

HEINRICH W. SCHWAB

# Niels W. Gade und Clara und Robert Schumann

## Dokumente ihrer künstlerischen Begegnung

„Ich wünschte“, so schrieb Robert Schumann 1844 an Johannes Verhulst, „Du könntest Gade; das ist ein prächtiger Kerl und Musiker“.<sup>1</sup> Die Rede ist von dem damals 27jährigen Niels W. Gade, dessen op. 1 Verhulst drei Jahre zuvor in Leipzig zur Erstaufführung gebracht hatte. Mit diesem „Nordländer“ verbanden die Schumanns zeitlebens eine ungetrübte Künstlerfreundschaft. Ausdruck fand sie nicht zuletzt in gegenseitigen Werkzeignungen. So dedizierte Gade seine erste, 1842 entstandene und 1843 in Leipzig gedruckte *Klavier-Violinsonate A-Dur* op. 6, Clara Schumann-Wieck, sein zweites Werk dieser Gattung, die *Sonata d-Moll* op. 21A, entstanden 1849 in Kopenhagen, Robert Schumann.<sup>2</sup> Und umgekehrt ist Robert Schumanns *Klaviertrio g-Moll* op. 110, komponiert im Jahre 1851, „Niels W. Gade gewidmet“.<sup>3</sup> Zwischen diesen drei Menschen bestand zweifelsohne eine engere persönliche und künstlerische Verbundenheit.

Im Folgenden soll dieses Verhältnis näher beleuchtet werden. Dabei ist anzumerken, daß jenes Thema bislang weder auf deutscher, noch auf dänischer Seite monographisch behandelt worden ist.<sup>4</sup> Dies ist umso seltsamer, als die Quellenlage einladend beschaffen ist: im Blick auf jenes Verhältnis kann zum einen auf eine Vielzahl biographischer Daten und Fakten hingewiesen werden (vgl. hierzu die *Beilage* im Anhang), dokumentiert u.a. in zumindest 17 wechselseitig zugesandten Briefen.<sup>5</sup> Zum anderen liegt es nahe, in diesem Zusammenhang auf das zur damaligen Zeit vieldiskutierte Phänomen des „nationalen Tons“ bzw. die neuartige Erscheinung einer „Nationalmusik“ einzugehen, erkannt und problematisiert speziell aus der Warte der Leipziger Ästhetik. Daß der gefeierte dänische Nationalkomponist nach seiner Leipziger Zeit im Sinne Schumanns im Norden die Position eines kritischen Mahners vor allzuviel „Nordlicht in der Musik“

- 1 Gustav JANSEN (Hg.): *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig 1886, S. 186 (vermutl. August 1844).
- 2 Vgl. hierzu Dan FOG: *N.W. Gade-Katalog. En fortegnelse over Niels W. Gades trykte kompositioner*, København 1986, S. 15, 24f.
- 3 Kurt HOFMANN und Siegmund KEIL: *Robert Schumann. Thematisches Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen musikalischen Werke mit Angabe ihres Entstehens und Erscheinens*, Hamburg 1982, S. 94.
- 4 Es ist zu bedauern, daß die quellen- und faktenreiche, 1996 an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westfalen) vorgelegte Magisterarbeit von Yvonne Waßerloos, die dem Thema „Niels W. Gades Leipziger Zeit“ gewidmet ist, nicht – wie freilich die Regel bei diesen akademischen Abschlussarbeiten – im Druck erschienen ist.
- 5 Diese Auskunft verdanke ich der Freundlichkeit von Frau Anne Ørbæk Jensen von der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek Kopenhagen.

einnahme, wird noch immer – zumal deutscherseits – kaum beachtet. Und zum dritten ist diese deutsch-dänische Komponistenbeziehung auch aus dem Grunde bedeutsam, weil sie in sehr individuell geprägten Werken einen kompositorischen Niederschlag gefunden hat. Dies gilt für die oben genannten Kompositionen, nicht minder für Schumanns *Nordisches Lied. Gruß an G.[ade]* aus dem *Album für die Jugend*, mit dem der Deutsche den Dänen in einem höchst subtilen Klavierstück porträtiert hat.<sup>6</sup>

## I.

Das wohl am frühesten belegte Interesse Gades an Schumann und dessen Kompositionen entstammt dem Brief, den Gade vermutlich 1841 an seinen Kopenhagener Musikerfreund Carl Helsted gerichtet hat, der sich damals in Leipzig aufhielt. Hier heißt es: "Det eneste jeg misunder dig af Alt hvad du har fortalt i dine Breve er at du saaledes kan gaae ind og ud hos Schumann – det glæder mig dog at du maatte erkjende hans Compositioner for noget *ganske godt!!!!!!* endvidere glæder det mig at det var *mig* der først blev opmærksom paa ham, og hakkede dem igjennem saa godt jeg kunde. Du kan hilse ham fra hans unsynlige Ven. ... Skriv næste Gang noget mere om R. Schumann".<sup>7</sup>

Nach Leipzig gelangte Gade dank eines königlichen Reisestipendiums erstmals im Jahre 1843. Dort hatte sein op. 1, die *Efterklange af Ossian (Nachklänge von Ossian)* seit der Leipziger Erstaufführung für derartiges Aufsehen gesorgt, daß es ihm wundersam vorkam, wie er von den dortigen Musikinteressierten aufgenommen wurde. "Jeg er bekjendt", so schrieb er seinen Eltern, "med den halve By, tror jeg, og allerede ganske træt af at gaa i Aften- og Middagsgilder".<sup>8</sup> Gewiß, Gade war ein sympathischer junger Mann, der auffallend Mozart (oder besser Mozartschen Porträt Darstellungen) ähnelte, was übrigens auch Robert Schumann nicht hervorzuheben vergaß.<sup>9</sup> Aus gutem Grund waren vor allem die weiblichen Zöglinge des Leipziger Konservatoriums von dem Jungesellen angetan. Eine Dame, so berichtet Wilhelm Josef von Wasielewski, hatte "im Prüfungskonzert die Arie 'Robert mein Geliebter' aus Meyerbeers 'Robert der Teufel' vorzutragen, und böse Zungen behaupteten, sie habe statt: 'Gnade für mich', stets gesungen:

6 Vgl. hierzu Elmar SEIDEL: 'Die Methode prägt das Ergebnis - Erwägungen zu Methoden musikalischer Analyse, angestellt an einem kleinen Stück von Robert Schumann' in: A. BEER, K. PFARR und W. RUF (Hg.): *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37), Tutzing 1997, Bd. II, S. 1285-1301; Bernhard R. Appel: *Robert Schumann "Album für die Jugend". Einführung und Kommentar*, Mainz 1998, S. 157-162.

7 William BEHREND: 'Omkring Niels W. Gade' in: *Aarbog for Musik* 1922, S. 64. [Dt. Übersetzung:] "Das einzige, worum ich Dich von allem, was Du in Deinen Briefen erzählt hast, beneide, ist, daß Du bei Schumann so ein und aus gehen kannst – es freut mich doch, daß Du seine Kompositionen als etwas *ziemlich Gutes* erkennen mußt!!!!!! Des weiteren freut es mich, daß *ich* es war, der zuerst auf ihn aufmerksam wurde und mich, so gut ich konnte, durch seine Werke hindurchstotterte. Du kannst ihn von seinem unsichtbaren Freund grüßen. Schreibe das Nächstmal etwa mehr über Robert Schumann".

