

# Correspondenz

GEGRÜNDET 1980 VON DR. GISELA SCHÄFER

MITTEILUNGEN DER  
ROBERT-SCHUMANN-GESELLSCHAFT E.V.  
DÜSSELDORF

NR. 38 / JANUAR 2016

HERAUSGEGEBEN VON  
IRMGARD KNECHTGES-OBRECHT

SHAKER VERLAG AACHEN 2016

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Herausgegeben von Irmgard Knechtges-Obrecht

Redaktion

Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht  
Horbacher Straße 366 A · D-52072 Aachen  
Tel.: +49 (0) 24 07 / 90 26 39  
Fax: +49 (0) 32 12 / 1 02 12 55  
E-Mail: [knechtges-obrecht@schumann-gesellschaft.de](mailto:knechtges-obrecht@schumann-gesellschaft.de)

Copyright Shaker Verlag 2016

Alle Rechte, auch das des auszugsweisen Nachdruckes, der auszugsweisen  
oder vollständigen Wiedergabe, der Speicherung in  
Datenverarbeitungsanlagen und der Übersetzung, vorbehalten.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8440-4299-3  
ISSN 1865-3995

Shaker Verlag GmbH · Postfach 101818 · 52018 Aachen  
Telefon: +49 (0)24 07 / 95 96-0 · Telefax: +49 (0)24 07 / 95 96-9  
Internet: [www.shaker.de](http://www.shaker.de) · E-Mail: [info@shaker.de](mailto:info@shaker.de)

# Inhalt

## Seite

|  |     |
|--|-----|
| Editorial .....  | 5   |
| Wolfgang Seibold:<br>Zum Reger-Jahr 2016.....  | 7   |
| Michael Beiche:<br>Opera mutantur – Zu Schumanns op. 13 und 14.....  | 12  |
| Thomas Synofzik:<br>„eine Apotheose Mozarts“<br>Ein unbekannter Entwurf zu Robert Schumanns<br>Erstlingsrezension über Chopins Opus II.....                    | 24  |
| Armin Koch:<br>Zu Titel und Titelblatt von Robert Schumanns<br><i>Märchenbildern</i> op. 113.....  | 53  |
| Klaus Wolfgang Niemöller:<br>In Verehrung für Clara Schumann und Brahms.<br>Die Widmungen von Georg Hendrik Witte und ihr<br>musikgeschichtlicher Rahmen ..... | 69  |
| Gerd Nauhaus:<br>»Goethe und mehr«<br>Robert Schumanns <i>Dichtergarten für Musik</i> .....  | 89  |
| Irmgard Knechtges-Obrecht:<br>Heine@Schumann2015. 175 Jahre »Dichterliebe«.....  | 116 |

|  |     |
|--|-----|
| Klaus Wolfgang Niemöller:<br>„Frau Clara Schumann geb. Wieck hochachtungsvoll<br>gewidmet von Carl G. P. Grädener“ .....                                       | 125 |
| Klaus Wolfgang Niemöller:<br>Zum 80. Geburtstag von Professor Dr. Akio Mayeda .....  | 142 |
| Christina Thomas:<br>Geburtstagsgrüße für Robert –<br>Verleihung des Robert-Schumann-Preises der Stadt<br>Zwickau an die Robert-Schumann-Forschungsstelle..... | 147 |
| Klaus Wolfgang Niemöller:<br>Zur Bedeutung von Robert Schumann für die<br>deutsch-niederländischen Musikbeziehungen .....                                      | 152 |
| Irmgard Knechtges-Obrecht:<br>Rückblick Veranstaltungen RSG 2015 .....   | 158 |
| Irmgard Knechtges-Obrecht:<br>Veranstaltungshinweise der RSG für 2016.....   | 170 |
| Zusammengestellt von Irmgard Knechtges-Obrecht:<br>Publikationen der RSG .....   | 178 |
| Ausgewählt von Irmgard Knechtges-Obrecht:<br>Neue Schumanniana.....  | 192 |
| Vermischtes .....  | 231 |



## Opera mutantur – Zu Schumanns op. 13 und 14

### Michael Beiche

Bei den zwei Klavierwerken Robert Schumanns, die 2014 im Rahmen der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* erschienen sind, handelt es sich um zwei noch französisch betitelte Werke: die *XII Etudes symphoniques pour pianoforte* op. 13 und das *Concert sans orchestre* op. 14. Erst danach widersetzt sich Schumann diesem weitverbreiteten Usus und betitelt seine Werke auf deutsch. Im Folgenden soll ein Aspekt im Vordergrund stehen, der für beide Werke höchst charakteristisch zu sein scheint, nämlich der Aspekt der Veränderung.

