

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 19 (2012)

S. 86–97

Hans Schmidt und die Anfänge der Čajkovskij-Rezeption in Deutschland
(Lucinde Braun)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:
http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf.

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society,
Sodener Str. 45a, D-61462 Königstein im Taunus
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion: Lucinde Braun und Ronald de Vet
ISSN 2191-8627

„Mögen diese hübschen Lieder doch auch mit deutschen Worten erscheinen“¹
Hans Schmidt und die Anfänge der Čajkovskij-Rezeption in Deutschland²

von Lucinde Braun

Dieser Beitrag umkreist eine bislang wenig bekannte Gestalt aus dem weiteren Umfeld P. I. Čajkovskijs. Hans Schmidt gehörte als Übersetzer zu jener Gruppe von Zeitgenossen, ohne deren Wirken die Verbreitung von Čajkovskijs Oeuvre nicht denkbar gewesen wäre. Die Bedeutung solcher Vermittler für den kulturellen Austausch im europäischen Raum ist von der Forschung der letzten Jahre immer wieder hervorgehoben worden.³ Gerade in der Musik verdankt es sich einer fest etablierten Praxis des Übersetzens, dass auch vokale Genres weit über die durch ihre ursprüngliche Sprache gesetzten Grenzen rezipiert werden konnten. Am besten bekannt ist dieses Phänomen inzwischen im Bereich des Musiktheaters.⁴ Die Diffusion der italienischen und französischen Oper wurde insbesondere im 19. Jahrhundert außerhalb ihres angestammten Raums durch Librettoübersetzungen bewerkstelligt, die die Bedingung dafür schufen, dass sich im europäischen Musiktheater immer wieder regionale oder nationale Traditionen vermischen konnten. Ein bekanntes Beispiel für die eminente Wirkung, die musikdramatische Werke aufgrund von Übersetzungen entfalteten, bieten Wagners Opern – sowohl in Frankreich, als auch in Russland bildete sich unter dem Eindruck dieser Operntexte die Dichtung des Symbolismus aus.

Die Übersetzung russischer Opernlibretti in andere europäische Sprachen ist bislang kaum untersucht worden.⁵ Sie beginnt erheblich später als die übersetzerische Tätigkeit in umgekehrter Richtung, also vom westlichen Europa nach Russland, und verfügt zu Čajkovskijs Zeit noch nicht über eine eigene ‚Infrastruktur‘. Die Übertragung musikgebundener Texte in eine andere Sprache erfordert nämlich nicht nur eine Kenntnis der Ausgangs- und der Zielsprache. Der Übersetzer benötigt neben literarischen auch musikalische Kompetenzen, um den Text an die vorgegebene Musik mit ihrem Rhythmus, ihrer genau festgelegten Silbenzahl und Phrasenstruktur anpassen zu können. Wenn sich bei einer solchen äquimetrischen Übersetzung Schwierigkeiten ergaben, musste notfalls die rhythmische Kontur der originalen Melodie verändert werden. Oft waren Übersetzer von Musik-Texten daher weniger literarisch qualifiziert, als vielmehr Musiker, die sich Übung in dieser heiklen Produktion einer metrisch und inhaltlich mehr oder weniger auf die gesungene Melodie zugeschnittenen Poesie erworben hatten. So besaß beispielsweise ein

¹ *Signale für die musikalische Welt*, 26. Mai 1870, 28/Nr. 30, S. 466.

² Dieser Beitrag entstand im Rahmen des DFG-Projekts „Tschaikowsky und Frankreich – Bikulturalität auf dem Prüfstand“ (Ludwig-Maximilians-Universität München) und verfolgte ursprünglich das Ziel, ein tertium comparationis für die Analyse der französischen Čajkovskij-Rezeption zu gewinnen.