8 Dagmar GADE (Hg.): *Niels W. Gade. Optegnelser og Breve*, København 1892, S. 52. [Dt. Übersetzung:] "Ich bin, glaube ich, mit der halben Stadt bekannt und schon ganz müde davon, zu den Abendfesten und Essenseinladungen zu gehen" (Brief vom 27. Okt. 1843).

9 Robert SCHUMANN: 'Niels W. Gade' in: *NZfM* 20 (1844) I, S. 1.

‘Gade für mich.’<sup>10</sup> Dem gleichen Wasielewski verdanken wir indes auch die Beobachtung: “Gade war ein gemütvoller, prächtiger Mensch ohne alle Neigung zu Machenschaften oder Intriguen. Zeigte er sich auch nicht ohne weiters zutraulich und hingebend im Verkehr, so doch niemals exklusiv oder stolz in seinem Benehmen, immer zugänglich und gefällig, wo sich ihm Anlaß dazu darbot”.<sup>11</sup>

Gade war rasch in das gesellschaftliche Leben Leipzigs integriert. Und ehrliche Anerkennung fand er bei nahezu allen. Die Begeisterung um die *Ossian-Ouvertüre* setzte sich 1843 bei der Aufführung seiner *Ersten Symphonie* fort. Hedwig Salomon, Tochter eines Leipziger Bankiers und die spätere Frau von Holstein, schreibt darüber: “Ich erinnere mich durchaus nicht, jemals eine so rege Theilnahme, einen so lauten enthusiastischen Beifall des großen Publikums bei einem so ernsten Werk, wie seine Symphonie ist, bemerkt zu haben. Nie hat eine Mendelssohn’sche Musik solchen Erfolg gehabt”.<sup>12</sup> Und 1878, anlässlich einer Aufführung von Brahms *Zweiter Symphonie* in Düsseldorf, notierte Clara Schumann: “Ich habe einen solchen Jubel bei einer Orchestercomposition selten erlebt, nur einmal bei Roberts 1. und 4. Symphonie und bei der ersten Gadeschen”.<sup>13</sup>

Folgt man Leipziger Gewährsleuten, dann verdankte Gade seine gesellschaftliche und künstlerische Reputation ausschließlich seinen Leistungen als Komponist und Dirigent, als Solobratscher bei Quartettkonzerten sowie als Lehrer am Leipziger Konservatorium. “Keine Coterie, keine Partei”, so betonte dies rückschauend Johann Christian Lobe, “warb für ihn und hob ihn auf ihren Schildern empor”.<sup>14</sup> Und erst als die “Schleswig-Holstein-Frage” allerorts die Gemüter erhitzte und Dänemark und der Deutsche Bund auf einen Krieg zusteueren, hatte Gade – gemäß einem Bericht aus der *Neuen Zeitschrift für Musik* – in Leipzig “manche Angriffe erfahren müssen, die um so unbilliger waren, als sie von verkappten Rittern und anonymen Schreibern hinterlistig gegen ihn unternommen wurden”.<sup>15</sup> – In diesem Zusammenhang erscheint es nicht unwichtig darauf hinzuweisen, daß Gade bereits vor Ausbruch des Krieges, spätestens Ende 1845 ernsthaft daran dachte, nach Kopenhagen zurückzukehren, um dort sein in Leipzig erworbenes Können in den Dienst eines gezielten Aufbaus der heimischen Musikkultur zu stellen.<sup>16</sup> Gedrängt wurde er zu diesem Schritt indes auch von nationalbewußten Landsleuten, so etwa von dem Dichter Bernhard Severin Ingemann, der Gade 1846 ins Gewissen redete: “Næsten alle vore Componister, selv de to sidst bortgangne store, vare af fremmed Herkomst; ved *Dem* og *Hartmann* haaber jeg nu Kuhlau og Weyse skulle blive erstattede og af virkelig danske Tonekunstnere. Hvor hæderlig og maaske Deres \* [= übersprungenes Wort] størst fremmede en Stilling, De endog maatte have fundet i Leipzig,

10 Wilh.[elm] Jos.[ef] von WASIELEWSKI: *Aus Siebzig Jahren. Lebenserinnerungen*, Stuttgart 1897, S. 69.

11 Ebenda, S. 69.

12 *Eine Glückliche. Hedwig von Holstein in ihren Briefen und Tagebuchblättern*, Leipzig 21902, S. 17f.

13 Berthold LITZMANN (Hg.): *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Leipzig 1908, Bd. 3, S. 377. Vgl. hierzu auch *AmZ* 48 (1846), Sp. 30: “unseres Gades Symphonie”.

14 Anonym [Johann Christian Lobe]: ‘Niels Gade’ in: *Musikalische Briefe. Wahrheiten über Tonkunst und Tonkünstler. Von einem Wohlbekannten*, Leipzig 1852, S. 138.

15 A.[ugust] F.[erdinand] RICCIUS: ‘Leipziger Musikleben’ in: *NZfM* 29 (1848) II, S. 177.

16 Vgl. hierzu Y. Waßerloos: *Leipziger Zeit* (s. Anm. 4), S. 142.

haaber jeg dog vist, at De kommer tilbage og indvier Deres Liv og Virksomhed til Oplivelsen af den fædrenelandske Aand".<sup>17</sup>

## II.

Was nun die persönliche Beziehung zu den Schumanns anbelangt, so ist Gade zuerst mit Clara bekannt geworden. Es geschah dies im Frühjahr 1842, als sie als reisende Virtuosin in Kopenhagen gastierte, wo sie eine Reihe erfolgreicher Konzerte gegeben hat. Nicht gerade von spontaner Sympathie zeugt ihr Brief von der ersten Begegnung. Vielleicht wollte sie in dem in Leipzig zurückgebliebenen Robert auch keinerlei Eifersucht aufkommen lassen. Jedenfalls erblickte sie in Gade nur "eine kleine dickbäckige nichtssagende Erscheinung". Freilich nahm sie auch sein "gutmütiges Auge" wahr. In Erinnerung an die Leipziger Aufführung von Gades *Nachklänge von Ossian* besaß sie von dem Komponisten offenbar eine andere Vorstellung, denn sie gestand frank und frei ein: "Dem hätte ich diese Ouvertüre nicht angesehen". Zugleich tadelte sie sich selbst mit den Worten: "Wieder ein Beweis, daß man den Menschen nicht nach seiner äußeren Erscheinung beurtheilen muß". Robert teilte sie in dem gleichen Brief mit: "Er hat jetzt eine Symphonie in Arbeit – ich will mir etwas daraus vorspielen lassen".<sup>18</sup> Bereits eine Woche später hatte sie einen gänzlich anderen Eindruck gewonnen. An Robert berichtete sie: "Gade besuchte mich heute und schwärmte von Dir. Er kennt alles von Dir, spielt alles (nach Kräften) selbst. Er wird in meinem Konzert eine neue Ouvertüre von sich aufführen, die ganz verschieden von der ersten ist, sie ist ganz heiteren Charakters". Und in diesem Brief gestand sie zugleich ein: "Er gefällt mir ganz gut; ich hab ihn morgen wieder zu mir bestellt, um ihm von Dir vorzuspielen – heute hörte er die Nachtstücke".<sup>19</sup>