Bei op. 13 betreffen Veränderungen sowohl die formale Gestalt als auch die Titelgebung und ziehen sich die ganze Werkgeschichte hindurch von der ersten Skizzierung bis hin zur Publikation. Bemerkenswert bei diesem Opus ist nun, dass sich Schumann bei den beiden Stücken, die das gesamte Werk umschließen, dem Thema einerseits und dem Schlusstück andererseits (das zeitweise auch Finale heißt), relativ früh festgelegt hat, wohingegen Anzahl und Anordnung der dazwischen platzierten Stücke (die Etuden oder zeitweise Variationen heißen) bis zuletzt ständigen Modifikationen unterworfen gewesen ist.

Versetzen wir uns in das Jahr 1834. Schumann lebt zu dieser Zeit in Leipzig, komponiert Klavierwerke, u. a. die Klaviersonate in fis-Moll op. 11, den *Carnaval* op. 9, und gründet Anfang April seine eigene Musikzeitschrift, die *Neue Zeitschrift für Musik*. Er verliebt sich, nicht in die damals 15-jährige Clara Wieck, sondern in die drei Jahre ältere Ernestine von Fricken aus Asch in Böhmen, die sich von April bis September in Leipzig aufhält, um Klavierunterricht bei Friedrich Wieck zu nehmen, dem Vater von Clara, in dessen Haus Schumann sie denn auch kennen lernt.

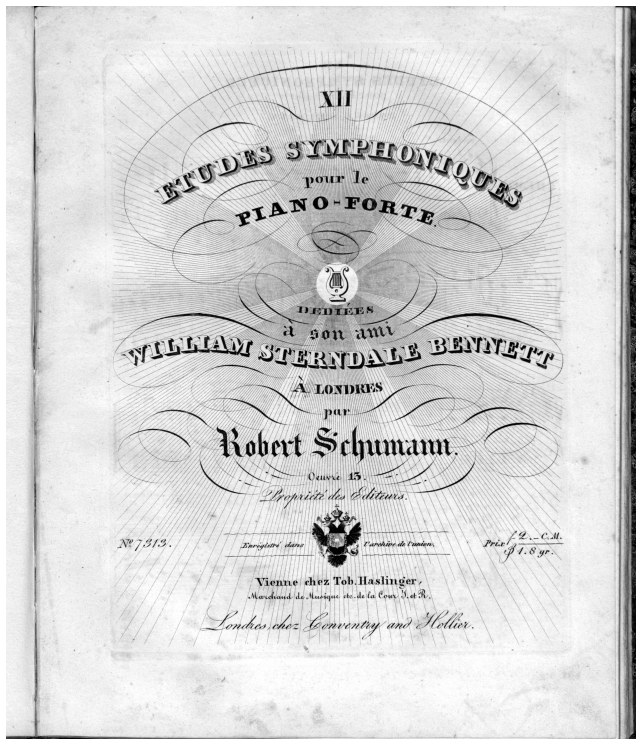


Abb. 1: Op. 13 Titelblatt der Ausgabe von 1837  
 Robert-Schumann-Haus Zwickau; Archiv-Nr.: 4501,2-D1/A4

So schreibt er im Juli an seine Mutter Christiane in Zwickau<sup>1</sup>: „Ernestine, Tochter eines reichen böhmischen Barons v. Fricken, ihre Mutter eine Gräfin Zettwitz, ein herrlich reines, kindliches Gemüth, zart und sinnig, mit der innigsten Liebe an mir und allem Künstlerischen hängend, außerordentlich musikalisch – kurz ganz so, wie ich mir etwa meine Frau wünsche.“ Schumann verlobt sich (heimlich) mit Ernestine, erfährt dann aber im Laufe

<sup>1</sup> *Jugendbriefe von Robert Schumann*, nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann, Leipzig [1885], S. 243.

des folgenden Jahres von ihrer wahren Abstammung, dass sie „nur“ eine Adoptivtochter des Freiherrn Ignaz von Fricken ist und dass ihre Vermögensverhältnisse weitaus bescheidener sind als erhofft. Daraufhin löst er sich innerlich von Ernestine und trennt sich endgültig von ihr Anfang 1836.