³ Ins Zentrum gerückt wurde diese Fragestellung im 1985 gegründeten Sonderforschungsbereich 309 „Die literarische Übersetzung“ an der Georg-August-Universität Göttingen, in dem über viele Jahre hinweg Methoden für die Analyse von Übersetzungsvorgängen erprobt und Modelle des Kulturtransfers entwickelt wurden, die auf die gesamte Literaturwissenschaft ausstrahlten.

⁴ So etwa im Band *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, hrsg. von Herbert Schneider und Rainer Schmusch, Hildesheim 2009.

⁵ Eine Ausnahme bildet Reinhold Thurs Studie *Modest Mussorgskijs „Boris Godunow“ in deutschen Übersetzungen*, 2 Bände, Wien 1990.

anderer früher Übersetzer von Čajkovskijs Romanzen, der Komponist Ferdinand Gumbert (1818-1896), einschlägige Erfahrungen mit der Übertragung französischer Lied- und Operntexte.⁶ Bei seiner Arbeit an Čajkovskijs Lieder-Zyklen op. 16, 25 und 38 kam er mutmaßlich ohne Russischkenntnisse aus, indem er von Sprachkundigen angefertigte Rohübersetzungen in eine deklamatorisch passende, lyrisch abgerundete Form goss – eine Praxis der Arbeitsteilung, die im mehr gewerblich, als künstlerisch organisierten Bereich der Librettoübersetzung gang und gäbe war.

Die Rekonstruktion von Hans Schmidts Übersetzertätigkeit wird zeigen, dass sich jenseits einer solchen bloßen Hilfstätigkeit bei der Vermittlung von Čajkovskijs Vokalwerken an ein deutsches Publikum ein Fall verbirgt, der kulturgeschichtlich einiges Interesse verdient. Besonders aufschlussreich ist hierbei die Betrachtung der Sololieder, die sehr viel rascher als aufwendige musikdramatische Werke in fremde Länder vordringen konnten. Auf dieses Phänomen ist die Musikwissenschaft erst in letzter Zeit aufmerksam geworden.⁷ Das Thema berührt daneben auch Fragen aus der Geschichte der Musikverlage, die künftig stärkere Beachtung verdienen sollten. Liegt der Schwerpunkt dieser kleinen Studie also auf kultur- und rezeptionsgeschichtlichen Überlegungen, muss die Analyse der Übersetzungen selbst weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Biographische Informationen zu Hans Schmidt, dessen Name in den großen musikwissenschaftlichen Nachschlagewerken fehlt, finden sich erstmals in Aufsätzen des lettischen Musikwissenschaftlers Jānis Torgāns. Durch ihn erfährt man, dass Schmidt am 6. September 1854 im Livländischen Fellin als Sohn eines aus Sachsen zugezogenen Lehrers zur Welt kam, während seine Mutter aus der bekannten, ortsansässigen Künstlerfamilie Lenz stammte.⁸ Nach einem 1875 begonnenen Studium der Fächer Klavier und Komposition am Leipziger Konservatorium wurde Schmidt von dem Geiger Joseph Joachim als Hauslehrer für seine Söhne eingestellt. Bei der Aufführung eines von Schmidt gedichteten und komponierten Weihnachtsmärchens für die Kinder war auch Johannes Brahms anwesend, der sich für den in gleicher Weise musikalisch wie literarisch begabten jungen Mann interessierte. Schmidt sandte Brahms 1881 auf dessen Wunsch einen Band seiner Gedichte und Übersetzungen, von denen der Komponist die Gedichte *Sommerabend*, *Der Kranz*, *In den Beeren*⁹ sowie die *Sapphische Ode* (op. 94, Nr. 4) vertonte.¹⁰ Schmidt pflegte in diesen Jahren künstlerische Kontakte zu Clara Schumann, Julius Stockhausen und anderen namhaften Musikern. Er spezialisierte sich vor allem auf die Liedbegleitung und trat in dieser Eigenschaft mit der Sängerin Amalie Joachim auf.¹¹ 1883

⁶ Vgl. Heinz Becker, Art. „Gumbert, Ferdinand“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume u.a., Bd. 5, Kassel u.a. 1956, Sp. 1111 f. Zu Gumberts wichtigsten Übersetzungen zählen diejenigen der Libretti von Ambroise Thomas' *Mignon*, Giacomo Meyerbeers *L'Africaine* und Léo Delibes' *Le roi l'a dit*. Mit Ausnahme der Čajkovskijschen Romanzen kommen Übersetzungen aus dem Russischen nicht vor.