Die persönliche Bekanntschaft des Dänen mit Robert Schumann datiert seit Gades erstem Leipzigerbesuch, und sie war zeitweise vergleichsweise intensiv. Beide trafen sich zum Essen in "Auerbachs Keller" oder im "Hôtel de Bavière", Gade wurde zu einem "Junggesellen-Kardinalschmaus" im Hause Schumanns eingeladen. Beide machten gemeinsame Spaziergänge und Wanderungen, gemeinsam reisten beide nach Berlin, um Mendelssohn zu besuchen. Sie musizierten privat oder bei öffentlichen Konzerten gemeinsam oder zu dritt. Schumann bot Gade das freundschaftliche "Du" an, nahm ihn auf in den "Davidsbündlerkreis", er besuchte Gade bei Probenarbeiten im Gewandhaus oder verfaßte 1844 als Wiedersehenswunsch ein *Albumblatt* über den sprechenden Baß-

17 Brief vom 15. Jan. 1846, zit. in: D. Gade: *Optegnelser*, S. 282. – Dt. Übersetzung nach der Ausgabe D. Gade (Hg.): *Niels W. Gade. Aufzeichnungen und Briefe*, Basel 1894, S. 236: "Beinahe alle unsere Komponisten, selbst die beiden großen zuletzt gestorbenen, waren von fremder Herkunft. Durch Sie und Hartmann hoffe ich nun Kuhlau und Weyse ersetzt zu sehen und zwar durch wirkliche dänische Tonkünstler. So ehrenvoll und fördernd auch die Stellung ist, die Sie in Leipzig gefunden haben, so hoffe ich doch gewiß, daß Sie zurückkehren werden, um ihr Leben und Wirken der Wiedererweckung des vaterländischen Geistes ... zu weihen".

18 Berthold LITZMANN: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. II: 1840-1856, Leipzig <sup>4</sup>1910, S. 48: Brief vom 24. März 1842.

19 Ebenda, S. 48: Brief vom 31. März 1842.

noten "G-a-d-e-, a-d-e!".<sup>20</sup> Schumann war fasziniert von dem Tonsymbol, das in Gades Familiennamen steckt: "... als hätte ihn, wie Bach, schon der Zufall des Namens auf die Musik hingewiesen, so bilden sonderbarer Weise die vier Buchstaben seines Namens die vier offenen Violinsaiten. Streiche mir Niemand dies kleine Zeichen höherer Gunst weg, wie das andere, daß sich sein Name (durch vier Schlüssel) mit *einer* Note schreiben läßt, die herauszufinden Cabbalisten ein Leichtes sein wird".<sup>21</sup>

In Bedrohung geriet das Verhältnis zwischen beiden Komponisten durch das unerwartete Ereignis, daß nicht Schumann, sondern Gade 1844 die zweite Musikdirektorenstelle am Gewandhaus angeboten wurde und damit die Direktion der Gewandhauskonzerte. Schumann hatte auf den Erhalt dieser Stelle gehofft, war entsprechend enttäuscht und zog 1845 mit der Übersiedlung nach Dresden seinerseits eine klare Konsequenz. Die gerade erst geschlossene Freundschaft brach dieser Umstände wegen jedoch nicht ab: In der Folgezeit besuchte Gade die Schumanns in Dresden, Clara führte unter Leitung des Dänen Roberts *Klavierkonzert* in Leipzig auf. Und zu Gades Verabschiedung kam Robert Schumann eigens nach Leipzig angereist. Von einem der gemeinsamen Treffen in Dresden vermerkt ein Schumannsches Tagebucheintrag vom 17. April 1847: "... einen hübschen Tag mit Gade verlebt, der zum Vergnügen auf ein paar Tage von Leipzig hergekommen war. Eine schöne kräftige Natur. Partie nach dem Plauenschen Grund, wo wir die Berge herunterkletterten. Er spielt gern mit Kindern. Abends sprachen wir viel über die verschiedenen Arten des Entstehens von Kompositionen. Er, daß er nicht eher niederschreibe, als er es bis zum kleinsten Detail herab fertig vor seinem Geiste stehen sähe: die Kritik folgte bei ihm der ersten Empfängnis auf dem Fuß". – Unmittelbar daran anschließend zog Schumann so etwas wie eine generelle Bilanz: "Ich habe in meinen Ansichten selten mit jemandem so harmonirt als mit Gade". Dabei schloß sich zuletzt noch die Schumann offensichtlich wichtige Notiz an: "Seine Verabscheuung der Meyerbeer'schen Musik".<sup>22</sup>

Wie die gegenseitige Widmung von Gades *Klavier-Violinsonate* op. 21A einerseits und Schumanns *Klaviertrio* op. 110 zum anderen zeigt, wurde der künstlerische Dialog also auch nach der Rückkehr Gades nach Dänemark fortgeführt. Schumann setzte Gade 1851 sogar testamentarisch als Nachlaßverwalter ein, insofern er festlegte, daß "Gade, oder ist dieser verhindert, J.[ulius] Rietz über etwa noch herauszugebende Werke" entscheiden sollten.<sup>23</sup> Clara Schumann zog es später allerdings eigenmächtig vor, diese Angelegenheit allein mit Joseph Joachim und Johannes Brahms zu regeln.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß auch die Freundschaft zwischen Gade und Clara Schumann über den Tod ihres Mannes hinaus Bestand hatte. 1887, drei Jahre vor Gades Tod, klagte sie gegenüber Gade: "Wie ist es doch betrübt, dass wir uns nie mehr sehen! Beide sitzen wir so fest in unserem Vaterlande und man wird eben mit dem Alter immer schwerfälliger, was ich oft schmerzlich empfinde, besonders wenn es musikalische Feste giebt, wie die Aufführung des Manfred bei Ihnen". Dieser letzte nach Kopenhagen

20 Vgl. hierzu K. Hofmann und S. Keil: *Thematisches Verzeichnis ...*, S. 126: WoO 8.

21 R. Schumann: *Gade*, S. 2.

22 Gerd NAUHAUS (Hg.): *Robert Schumann. Tagebücher, Band II: 1836-1854*, Leipzig 1987, S. 401.

23 Wolfgang BOETTICHER (Hg.): *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, S. 433.

adressierte Brief schließt mit dem vielsagenden Gruß: "Leben Sie wohl, lieber, verehrter Gade und nehmen Sie vor Allem Dank für die treue Gesinnung, die mir aus jeder Zeile Ihres Briefes spricht. Von Herzen ergeben Ihre Clara Schumann".<sup>24</sup>

### III.

Kein Geringerer als Robert Schumann war es, der mit seinem 1844 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichten Artikel über Gade erstmals eine breite Öffentlichkeit auf den Dänen aufmerksam gemacht hatte. Bemüht, "einige Züge der künstlerischen Eigentümlichkeit des trefflichen Mannes zu geben, wie uns unter den Jüngeren seit langem keiner vorgekommen", wies er darauf hin, daß die "bedeutenden Dichter Scandinaviens seinen musikalischen Talenten eine mächtige Anregung geben, wenn sie anders nicht von selbst von ihren Bergen und Seen, ihren Runen und Nordscheinlichtern daran erinnert würden, daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfte".<sup>25</sup> Inspiriert sind Gades erste Werke in der Tat von der nordischen Landschaft (Schottland eingeschlossen), von den vaterländischen Dramen eines Adam Oehlenschläger, vor allem freilich von den Volksliedern des Nordens, die Gade dank der Sammlungen seines Lehrers Andreas Peter Berggreen kennengelernt hatte. Früh schon hatte Berggreen seinen Zögling dazu angehalten, ausgewählte Melodien zu harmonisieren.<sup>26</sup> 1844 publizierte Gade eine selbst zusammengestellte Kollektion von 30 skandinavischen Volksweisen, arrangiert für Klavier.<sup>27</sup>