Kompositorischer Auslöser für Schumanns op. 13 ist aber nicht Ernestine selbst, sondern ein Werk ihres Adoptivvaters, eines Amateurkomponisten, der u. a. Variationen für Flöte und Klavier über ein eigenes Thema in cis-Moll geschrieben und dieses Werk zusammen mit anderen Manuskripten im Sommer 1834 Schumann und Wieck zur Begutachtung vorgelegt hat. In seiner Antwort vom 19. September schreibt Schumann<sup>2</sup>: „Ich spreche hier eigentlich gegen mich selbst, da ich selbst über Ihr Thema in diesen Tagen Variationen geschrieben habe, die ich ‚pathetische‘ nennen will“. Aus eben dieser Zeit datiert ein Werkentwurf, der das Thema, zehn Variationen und ein Finale enthält, das hier allerdings noch mit dem später als Etüde bzw. Variation Nr. 1 gedruckten Stück in Verbindung zu stehen scheint. Auf diesem Entwurf basiert wiederum ein Arbeitsmanuskript, das Schumann am 18. Januar 1835 abschließt und das den extensiven Titel trägt: *Variations pathétiques sur un thème de Mr. le Baron de Fricken composées pour le Pianoforte et dédiées à Madame la Baronne de Fricken, née Comtesse de Zedtwitz*. Zu diesem Zeitpunkt sind also im Fall von op. 13 alle drei Familienmitglieder von Frickens involviert: der Vater als Schöpfer des Themas, die Mutter – denn sie ist im Titel gemeint – als Widmungsträgerin, und die Pflgetochter Ernestine als potentielle Interpretin des Werkes. Nach der ersten Niederschrift ergänzt Schumann in dem Arbeitsmanuskript zwei weitere Stücke, die er im Unterschied zu den bereits vorhandenen Stücken nicht

---

<sup>2</sup> *Jugendbriefe* [wie Anm. 1], S. 253; Datumsangabe nach dem *Briefkonzeptbuch* [unveröffentlichtes Manuskript in: Zwickau, Robert-Schumann-Haus; Archiv-Nr.: 4871,VII,C,9–A3], p. 129.

mehr als Variation bezeichnet, sondern nur noch mit Nummern versieht. Da Schumann diese beiden Stücke an die 1. und 4. Position rückt, zieht das eine Umstellung der anderen Stücke nach sich. Am Ende des Arbeitsmanuskripts bleibt auf jeden Fall das mit *Finale* betitelte Schlusstück, wie es von der gedruckten Ausgabe von op. 13 her bekannt ist. Hier lässt sich also feststellen – was eingangs angesprochen wurde –, dass für dieses Werk die „Hülle“, das Thema und das abschließende Finale bereits feststehen. Dass Schumann auch am Thema selbst später noch geringfügige, aber markante Veränderungen vornimmt, sei hier nur am Rande erwähnt. Wohl in einem allerletzten Stadium ändert Schumann im Titel die beiden ersten Wörter *Variations pathétiques in Fantaisies et Finale*.

Anfangs dürfte Schumann dieses Manuskript bereits als Reinschrift angesehen haben; als Indiz dafür lassen sich die Rasuren werten, mit denen Schumann im Finale falsch gesetzte Taktstriche eliminiert. Das Manuskript wird allerdings im Laufe der Zeit durch die Umstellung der Stücke und durch sonstige Korrekturen reichlich unleserlich, weshalb Schumann einen nicht näher zu identifizierenden Kopisten in Leipzig mit einer Abschrift des Manuskripts beauftragt; wie bei Schumann üblich, solle der Kopist nur die Noten, „ohne alle Vortragsbezeichnungen“ abschreiben. Diese Werkfassung, wie sie sich in dem Endstadium des erwähnten Arbeitsmanuskripts und der ersten Niederschrift des Notentextes in dieser Kopistenabschrift dokumentiert, ist als vergleichsweise stabile Frühfassung von op. 13 anzusehen, weswegen eine separate Edition in dem betreffenden Gesamtausgabenband gerechtfertigt erschien, zumal durch sie Kontext und Aussehen derjenigen fünf Stücke verdeutlicht wird, die Schumann später aus der Druckfassung des Werkes ausschließt und die erst im Dezember 1873 von Johannes Brahms auf Grundlage eben der beiden genannten Manuskripte veröffentlicht werden.

