Mehrstimmigkeit entsteht.

All diese Werke scheinen einerseits Clara Schumann zum Thema zu haben, andererseits Robert Schumann zu ehren. Genauso sind sie in die romantische Ästhetik eingebunden. Dies zeigt sich sehr deutlich an Brahms' Variationen, die mit den Signaturen für Brahms und Kreisler Jr. versehen sind, die wiederum auf Robert Schumanns Alter Egos *Florestan* und *Eusebius* verweisen. Diese konträren Charakterpaare sollen wohl weniger einen unvereinbaren Gegensatz abbilden als eine Spannung bezeichnen, die nicht nur die Romantik prägt, sondern auch diese Komponist*innen und ihre Werke. Diese Spannung zeigt das Thema in verschiedenen Charakteren, die den Werken eine Vielseitigkeit und Vielschichtigkeit geben. So ist in der Interpretation auf dieses Spannungsfeld von sich bedingenden Gegensätzen zu achten, auf diesen Dialog zwischen verschiedenen Zuständen, Stimmungen und Harmonien, die bis zu stimmungsvollen Disharmonien führen können. Dies spiegelt sich auch in den teilweise in Spannung miteinander stehenden Stimmen wider. Hierbei geht es darum diese im Spiel so zu führen, dass alle Stimmen in ihren Harmonien, wie auch Dissonanzen in diesem Geflecht von Verweisen klar für sich und doch gemeinsam erklingen.

Im Zuge der abwechselnden intensiven theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit den Werken ließ sich beobachten, dass stets mehr Referenzen der einzelnen Stücke aufeinander sowie zu anderen Werken der Komponist*innen ersichtlich wurden. Im Prozess dieses Abschlussprojektes wurde die unterschiedliche Sprache der Komponist*innen immer deutlicher hörbar und sehbar. Im Ganzen war der Prozess dieser Arbeit – das Zusammenspiel von Recherche, Lesen, Schreiben, Üben, Aufnehmen und Hören – unermesslich lehrreich und bereichernd.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Notenmaterial

- Brahms, Johannes: Variationen über ein Thema von Robert Schumann Op. 9. Hrsg. v. Emil von Sauer: Leipzig: C.F. Peters, 1910.
- Schumann, Clara: Variationen über ein Thema von Robert Schumann Op. 20. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1854.
- Schumann, Robert: Bunte Blätter Op. 99. Edition Peters. Hrsg. v. Alfred Dörffel u. Richard Schmidt: Leipzig: C.F. Peters, 1887.

Literatur

- App, Angelika: Die „Werktreue“ bei Clara Schumann. In: Clara Schumann – Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Hrsg. v. Peter Ackermann/Herbert Schneider, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, 1999. S. 9-18.
- Bär, Ute: Zur gemeinsamen Konzerttätigkeit Clara Schumanns und Joseph Joachims. In: Clara Schumann – Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Hrsg. v. Peter Ackermann/Herbert Schneider, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, 1999. S. 35-58.
- Bauer, Karin: Extra-compositional References and Private Meaning in Clara Schumann's Variations on a Theme of Robert Schumann, Op. 20, Vortrag auf der Rocky Mountain Society for Music Theory Conference, University of Northern Colorado, Colorado 2020, <https://arts.unco.edu/music/rocky-mountain-society-music-theory/2020conferencebuer.pdf>. (21.08.2025)
- Berthold Litzmann: Clara Schumann: Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902.
- Bloom, Peter: „Robert Schumann and Mary Potts“, in: Notes, Jg. 65, H. 2 (2008), S. 268-281, <http://www.jstor.org/stable/27669838> (23.08.2025).
- Bonatta, Andrea: Johannes Brahms. Das Klavierwerk, a. d. Ital. v. Elmar Locher. In: essay & poesie. Bd. 9. Hrsg. v. Elmar Locher. Innsbruck/Wien: Studienverlag. Bozen: Ed. Sturzflüge 1998. S. 105-108.
- Borchard, Beatrix: Clara Wieck und Robert Schumann. Kassel: Furore², 1992.
- Demmler, Martin: Robert Schumann und die musikalische Romantik. Eine Biografie. Mannheim: Patmos/Artemis & Winkler, 2010.
- Demmler, Martin: Robert Schumann. „Ich hab' im Traum geweinet“. Leipzig: Reclam, 2006.
- Edler, Arnfried: Robert Schumann und seine Zeit. Laaber: Laaber, 1982.
- Eismann, Georg: Robert Schumann. Tagebücher. Bd. 3., 1837-1847. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1982.
- Häusler, Josef: Robert Schumann. Schriften über Musik und Musiker. Stuttgart: Reclam, 1982.
- Knechtges-Obrecht, Irmgard: Clara Schumann. Ein Leben für die Musik, Darmstadt: wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 2019.
- Loges, Natasha: Clara Schumann's Legacy as a Teacher. In: Clara Schumann. Studies. Hrsg. v. Joe Davies, Cambridge: Cambridge University Press, 2021. S. 271-291.
- MacDonald, Calum: Brahms. Sämtliche Klaviervariationen. Übersetzt v. Henning Weber. [Booklet Essay] In: Garrick Ohlsson: Brahms. The Complete Variations for Solo Piano. London: Hyperion Records Ltd, 2010. Zugriff über Apple Music Classical, 24.08.2025.
- Meier, Barbara: Robert Schumann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.