Gemäß dem Wortlaut seines Artikels in der *Neuen Zeitschrift für Musik* begegnete Schumann in Gades Musik "zum erstenmal ein entschieden ausgeprägter nordischer Charakter". Zum Ausdruck kam er in einer "ganz originellen Melodienweise, ... wie sie bisher in den höheren Gattungen der Instrumentalmusik in so volkstümlicher Art noch nicht dagewesen". Angesprochen ist – im Blick etwa auf Gades *Erste Symphonie* – die Mollweise zu dem Text "På Sjølunds fagre sletter" (In Seelands lieblichen Ebenen). Gleich in der langsamen Introduction wird sie zitiert. Und in Art einer "idée fixe" bleibt sie im Verlaufe der Sätze 1, 2 und 4 – variativ verändert – gleichwohl präsent.<sup>28</sup>

Schumann hat als publizistischer "Entdecker" Gades eine wichtige Rolle gespielt, vergleichbar der für Johannes Brahms. Nicht minder hat er dem Phänomen des Musikalisch-Nordischen bzw. dem musikalisch Nationalen erneut Aufmerksamkeit verschafft. Und es ist bei allem Enthusiasmus, der damals in der Öffentlichkeit für den "polnischen" oder den "nordischen Ton" existierte, wichtig zu wissen, daß in internen Künstlerkreisen – zumal in Leipzig – zugleich kritisch über nationalgetönte Kompositionen und deren Repräsentanten nachgedacht wurde. 1843, anlässlich der Aufführung von Gades *Erster*

24 Brief vom 26. Nov. 1887 aus Frankfurt, zit. nach Y. Waßerloos: *Niels W. Gades Leipziger Zeit*, S. 226.

25 R. Schumann: *Gade*, S. 2.

26 Vgl. hierzu Niels Martin JENSEN: 'Niels W. Gade og den nationale tone. Dansk nationalromantik i musikalsk belysning' in: O. Feldbæk (Hg.): *Dansk Identitetshistorie, Bd. 3: Folkets Danmark 1848-1940*, København 1992, S. 215ff.

27 [30] *Skandinaviske Folkesange udsatte for Pianoforte*, København [1844].

28 Vgl. hierzu Siegfried OECHSLE: *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XL), Kassel 1992, S. 65ff.

*Symphonie* im Leipziger Gewandhaus, der in der Öffentlichkeit eine begeisterte Aufnahme zuteil wurde, findet sich beispielsweise in dem gemeinsam von Robert und Clara Schumann geführten Tagebuch der Eintrag: "Eine Symphonie von Gade interessierte uns am meisten, entsprach jedoch nicht ganz unseren Erwartungen. Das Scherzo ist wohl das Originellste vom Ganzen, ... viel Schubert, wenig eigene Gedanken, jeder Satz dreht sich um Einen, daß es bis zur Ermüdung wird. Ich glaube Gade ist bald fertig, sein Talent scheint sich nur bis auf einen gewissen Genre zu erstrecken, wo er sich aber bald erschöpfen muß, denn der nordische Nationalcharacter ... (der Genre den ich meine) wird bald monoton, wie wohl überhaupt alle Nationalmusik".<sup>29</sup>

In seinen Briefen urteilte Moritz Hauptmann verletzend scharf, wenn er den nordischen Ton als "Seemöwenstimmung" charakterisierte oder Gade als "marinierten Componisten" apostrophierte.<sup>30</sup> Nach der Aufführung von Gades *Comala* – ein weltliches Oratorium, das Robert Schumann übrigens als "das bedeutendste der Neuzeit" bezeichnete, ja sogar als "das einzige, das einmal wieder einen Lorbeerkrantz verdient"<sup>31</sup> – faßte Hauptmann 1846 sein Urteil gegenüber Louis Spohr in die Worte: "Ich glaube auch nicht, daß er [Gade] aus seinem Seelufitone herauszugehen vermöchte, wenigstens habe ich noch in keiner seiner Compositionen einen anderen angeschlagen gehört, über alle seine Partituren fliegen Seemöven, ... alle seine Compositionen sind Ossiansklänge".<sup>32</sup> Folgt man Aufzeichnungen Schumanns, dann muß sich auch Mendelssohn – trotz seiner rückhaltlosen Begeisterung für Gades *Erste Symphonie* – nach Kenntnis der *Zweiten Sinfonie* besorgt geäußert haben; "seine Richtung mache ihn bange, daß sie nicht einseitig werde". Aus diesem Grunde wünschte er Gade auch "stetiges Einsamsein mit sich u.[nd] seiner Kunst".<sup>33</sup>

Bedenken dieser Art, anfangs nur privat geäußert, hatte Schumann bereits 1836 öffentlich zu Papier gebracht, als er an Chopin dessen "starke originelle Nationalität und zwar die polnische" rühmte und hervorhob, daß "solch Gepräge der schärfsten Nationalität ... sämtliche früheren Dichtungen Chopins" tragen.<sup>34</sup> Hier war gleichfalls davon die Rede, daß und wie Chopin diesen Konflikt zwischen dem Befangensein in einem Nationalton und dem hohen Anspruch, den die Musik als weltweit respektierter "Komposition" stellt, zu lösen sucht: "Das kleine Interesse der Scholle, auf der er geboren, mußte sich dem großweltbürgerlichen zum Opfer bringen und schon verliert sich in seinen [Chopins] neueren Werken die zu specielle sarmatische Physiognomie, und ihr Ausdruck wird sich nach und nach zu jener allgemeinen idealen neigen, als deren Bildner uns seit lange[m] die himmlischen Griechen gegolten, so daß wir auf einer andern Bahn am Ende uns wieder im Mozart begrüßen. Ich sagte: 'nach und nach'; denn gänzlich wird und soll er [Chopin] seine Abstammung nicht verläugnen. Aber um so mehr

29 Nauhaus: *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. II, S. 259.

30 Alfred SCHÖNE (Hg.): *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig an Franz Hauser*, Leipzig 1871, Bd. II, S. 27: Brief vom 15. 3. 1845.

31 Jansen: *Robert Schumanns Briefe*, S. 245: Brief vom 3. Juli 1848.

32 Schöne: *Briefe von M. Hauptmann*, S. 22.

33 Klaus METZGER und Rainer RIEHN: 'Robert Schumann. Aufzeichnungen über Mendelssohn' in: *Musikkonzepte* 14/15 (1980), S. 110.