Kurz vor Weihnachten 1835 offeriert Schumann dem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel neben anderen ein Werk unter

dem Titel *Variations symphoniques*; für uns ist nur zu vermuten, dass die genannte Kopistenabschrift zu diesem Zeitpunkt so überschrieben ist, da die Tektur mit einem solchen Titel verschollen ist. Der Verlag lehnt ab, worauf Schumann am 3. Februar 1836 dem Verleger Tobias Haslinger in Wien ein entsprechendes Angebot unterbreitet, bei dem es sich neben op. 14 auch um op. 13 handelt, das Schumann nun allerdings unter dem Titel *Etuden* anzubieten scheint<sup>3</sup>: „Mit Sonate u. Etuden.“ Auch Haslinger geht zu diesem Zeitpunkt (noch) nicht auf Schumanns Angebot ein, was den Komponisten jedoch nicht davon abhält, Anfang April in einer eigenen Annonce in seiner *NZfM* anzukündigen, dass bald „zwölf Davidsbündleretuden“ erscheinen werden<sup>4</sup>. Wenige Wochen später scheinen auch die erneuten Verlagsverhandlungen mit Haslinger zu einem erfolgreichen Abschluss zu kommen, da der Verlag Anfang Mai eine entsprechende Anzeige schaltet mit Schumanns beiden Davidsbündlernamen als Komponistenangabe<sup>5</sup>: „X Etuden im Orchestercharakter für das Pfte. von Florestan und Eusebius. Op. 13.“ Die hier um 2 auf 10 reduzierte Anzahl der Stücke entspricht einer weiteren (verschollenen) Kopistenabschrift, die aus jener Zeit stammen muss und die laut Schumanns Hinweis auf der Vorlage dazu, nämlich der beschriebenen ersten Kopistenabschrift, insgesamt nur neun Stücke enthalten haben muss (ohne das Thema). Diese Stücke sollte der Kopist in wiederum veränderter Reihenfolge abschreiben, was aus besagtem Hinweis ebenfalls hervorgeht.

Während Haslinger Schumanns op. 14 zu dieser Zeit in Stich gibt, zögert Schumann bei op. 13 aus Gründen, die uns nicht bekannt sind, die aber teilweise Problemen der zyklischen Anordnung geschuldet sein können. Jedenfalls vertröstet Schumann

---

<sup>3</sup> *Robert Schumann, Verzeichnis der abgesandten Briefe* [unveröffentlichtes Manuskript in Zwickau, Robert-Schumann-Haus; Archiv-Nr.: 4871, VII, C, 10–A3], Nr. 91; Originalbrief verschollen.

<sup>4</sup> *NZfM*, 4. Bd., Nr. 29, 8. April 1836, S. 124.

<sup>5</sup> *NZfM*, 4. Bd., Nr. 37, 6. Mai 1836, S. 156.

den Verleger auf dessen Anfrage nach dem Verbleib der Stichvorlage zu op. 13 am 30. Juli<sup>6</sup>: „[...] die Etuden würde ich in 14 Tagen nachschicken.“ Dass daraus fast drei Monate werden, resultiert aus einem Ereignis, das mit der Person Frédéric Chopins zusammenhängt. Am 18. September notiert Schumann in seinem Tagebuch<sup>7</sup>: „Etuden componirt mit großer Lust u.[nd] Aufregung. Den ganzen Tag am Clavier.“ Vorausgegangen war eine für Schumann bedeutsame Begegnung mit Chopin am 12. September, die ihn in höchste schöpferische Aufregung versetzt hat. Chopin hatte während seines Leipziger Aufenthaltes ihm, Felix Mendelssohn Bartholdy und den beiden Verlegern Hermann und Raymund Härtel in deren Hause Kompositionen von sich selbst vorgespielt, u. a. – wie Schumann in seinem Tagebuch schreibt<sup>8</sup> – einige „neue Etüden“, also aus op. 25. In seiner *NZfM* publiziert Schumann folgende enthusiastische Notiz<sup>9</sup>: „Chopin war einen Tag in Leipzig. Er brachte neue himmlische Etuden, Nottornos, Mazurken, eine neue Ballade u.[nd] A.[nderes] mit und spielte viel und sehr unvergleichlich.“ Bei den Etuden, die Schumann daraufhin komponiert, dürfte es sich auch um jene sechs Stücke handeln, die in den überlieferten autographen Notenquellen von op. 13 (bisher) nicht vorhanden waren. Am 18. Oktober 1836 teilt der Komponist dem Verleger mit, ihm demnächst die Stichvorlage zu op. 13 (siehe Abb. 2) übersenden zu wollen. Vor dem Absendetermin liegt aber noch eine weitere Bekanntschaft mit dem Engländer William Sterndale Bennett, der Ende Oktober nach Leipzig kommt und den Schumann bei dieser Gelegenheit