- Möller, Madalyn Lee: Revision or Re-envisioned? Origin and Outcomes of Brahms's Piano Trio No. 1 in B Major, Op. 8, Dissertation, University of California, Los Angeles 2022. <https://escholarship.org/uc/item/3bj7r828>.
- Neunzig, Hans A.: Johannes Brahms. In *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. In: Rowohlts Monographien. Hrsg. v. Kurt Kusenbergh. Reinbek bei Hamburg: Rowohlts Taschenbuch, 1973.
- Roberts, Hannah: Clara Schumann's Piano Teaching in Modern Day Practice, in: KVVNM-RMA Proceedings of the Postgraduate Symposium 2021, <https://www.kvnm.nl/content/files/kvnm-rma-proceedings-postgraduate-symposium-2021.pdf> (21.08.2025)
- Seiffert, Wolf-Dieter: Robert Schumann. Thema mit Variationen (Geistervariationen). München: G. Henle Verlag, 1995.
- Strigl, Stefanie: Variationen für Klavier über ein Thema von Robert Schumann fis-Moll. Op. 9. In: Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke. 2 Bde. Bd. 1. Hrsg. v. Claus Bockmaier/Siegfried Mauser, Laaber: Laaber, 2013. S. 61-67.
- Tadday, Ulrich: Bunte Blätter. Vierzehn Klavierstücke op. 99. In: Robert Schumann. Interpretation seiner Werke. 2 Bde. Bd. 1. Hrsg. v. Helmut Loos. Laaber: Laaber, 2005. S. 156-158.

Internetquellen

- Allwine, Kathryn J.: Clara Schumann, VARIATIONS ON A THEME BY ROBERT SCHUMANN, OP. 20, arr. Alex Fortes. <https://www.afarcry.org/program-notes-dearfriend> (05.08.2025).
- Bade, Dennis: Theme with Variations in E-flat major, WoO 24, "Ghost Variations". <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4217/theme-with-variations-in-e-flat-major-woo-24-ghost-variations?utm> (24.08.2025).
- Duchen, Jessica: Clara Schumann: The Overlooked Romantic Composer You Need to Know, 2021. <https://www.udiscovermusic.com/classical-features/music-of-clara-schumann/> (05.08.2025).
- Krasting, Malte: The Springtime of Love. Clara and Robert Schumann. <https://www.berlinerphilharmoniker.de/en/stories/clara-and-robert-schumann/?utm> (23.08.2025).
- Lam, Patrick P. L.: Brahms – 16 Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 9 (1854), Interlude.hk, 2021, <https://interlude.hk/a-theme-of-his-dedicated-to-her-written-by-a-third-brahms-16-variations-on-a-theme-by-r-schumann-op-9> (24.08.2025).
- O. A.: Opus 9, Sechzehn Variationen fis-Moll für Klavier über ein Thema von Robert Schumann. Hrsg. v. Brahms-Institut. Vgl. McCorkle, BraWV, S. 28. https://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_werkekatalog/op_009.html (16.08.2025).
- O. A.: Opus 23, Variationen Es-Dur für Klavier zu vier Händen über ein Thema von Robert Schumann. Hrsg. v. Brahms-Institut. Vgl. McCorkle, BraWV, S. 80. https://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_werkekatalog/op_023.html (17.08.2025).
- Stähr, Wolfgang: Schumanns Schmerzensklänge, Die C-Dur-Sinfonie op. 61. Hrsg. v. Karen Kopp. <https://core.ac.uk/download/268011698.pdf> (25.07.2025).

Anhang

CD-Programm:

Robert Schumann (1810-1856): *Bunte Blätter* Op. 99 (1836-1849)

1. Drei Stücklein I. *Nicht schnell, mit Innigkeit*
2. Drei Stücklein II. *Sehr rasch*
3. Drei Stücklein III. *Frisch*
4. Albumblätter I. *Ziemlich langsam*
5. Albumblätter II. *Schnell*
6. Albumblätter III. *Ziemlich langsam, sehr gesangvoll*
7. Albumblätter IV. *Sehr langsam*
8. Albumblätter V. *Langsam*
9. Novellette. *Lebhaft*

Clara Schumann (1819-1896): *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* Op. 20 (1853)

10. Thema. *Ziemlich langsam*
11. Variation I.
12. Var. II.
13. Var. III.
14. Var. IV.
15. Var. V. *Poco animato*
16. Var. VI.
17. Var. VII.

Johannes Brahms (1833-1897): *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* Op. 9 (1854)

18. Thema. *Ziemlich langsam*
19. Variation I.
20. Var. II. *Poco piu moto*
21. Var. III. *Tempo di tema*
22. Var. IV. *Poco piu moto*
23. Var. V. *Allegro capriccioso*
24. Var. VI. *Allegro*
25. Var. VII. *Andante*
26. Var. VIII. *Andante (non troppo lento)*
27. Var. IX. *Schnell*
28. Var. X. *Poco Adagio*
29. Var. XI. *Un poco più animato*
30. Var. XII. *Allegretto, poco scherzando*
31. Var. XIII. *Non troppo Presto*
32. Var. XIV. *Andante*
33. Var. XV. *Poco Adagio*
34. Var. XVI. *Adagio*