34 Eusebius [R. Schumann]: 'Friedrich Chopin' in: *NZfM* 4 (1836), S. 138.

er sich von ihr entfernt, um so mehr seine Bedeutung für das Allgemeine der Kunst zunehmen wird“.<sup>35</sup>

Kaum anders hatte Schumann in seinem Gade-Artikel vom Januar 1844 gewünscht, daß der Däne “in seiner Nationalität nicht etwa untergehe, daß seine ‘nordschein-gebährende’ Phantasie ... sich reich und vielgestaltig zeige, daß er [aber] auch in andere Sphären der Natur und des Lebens seinen Blick werfen möge“.<sup>36</sup> Für Schumann ging es entscheidend darum, daß der nationale Künstler zuerst “Originalität” zu gewinnen trachte, um sie dann “wieder abzuwerfen; schlangengleich häute er sich, wenn das alte Kleid zu verschrumpfen anfängt“.<sup>37</sup> Schumanns Gade-Artikel wurde noch im gleichen Monat übrigens in dänischer Übersetzung in der Zeitschrift *Fædrelandet* nachgedruckt.<sup>38</sup> Mit diesem Hinweis sei darauf hingewiesen, daß die in Leipzig initiierte Debatte gleichfalls in Kopenhagen geführt wurde, wo seit 1842 auch die Bedeutung der Musik als einer “Magt i Staten” beschworen und als wichtiges Instrument zur Findung einer nationalen Identität propagiert wurde.<sup>39</sup>

In seiner kurz nach Gades Tod geschriebenen und bis heute bedeutsam gebliebenen Gedenkschrift über Niels W. Gade hat Angul Hammerich, erster Lehrstuhlinhaber des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kopenhagen, ein seltsam antizyklisches Verhalten beobachtet – dies nämlich, daß Gade “in Leipzig mit seiner Kopenhagener Vorbildung nordisch” und nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen “in Dänemark mit seinen Leipziger Erfahrungen deutsch komponierte”, daß also der Mann, “den Mendelssohn und Schumann in Leipzig als nationalen Bahnbrecher und Pionier auf den Schild hoben, ... dass derselbe Mann nachmals unser Lehrmeister im Internationalen geworden ist“.<sup>40</sup> In ähnlicher Weise hatte Eduard Hanslick erkannt, daß Gade es vermochte, “des Local-Colorits auch [zu] entbehren”, daß er “über die fremdartig skandinavische Färbung, die in seinen ersten Werken bezauberte, niemals die ewigen Schönheitsgesetze der Kunst vergessen” hatte.<sup>41</sup>

Wenn Schumann einmal festhielt, daß er in seinen “Ansichten selten mit Jemanden so harmonirt [habe] als mit Gade”,<sup>42</sup> dann schließt dies die gerade erörterte Problematik zwischen einer national resp. kosmopolitisch geprägten Musik mit ein. Im Norden erwies sich Gade – je länger, desto mehr – als Verfechter der Schumannschen Kunstansichten. Niemand anders wurde von Gade damit stärker konfrontiert als der Norweger Edvard Grieg, der sich 1863 – nachdem er voller Enttäuschung das Leipziger Konservatorium verlassen hatte – den gefeierten Nationalkomponisten Gade zu seinem neuen Lehrer

35 Ebenda, S. 138.

36 R. Schumann: *Gade*, S. 2.

37 Ebenda, S. 2.

38 *Fædrelandet*, 23. januar 1844.

39 Vgl. hierzu N.M. Jensen: ‘Gade og den nationale tone’, S. 200f.

40 Angul HAMMERICH: ‘Niels W. Gade’ in: *Die Musik* 3, 1903/04, Heft 22, S. 291ff. Bei diesem Artikel handelt es sich um die Übersetzung einer Würdigung, die 1891 in der *Nordisk Tidsskrift* erschienen ist (S. 429-446).

41 Eduard HANSLICK: ‘Reisebriefe aus Skandinavien’ in: *Musikalisches und Litterarisches* (= Der Modernen Oper V. Theil), Berlin <sup>3</sup>1980, S. 326f.

42 Nauhaus: *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. II, S. 401.

erwählt hatte. Spannungsfrei ist dieses Verhältnis zwischen Grieg und Gade selten gewesen. Zuweilen hat es zwischen beiden richtiggehend geknistert, so etwa 1888, als es anlässlich des Ersten Nordischen Musikfestes, bei dem nur Werke nordischer Komponisten zur Aufführung gelangten, beinahe zu einem Eklat gekommen wäre.<sup>43</sup> Gegenüber Grieg sah sich Gade in der Pflicht, ihm gleichfalls als ein "Lehrmeister im Internationalen" den Weg zu bahnen, an den Norweger Erfahrungen – kompositorische wie ästhetische – weitergeben, die er selbst Leipzig verdankte. Umgekehrt hielt Grieg, trotz aller zeitgenössischen Kritik, unbeirrbar an seiner Überzeugung fest, ein Nationalkomponist zu werden und es bleiben zu wollen.

Als Philipp Spitta, kurz nach Gades Tod, eine historische Würdigung und erste musikhistoriographische Einordnung vornahm, hob er hervor, daß Gade dank seiner nationalen und kosmopolitischen Werke "nicht nur seinem Vaterlande, sondern der Welt" angehöre.<sup>44</sup> Bereits 1852 hatte Johann Christian Lobe in einer anonymen Schrift Gade mit guten Argumenten als Angehörigen der deutschen Musik vereinnahmt. Dies zeitigte in Dänemark den fatalen Effekt, daß Gade – in Werken, in denen er einen verfeinerten Nationalton anschlug oder ganz darauf verzichtete – als Mendelssohnianer abgestempelt wurde, zugleich als dessen Epigone. Dies zog nach sich, daß er – gemessen an dem in der Folgezeit zusehends höher geschätzten Nationalkomponisten Johann Peter Emilius Hartmann – sogar als ein Künstler betrachtet wurde, welcher der guten Sache nationaler Musik schließlich abtrünnig geworden sei. Gade war in seiner Zeit das, was wir heute gerne als "Grenzgänger" bezeichnen. Als solcher erlitt er mit seinem Werk ein nicht selten zu beobachtendes, geradezu typisches Grenzgängerschicksal: Anfangs gefeiert in gleich zwei Ländern, nach seinem Tod in zwei Ländern aber auch – wie nicht zuletzt Siegfried Oechsle unmißverständlich deutlich gemacht hat<sup>45</sup> – zugleich vergessen, und dies offenbar aus dem Grunde, weil die Musikgeschichte als Nationalgeschichte für Grenzgänger – streitet man sich nicht wie im Falle Händels bereits um die richtige Namensschreibung als Ausdruck der wahren Zugehörigkeit – kaum einen festen Platz vorsieht.

Es gibt nicht wenige Anzeichen dafür, daß sich die gerade skizzierte Situation in dem Maße verändert, wie die Edition der Gadeschen Werke fortschreitet und eine geduldige Aufklärungsarbeit in den beiden Ländern, in denen er gewirkt hat, neue Einsichten ermöglicht. Fürs erste ist Gade noch immer doppelt zu verteidigen bzw. in Schutz zu nehmen:

43 Vgl. hierzu Heinrich W. SCHWAB: 'Hommage à Gade. Zu Klavierstücken von Robert Schumann und Edvard Grieg' in: *Festskrift Søren Sørensen*, Kopenhagen 1990, S. 95; ders.: 'Niels W. Gade als Lehrer von Edvard Grieg' in: 3. *Deutscher Edvard-Grieg-Kongress 1. bis 4. Juni 2000 in Lengerich/Westfalen*, Altenmedingen 2001, S. 106-121. – Ausgangspunkt war die Beobachtung und der polemische Kommentar Gades, mitgeteilt in Eduard Hanslicks 'Reisebriefen aus Skandinavien', daß "talentvolle Nordländer den scharfen exotischen Reiz dieser Localfarbe [eben den nordischen Ton] fast zur Hauptsache ... machen, so daß Gade nicht ohne Grund fürchtet, es werde in der norwegischen Musik bald mehr Nordlicht als Musik zu finden sein". Während des feierlichen Schlußbanketts setzte Gade seiner Kritik noch eins drauf, indem er sich im Kreis der beim diesem Musikfest mitwirkenden Studenten darüber mokierte, "at Grieg ikke kunde høre nogen Naturlyd, uden at han straks skulde udsætte den flerstemmet og helst med hule Kvinter" ('daß Grieg [offenbar] keinen Naturlaut hören könne, ohne ihn sofort mehrstimmig zu setzen, und dies am liebsten mit leeren Quinten').