---

<sup>6</sup> *Robert Schumann, Verzeichnis der abgesandten Briefe* [wie Anm. 3], Nr. 147; Originalbrief verschollen.

<sup>7</sup> *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. II: 1836–1854, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 26. In Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 2003, S. 688, sind diese Etüden als separates Werkfragment Anhang F27 erfasst.

<sup>8</sup> *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. II [wie Anm. 7], S. 25.

<sup>9</sup> *NZfM*, 5. Bd., Nr. 23, 16. September 1836, S. 94.

kennen lernt und ihn sogleich in seinen „Davidsbund“ aufnimmt. Kurz darauf muss Schumann die Stichvorlage an den Verlag in Wien geschickt haben, da sie auf der Titelseite nicht nur erstmals die Widmung an den Pianisten und Komponisten Bennett trägt, sondern auch den endgültigen Titel *XII Etudes symphoniques*, mit dem Schumann nun auf eine ausdrückliche Hervorhebung des abschließenden und wesentlich umfangreicheren Stückes als Finale verzichtet. Darüber hinaus enthält die Stichvorlage sechs neue Etüden, die an die Stelle alter Stücke getreten sind.

Als Fazit lässt sich festhalten, dass zu op. 13 verschiedene Titel und unterschiedliche Anordnungen der Stücke existieren, bevor Schumann überhaupt über die Hälfte der Stücke (abgesehen von dem Schlusstück) durch andere Stücke austauscht. In der Originalausgabe von 1837 findet sich weder im Titel selbst noch in der entsprechenden Fußnote zum Thema irgendein Hinweis auf den Urheber; vielmehr heißt es unten auf der ersten Notenseite: „Les notes de la melodie sont de la Composition d’un Amateur.“ Ferner sei angemerkt, dass fast 15 Jahre danach, im Februar 1852 eine Neuauflage von op. 13 erscheint, nun mit dem Titel *Etudes en forme de Variations*, in der Schumann zwei Stücke gestrichen hat. Die Beweggründe dafür lassen sich nicht eindeutig klären, zumal Schumann nach Auskunft von Adolf Schubring<sup>10</sup> bei der Druckvorbereitung Korrekturen auch in diesen beiden Stücken vornimmt, letztlich aber diese Nummern 3 und 9 ganz streicht, so dass in der Fassung von 1852 auf das Thema neun Variationen und ein Finale folgen. Demzufolge ist das Werk selbst in dieser späteren Ausgabe nochmals grundlegenden Veränderungen unterworfen gewesen.

---

<sup>10</sup> Als Schubring 1861 mit der Herausgabe seiner eigenen *Troisième Edition* von op. 13 beschäftigt gewesen ist, haben ihm laut eigener Aussage (im dazugehörigen Vorwort) die „Schumann’schen Original-Correcturen“ zur Neuauflage noch vorgelegen.





Im Folgenden seien wenigstens ein paar Aspekte zum Thema „Opera mutantur“ genannt, die im Blick auf das *Concert sans orchestre* op. 14 als wichtig erscheinen. Zum Titel äußert sich der Komponist und Klaviervirtuose Ignaz Moscheles am 20. Dezember 1836 in seinem Dankesbrief für die Widmung<sup>11</sup>: „In Motivierung des Titels ließe sich Einiges einwenden. Das Werk hat weniger die Erfordernisse eines Concertes, u[nd] mehr die charakteristischen Eigenschaften einer großen Sonate wie wir einige von Beethoven u[nd] Weber kennen. In Concerten ist man (leider) gewohnt neben der Einheit im Style einige Rücksichten für glänzende Bravour oder kokettirende Eleganz des Spielers genommen zu sehen, welche in Ihrem Werk keinen Platz finden konnten, ohne es von dem Standpunkte zu entfernen den ihm Ihre Fantasie eingeräumt hat. Der Ernst und die Leidenschaft die im Ganzen herrschen stehen sehr im Gegensatz mit dem was ein Concert-Auditorium unserer Zeit erwartet. Es will eines Theils nicht tief erschüttert werden, und anderen Theils fehlt es ihm an den Fähigkeiten u[nd] der musikalischen Weihe solche Harmonien und genialische Verschlingungen zu verstehen und aufzufassen, wie es nur den Ohren u[nd] dem Gemüthe möglich ist, welches bewandert ist in der höheren Sprache der Herren der Kunst.“