44 Philipp SPITTA: 'Niels W. Gade' in: *Zur Musik. Sechszehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 383.

45 Vgl. hierzu Siegfried OECHSLE: 'Gefeiert, geachtet, vergessen. Zum 100. Todestag Niels W. Gades' in: *Dansk Årbog for Musikforskning* 19 (1988/1991), S. 171ff.

in Deutschland, weil er hier einseitig als dänischer Nationalromantiker etikettiert und sein internationaler Rang und seine Position zwischen Schumann und Brahms nicht angemessen gesehen wird, in Dänemark, weil dort noch immer der Vorwurf anzutreffen ist, daß Gade mit seinem Anknüpfen an die symphonische Tradition von Mendelssohn und Schumann den früheren nationalen Impetus, der ihm – wie Edvard Grieg – eine eigene "nationale Individualität" gesichert hätte, nicht genügend weiterentwickelt habe.

#### IV.

Keinesfalls dürfen bei einer Beleuchtung der Beziehung zwischen den Schumanns und Gade die eingangs erwähnten kompositorischen Relationen außer Betracht bleiben. Sie erst öffnen den Blick auf eine Dimension, welche diese Komponistenfreundschaft gesondert auszeichnet. Ein erster Niederschlag begegnet in Schumanns Klavierstück *Nordisches Lied. Gruß an G.[ade]* aus dem *Album für die Jugend* (1848 – Beispiel 1). Wie in den *Fugen* (op. 60) von den Tonbuchstaben B-a-c-h, so ließ sich Robert Schumann hier von der Namensformel G-a-d-e inspirieren.<sup>46</sup> Gleich im ersten Takt zitiert Schumann die Tonbuchstaben des Namens. In dem Maße wie er das 4-Ton-Motiv zu einer poetischen Entfaltung bringt, werden zugleich Requisiten des "Nordischen" gezielt versammelt. Damit gerät dieses *Lied ohne Worte* selbst zu einem Paradestück des damals aktuellen Kolorits.<sup>47</sup> Typisch sind dafür im einzelnen die Eröffnung mit einer phrygischen Kadenz, die auf g zentrierte dorische Melodie wie auch das häufige, abrupte Changieren zwischen Dur und Moll. Insofern Gade hier bei seinem Namen gerufen wird,<sup>48</sup> das "Nordische" in ihm gleichsam personifiziert erscheint, wird er schlechthin in den Rang des Repräsentanten des "nordischen Tons" erhoben. Schumann hat mit dieser subtilen Miniatur einerseits ein einzigartiges *Souvenir musical* geschaffen, andererseits aber auch dem sich in der Folgezeit ausbreitenden Vorurteil Nahrung gegeben, als stehe der Däne kompositorisch einzig für das "Nordische" ein.<sup>49</sup>

Den "kosmopolitisch" komponierenden Gade hat Eduard Hanslick vor allem in der 1850 in Kopenhagen entstandenen *Vierten Symphonie* (op. 20) erkannt und gewürdigt. In deren *Scherzo* beispielsweise – einem Satz, bei dem man dies eigentlich kaum vermuten sollte – entfalten sich die verschiedenen Abschnitte *Scherzo* (A) – *Trio I* (B) – [*Scherzo*] (AB') – *Trio II* (C) – [*Scherzo*] (A'DB"A") thematisch-motivisch aus der in den

46 Gade hat übrigens diese Tonbuchstaben gelegentlich selbst anstelle seines Namens auf dem Titelblatt zum Abdruck bringen lassen, etwa bei der Sammlung *Rebus. [3] Claveerstykker* (op. 2A), verlegt 1876 in Kopenhagen. Vgl. hierzu D. Fog: *N.W. Gade-Katalog*, S. 11.

47 H.W. Schwab: 'Hommage à Gade', S. 96ff. ; ders.: 'Der "nordische Ton" in der Musik des 19. Jahrhunderts' in: B. HENNINGSSEN, J. KLEIN, H. MÜSSENER, S. SÖDERLIND (Hg.), *Wahlverwandschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914*, Berlin 1997, S. 228ff.

48 In Art eines "poetischen Kontrapunkts", bei dem das Namenszitat mal im Diskant, mal im Baß intoniert wird, mal als Sequenz, in Umkehrungen oder in Taktüberlappung erscheint, mal als Krebs oder aus den Mittelstimmen herauszuhören ist, präsentiert Schumann dieses Tonsymbol häufiger als das gesamte Klavierstück Takte umfaßt.

49 Vgl. stellvertretend hierzu J. SCHUCHT: 'Niels W. Gade' in: *NZfM* 87 (1891), S. 2f.

## Nordisches Lied.

(Gruss an G.) [Niels W. Gade.]

41. Im Volkston.  
(G A D E)

5

9

13

17

Beispiel 1. Robert Schumann: *Nordisches Lied. Gruß an G. [ade]* fra *Album für die Jugend*, 1848  
(efter Rob. Schumann's Werke für Pianoforte solo revidiert von Alfred Dörffel I, Leipzig: C.F. Peters [Pl.-Nr. 7000])

Beispiel 2. N.W. Gade: *Symphonie Nr.4*, op.20, 3. Satz: Scherzo. *Allegro, ma non troppo e tranquillamente*.

Scherzo	----- <b>A</b> -----  g  -----  11 Es → D
Trio I	----- <b>B</b> -----  21 G  -----  37 D
Scherzo	----- <b>A</b> ----- ----- <b>B'</b> -----  43 g  -----  53 Es  -----  63 G → D <sup>7</sup>
Trio II	----- <b>C</b> -----  71 A  -----  85 D
Scherzo	----- <b>A</b> ----- ----- <b>D</b> ----- ----- <b>B'</b> ----- ----- <b>A''</b> -----  108 g  -----  119 Es  -----  126 F  -----  144 G → D  -----  154 g

  

<b>A</b> T. 1-12	
<b>B</b> T. 21-27	
<b>C</b> T. 71-79	
<b>D</b> T. 126-33	

ersten vier Takten exponierten Kerngestalt (*Beispiel 2*). Zu beobachten ist eine Metamorphosentechnik, die man bei Brahms in Anlehnung an Arnold Schönberg mit der Formel "entwickelnde Variation" gekennzeichnet hat<sup>50</sup> – eine Technik, die freilich bereits den Brahms'schen Vorgängern vertraut war und die nicht zuletzt auch Schumann favorisiert hat.