Doch kehren wir zu den Anfängen der Werkgeschichte zurück, diesmal in das Jahr 1835, als Mitte Oktober Moscheles zu Besuch in Leipzig weilt. Schumann berichtet Moscheles später, am 8. März 1836<sup>12</sup>, er habe „in Erinnerung daran eine neue Sonate geschrieben“, womit er zu diesem Zeitpunkt noch sein op. 14 meint. Tatsächlich dürfte Schumann aber erst zu Beginn des folgenden Jahres 1836 mit der Skizzierung der einzelnen Sätze begonnen haben, anscheinend zunächst mit dem Variationen-

<sup>11</sup> *Korespondencja Schumannna* [Briefhandschriften in Kraków, Biblioteka Jagiellońska], Bd. 5, Nr. 519 (Textverlust durch enge Bindung).

<sup>12</sup> Hermann Erler, *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, Berlin [1887], Bd. I, S. 77f.

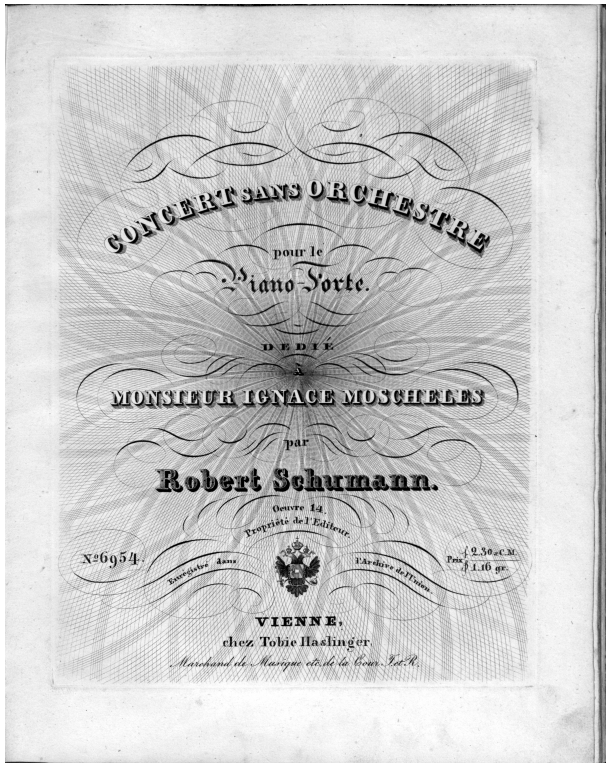


Abb. 3: Op. 14 Titelblatt der Ausgabe von 1836  
Robert-Schumann-Haus Zwickau; Archiv-Nr.: 4501,2-D1/A4

satz, dem ein Thema, ein bislang nicht identifiziertes *Andantino de Clara Wieck* zugrunde liegt, dessen Kopfmotiv für alle Sätze Bedeutung erlangt.

Schumann arbeitet demnach zunächst an einer Klaviersonate, die er als seine dritte zählt: nach der ersten, im Juni 1836 publizierten in fis-Moll und der zweiten in g-Moll, die er im November 1835 zwar als beendet ansieht, die aber nach Umarbeitungen erst 1839 erscheint. Jene 3. Sonate besteht aus einem Kopfsatz, un-

gewöhnlicherweise zwei Scherzi, dem erwähnten langsamen Satz *Quasi variazioni* mit 6 Variationen und einem Finale (in einer ursprünglichen Fassung). In dieser 5-sätzigen Fassung scheint Schumann am 3. Februar 1836 das Werk unter dem Titel *Sonate* an denselben Verleger Haslinger in Wien geschickt zu haben<sup>13</sup>. Im Blick auf die Biographie Schumanns sei darauf hingewiesen, dass er und Clara Wieck von Februar diesen Jahres an bis August 1837 auf Invektive ihres Vaters Friedrich Wieck völlig voneinander getrennt sind. Insofern lässt sich verstehen, wenn Schumann Clara Wieck gegenüber am 12. Februar 1838 das Werk, nach dessen Publikation, emphatisch als „einen einzigen Herzensschrei nach Dir“ bezeichnet<sup>14</sup>: „[...] habe ich ein Concert auf Dich gemacht – und wenn es Dir dieses nicht sagte, dieses, ein einziger Herzensschrei nach Dir, in dem Du übrigens am Ende noch gar nicht gefunden hast, daß Dein Thema in allen möglichen Gestalten zum Vorschein kömmt (verzeih, der Componist spricht) [...]“

Schumann erhält das Manuskript vom Verleger zurück und arbeitet das Werk in den folgenden Monaten um. Im Kopfsatz verändert er vor allem die Coda, er eliminiert beide Scherzi, streicht im Variationensatz 2 Variationen und stellt die Reihenfolge der verbleibenden Variationen zumindest einmal um. Zu dem etwas ausweichenden Titel dieses Satzes sei angemerkt, dass sich die vorhandenen Quellen so darstellen, wie wenn Schumann zunächst daran gedacht hatte, ohne das eigentliche Thema, dem *Andantino de Clara Wieck*, gleich mit der ersten Variation zu beginnen, was auch dem ungewöhnlichen Titel *Quasi variazioni* entsprechen würde. Namentlich komponiert Schumann ein neues Finale. Alle diese Veränderungen zeigen sich in der Stichvorlage, die als Schlussdatum den 5. Juni 1836 trägt und in der vom

<sup>13</sup> Siehe oben S. 16 mit Anm. 3.

<sup>14</sup> *Schumann Briefedition*, Serie I, Bd. 4, hg. von Anja Mühlenweg, Köln 2012, S. 231.

ursprünglichen Finale nur die 1. Notenseite stehen geblieben ist, so dass wir über die Gesamtform dieses Satzes keine Aussagen machen können. Das Werk heißt nun *Concert*; auch diese Titeländerung ist in der Stichvorlage dokumentiert, wo der Kopftitel *IIIème Sonate* auf der 1. Notenseite ersetzt ist durch *Concert*. Die Idee mit diesem Titel muss von Schumann selbst ausgegangen sein, nachdem er das zunächst fünfsätziges Werk durch Streichung der beiden Scherzi zu einem dreisätzigem Werk, eben einer Konzertform umgeändert hat. Belege, die in diesem Fall auf eine Initiative des Verlegers hindeuten würden, liegen zumindest nicht vor. Vielmehr reagiert Haslinger nach Erhalt der Stichvorlage zustimmend auf die Idee, die Schumann dem Verleger unmittelbar vor Abschluss der Stichvorlage mitgeteilt haben muss. Haslinger schreibt am 13. Juni 1836<sup>15</sup>: „Ihre Idee mit dem Concert halte ich für die Zeit (mit der man doch immer gehen soll) sehr passend [. . .]. Nach meiner unmaßgeblichen verleger’schen Meynung dürfte wohl ein kurzes Vorwort (von einer Seite) zweckmässig seyn, worinn angedeutet, daß dieses Concert bloß für das Pianoforte allein componirt worden sey, wenn sich dieses mit ein Paar Worten nicht auf dem Titel selbst ausdrücken ließ. Der Gegenstand ist neu, soll neu seyn, und die Bahn brechen.“

Abschließend sei nur noch ein kurzer Hinweis auf die Neuausgabe dieses Werkes gegeben, die beim selben Hamburger Verleger Schubert im Sommer 1853 erscheint, dieses Mal unter dem Titel *Grande Sonate* und auf Bitten des Verlegers mit einem Scherzo. Dabei fällt freilich auf, dass Schumann mehrere Monate mit dem Hinzufügen eines solchen Satzes zögert, obwohl er doch gleich zwei Scherzi zur Auswahl quasi in seiner Schreibschublade liegen hatte.

---

<sup>15</sup> *Schumann Briefedition*, Serie III, Bd. 8, hg. von Michael Heinemann und Thomas Synofzik, Köln 2010, S. 184.