Eine vergleichbare Kompositionsweise, geprägt von motivischer Fortspinnung und Veränderung, gepaart zudem mit dem ständigem Rekurs auf einen eingangs gesetzten Gedanken, ist zum anderen in der 1849 komponierten *Klavier-Violinsonate* Nr. 2 in d-Moll (op. 21A) anzutreffen. Nicht ohne Grund hat sie Gade Robert Schumann gewidmet. Statt eines Volksliedzitats oder dem Aufgebot nordischer Charakteristika beherrscht hier ein in der langsamen Introduction vorgestelltes Motto satzübergreifend das kompositorische Geschehen (*Beispiel 3*).<sup>51</sup> Mit diesem Mottothema – fraglos inspiriert u.a.

50 Christian Martin SCHMIDT, *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 119.

51 Um die Zusammenhänge halbwegs augenfällig zu machen, wurde bei dieser Synopse lediglich die Violinstimme herangezogen, dabei notgedrungen auf den Einbezug des Klavierparts und auf die Präsenz des Mottos im nicht minder bedeutsamen Dialog beider Instrumente verzichtet. Hingewiesen wird andererseits auf den langsamen Satz mit seiner eigenwilligen Spiegelung des Mottothemas. Der

Beispiel 3. N.W. Gade: *Klavier-Violinsonate Nr. 2*, op. 21A.

**Adagio**

103 *p* *p* *pp*

136 *passionato*  
*f con fuoco*

152 *sf*

167 *pp* *cresc.*

201 *sf* *p*

220 *sf* *mf* *dim.* *p* *dim.*

253 *p*

**Larghetto**

*dolce*

13 *f* *p* *dim.*

[**Allegro vivace**]  
**Tempo I**

72 *f con fuoco* *dim.* *p*

**Larghetto**  
*rit.* *dolce*

89 2 0

[**Allegro vivace**]  
**Tempo I**

139 *p* *dim.* *f con fuoco*

(Beispiel 3)

The musical score for Example 3 consists of seven staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into sections with different tempo markings: **Adagio** (measures 1-6), **Allegro moderato** (measures 7-17), and **Allegro molto vivace** (measures 18-345). Dynamics include *p*, *pp*, *f*, *dim.*, *cresc.*, and *ff*. The word "accelerando" is written above the staff between measures 17 and 18. Measure numbers 7, 18, 29, 325, 335, and 345 are indicated at the start of their respective staves. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

auch von Beethovens "Kreutzer-sonate" op. 47 und der hier obwaltenden "Partnerschaft im thematischen Prozeß"<sup>52</sup> – ist eine musikalische Gestalt vorgegeben und in den nachfolgenden Takten, Formabschnitten und Sätzen in eine ästhetische Funktion gesetzt, die mit jener "idée fixe" in Zusammenhang gebracht werden darf, auf die Robert Schumann anlässlich seiner Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique* die jungen Komponisten aufmerksam gemacht hat. Dank solcher Technik der thematischen Satzverklammerung war also auch im Bereich der Kammermusik ein kunstvoll-individuelles Gestalten zu realisieren möglich. Absichtsvoll konkurriert Gade mit dieser Klavier-Violinsonate in der Beherrschung einer Kompositionsweise, die er bei seinem Studium der Kammermusik Schumanns näher kennengelernt haben konnte.<sup>53</sup> Gesteigert erscheint

2. Satz ist in sich geteilt. Sein Beginn (*Larghetto*) ist mit einem *Allegro vivace* verklammert und wird in T. 89 variierend wiederaufgegriffen, T. 164ff. bildet es gleichfalls den Schlußabschnitt des Satzes. Das Motto erklingt in gleicher Prägnanz in der d-Moll-*Adagio*-Introduktion des Schlußsatzes, in dessen D-Dur-Beginn (T. 7ff.: *Allegro moderato*; T. 15ff.: *Allegro molto vivace*), in der Folge in dem Durchführungsabschnitt sowie in dem emphatischen Schluß (T. 331ff.).

52 Adolf NOWAK: 'Violinsonate A-Dur, "Kreutzer-sonate" op. 47' in: Albrecht RIETHMÜLLER u. a. (Hg.) *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. I, Laaber 1994, S. 337.

53 Vgl. hierzu Hans KOHLHASE: *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 19), Hamburg 1979 (3 Bde), namentlich die Kapitel zu den *Klavier-Violinsonaten* op. 105 (II, S. 158ff.), op. 121 (II, S. 186ff.); o. op. (II, S. 210ff.).

Beispiel 4. R. Schumann: *Klaviertrio Nr. 3*, op. 110, 3. Satz.

G a d e e a d G

51 langsameren Tempo.  
cresc. sf

langsameren Tempo.  
cresc. sf

63 cresc. sf

sie in dem Maße, wie Gade das für die Gattung der Duosonate typische Dialogisieren zwischen dem Violin- und Klavierpart intensiv ausgebaut hat. Und Schumann hat seinerseits aufs Neue in dem Gade gewidmeten 3. *Klaviertrio* das in Tönen geführte Gespräch zwischen Komponisten zu kultivieren unternommen.

Hans Kohlhasse kam – im Rückblick auf das Namenszitat in Schumanns *Nordischem Lied* – zu dem Schluß, daß in dem Klaviertrio op. 110 "ein derartiges, auch in diesem Werk zu vermutendes Verfahren ... nicht nachgewiesen werden" konnte.<sup>54</sup> Dies ist richtig, sofern man die vier Töne in gleicher Prononciertheit wie im *Nordischen Lied* anzutreffen sucht (*Beispiel 4*). Das von Schumann nachdrücklich beschworene "poetische" Gestalten war indes gerade darauf gerichtet, intendierte Zusammenhänge oder klangliche Anspielungen – um sie nicht trivial oder "prosaisch" erscheinen zu lassen –, eher kunstvoll zu verstecken als sie auf dem Silbertablett zu präsentieren. Für Eingeweihte war die Gadesche Namensformel ohnehin zu einer ähnlich vertrauten Tongestalt geworden wie das B-A-C-H-Motiv. Für den, der "heimlich lauschet",<sup>55</sup> sind die Gadeschen Tonbuchstaben aus dem Trio zu vernehmen, schon gar wenn er sie in dem angedeuteten Kontext zu hören erwartet.

54 Ebenda, II, S. 170.

55 Vgl. zu solcher Höreinstellung Arnfried EDLER: *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 220; Heinrich W. SCHWAB: '»Die Präsenz beider Elemente«. Zur kompositorischen Struktur von Griegs Klavierpoesie' in: *Edvard Grieg 1843-1993. Twenty-nine articles from the International Grieg Symposium in Bergen, Norway, 9-12 June 1993* (= *Studia Musicologica Norvegica* 19, 1993), Oslo-Stockholm 1993, S. 155ff.

In seinem Tagebuch hat Schumann anlässlich langer Gespräche über das Komponieren und das Entstehen von Werken festgehalten, daß er in seinen "Ansichten selten mit jemandem so harmonirt" habe "als mit Gade".<sup>56</sup> Einklang und Einverständnis bestand unter anderem in den dabei zugleich geäußerten Kunsturteilen. Nicht minder dürfen die gegenseitig dedizierten Kompositionen als ein in Noten manifestierter Ausdruck solcher Übereinstimmung betrachtet werden.

## BEILAGE

*Chronologie zu Fakten des Verhältnisses zwischen den Schumanns und Niels W. Gade.*

### *Auswahl*

- 8.6.1810: Geburtsdatum von Robert Schumann.
- 22.2.1817: Geburtsdatum von Niels W. Gade.
- 13.9.1819: Geburtsdatum von Clara Wieck.
  
- 1840/1841: Aufenthalt des dänischen Komponisten Carl Helsted in Leipzig; Bitte Gades an ihn, viel über Robert Schumann zu berichten.
- 21.4.1841 (?): *Brief von Gade an Schumann.*
- Nov. 1841: Leipziger Erstaufführung von Gades Konzertouvertüre *Nachklänge von Ossian* in der dortigen Konzertgesellschaft "Euterpe" unter Leitung von Johannes Verhulst.
- 23.3.1842: Erstes persönliches Zusammentreffen von Gade und Clara Schumann in Kopenhagen.
- 31.3.1842: Gade und Clara Schumann spielen sich gegenseitig Werke von Robert vor; Zusage von Gades *Symphonie Nr. 1* durch Edvard Collin an den Verlag Breitkopf & Härtel.
- 2. 3.1843: Uraufführung von Gades *Symphonie Nr. 1* im Leipziger Gewandhausaal unter Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy und in Anwesenheit der Schumanns.
- 30.9.1843: Eintreffen von Gade in Leipzig.
- 2.10.1843: Zusammentreffen Gades mit Robert und Clara Schumann im Hause Mendelssohns.
- 8.10.1843: Einladung Gades zu einer Abendgesellschaft im Hause Schumanns.
- 26.10.1843: Erstes öffentliches Auftreten von Gade als Dirigent seiner *Symphonie Nr. 1* im Gewandhaus.
- 3.11.1843: Treffen Gades mit Robert Schumann in "Auerbachs Keller".
- 4.11.1843: Einladung Gades im Hause Schumann.
- 14.11.1843: Besuch Gades bei Schumann, gemeinsamer Spaziergang und Gegenbesuch bei Gade.
- 16.11.1843: Zusammentreffen Gades mit Robert und Clara Schumann im Hause des Verlegers Hermann Härtel.
- 19.11.1843: Zusammensein Gades mit Schumann.
- 20.11.1843: Einladung Gades zu einem "Junggesellen-Kardinalschmaus" im Hause Schumanns.

<sup>56</sup> Nauhaus: *Robert Schumann. Tagebücher*, S. 401.

- 23.11.1843: Zusammentreffen von Gade und Robert Schumann im "Hôtel de Bavière".
- 28.11.1843: Anwesenheit Robert Schumanns bei einer Orchesterprobe Gades im Gewandhausaal.
- 1.12.1843: Gemeinsames Mittagessen von Gade und Robert Schumann im "Hôtel de Bavière".
- 15.12.1843: Anlässlich einer Abendgesellschaft im Hause Schumanns spielen Gade und Clara Schumann die *Klavier-Violinsonate* op. 6, die der Däne Clara gewidmet hat; Schumann bietet Gade das freundschaftliche „Du“ an.
- Jan. 1844: Publikation von Robert Schumanns Artikel über "Niels W. Gade" in der Neuen Zeitschrift für Musik.
- 8.1.1844: Zueignung eines Autographs aus dem Schlußsatz von Gades 2. *Symphonie* an Clara Schumann.
- 21.1.1844: Gemeinsame Reise von Gade und Schumann nach Berlin, um am 25. Januar Mendelssohn zu treffen.
- 19.9.1844 & Nach Gades Italienreise und einem Sommeraufenthalt in Kopenhagen:  
28/29.9.1844: Begegnung Gades mit Schumann nach seinem erneuten Eintreffen in Leipzig.
- 29.11.1844: Zusammentreffen Gades mit Robert und Clara Schumann u.a. anlässlich einer Soirée im Hause Hermann Härtels, bei der Mendelssohns *Streichoktett* gespielt wurde und Gade als Bratscher mitwirkte.
- 8.12.1844: Mitwirkung Gades als Bratscher bei der „Musikalischen Matinee von Robert und Clara Schumann“, bei der Schumanns *Klavierquartett* op. 47 uraufgeführt wurde. „Auf Wiedersehen“ (Albumblatt Schumanns über den Baßnoten "G-a-d-e, a-de!"). Berufung Gades zum Dirigenten der Leipziger Gewandhauskonzerte.
- 28.12.1844: *Briefentwurf Schumanns an Gade*.
- 1845: Wegzug der Schumanns nach Dresden.
- 11./12.4.1845: Vor Abreise nach Kopenhagen besucht Gade die Schumanns in Dresden; Schumann übergibt ihm einen Brief an den Dichter Hans Christian Andersen.
- 1.1.1846: Gade dirigiert im Gewandhausaal Schumanns *Klavierkonzert* op. 54 mit Clara Schumann als Solistin.
- 10.1.1846: Schumann studiert in Dresden eine Symphonie von Gade ein.
- Febr./März: Aufführung einer Symphonie Gades in Dresden.
- 16-23.4.1846: Gade besucht die Schumanns in Dresden; ausgedehnte Spazierfahrten.
- 1847: Nach Mendelssohns Tod wird Gade die Leitung der Gewandhauskonzerte übertragen.
- 4.1.1848: *Brief Gades an Robert Schumann*.
- 3.2.1848: *Brief Clara Schumanns an Gade* (versehen mit einem Gruß von R. Schumann).
- März 1848: Ausbruch des Krieges zwischen Dänemark und Schleswig-Holstein.
- 8.4.1848: Verabschiedung Gades von R. Schumann in Leipzig, Tage später Antritt der bereits zuvor geplanten Rückkehr Gades nach Kopenhagen. "Nordisches Lied. Gruß an G.(ade)", gedruckt in Schumanns *Album für die Jugend* op. 68 (1849).
- 1850: Gades *Klavier-Violinsonate* Nr. 2 erscheint mit der Widmung an Robert Schumann bei Breitkopf und Härtel im Druck.
- 6.9.1851: *Brief Gades an Clara Schumann*. Robert Schumann widmet Gade sein *Klaviertrio* op. 110.
- 31.12.1852: *Brief Robert Schumanns an Gade*.
- 14.12.1855: *Brief von Clara Schumann an Gade*.

- 12.1.1856: *Brief Gades an Clara Schumann.*
- 29.7.1856: Sterbedatum von Robert Schumann.  
Zueignung von Gades Orchestration von Schumanns *Zigeunerleben* (1851)  
an Clara Schumann.
- 12.9.1856: *Brief Gades an Clara Schumann.*
- 18.9.1856: *Brief Clara Schumanns an Gade.*
- 30.9.1856: *Brief Gades an Clara Schumann.*
- 18.10.1856: *Brief Gades an Clara Schumann.*
- 6.3.1873: Brief von Hansine Niemann an Clara Schumann, beiliegend eine Empfehlung  
Gades.
- 12.8.1887 (?): *Brief Gades an Clara Schumann.*
- 25.8.1887: *Brief Gades an Clara Schumann.*
- 30.10.1887: *Brief Gades an Clara Schumann.*
- 26.11.18(87): *Brief Clara Schumanns an Gade.*
- 26.10.1888: *Brief Gades an Clara Schumann.*
- 21.12.1890: Sterbedatum von Niels W. Gade.
- 20.5.1896: Sterbedatum von Clara Schumann-Wieck.