⁷ Vgl. etwa Herbert Schneider, *Brahms' Lieder in französischen, englischen und italienischen Übersetzungen – eine vergleichende Studie*, in: *Das österreichische Lied und seine Ausstrahlung in Europa*, hrsg. von Pierre Béhar und Herbert Schneider, Hildesheim 2007, S. 295-366.

⁸ Vgl. Jānis Torgāns, *Wechselbeziehungen zwischen der deutschen und lettischen Musikkultur um die Jahrhundertwende. Das Beispiel Hans Schmidt (1854-1923)*, in: *Musik und Migration in Ostmitteleuropa*, hrsg. von Heike Müns, München 2005, S. 51 f.

⁹ Johannes Brahms, *Romanzen und Lieder für eine oder zwei Stimmen mit Begleitung des Pianoforte*, op. 84, Berlin: Simrock 1882, Nr. 1-3.

¹⁰ Vgl. Jānis Torgāns, *Hans Schmidt, der Dichter der „Sapphischen Ode“*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 8, Hamburg 1990, S. 71-81.

¹¹ Vgl. Torgāns, *Wechselbeziehungen*, S. 55. In ihrer Studie *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim* (Wien u.a. 2005) nennt Beatrix Borchard mehrfach Schmidts Namen, wenn auch nicht als Liedbegleiter.

kehrte er in seine Heimat zurück und wirkte hier als Organist, Pianist, Klavierlehrer und Musikrezensent der *Rigaischen Rundschau*. In den Nachrufen, die nach seinem Tod am 29. August 1923 erschienen, würdigten lettische Musiker der jüngeren Generation wie Alfred Kalniņš und Jāzeps Vītols ihn als seltenes Beispiel eines Deutschen, der die Fortschritte der nationalen Musik in Lettland mit Sympathie verfolgt und unterstützt hatte. Jānis Torgāns hebt diese positive Rolle eines Kulturvermittlers besonders hervor.¹²

In der Čajkovskij-Forschung begegnet der Name Hans Schmidt vor allem im Zusammenhang mit der Oper *Iolanta*, denn der offenbar des Russischen mächtige Balte hatte das Libretto für die 1892 im Hamburger Verlag Rahter erschienenen Ausgaben ins Deutsche übersetzt.¹³ Von den Rezensenten der Hamburger Erstaufführung wurde die Qualität des deutschen Librettos freilich beanstandet¹⁴. Peter Feddersen zitiert Ferdinand Pfohls Kritik in den *Hamburger Nachrichten*:

Die Uebersetzung der Oper – von Hans Schmidt – nennt sich etwas kühn ‚Deutsche Umdichtung‘. Wie viel es geschlagen hat mit dieser Umdichtung lehrt ein Blick in das Textbuch. So finden wir S. 31 u.A. die klassischen Verse: „O, um zu retten ihn, will gerne ich ertragen alles, denn mir werth ist er“ deren musicalischer Wortlaut, deren mustergültige Diction nur noch übertroffen wird von den Worten:

So sei sie Dein, mein Sohn, denn!

Hans Schmidt scheint im Um- und Umdichten schon große Gewandtheit zu besitzen. Hoffentlich dichtet er nicht gelegentlich den Faust um.¹⁵

Bei der Wiener Erstaufführung im Jahre 1900 fiel auch Eduard Hanslick die „schreckliche ‚Umdichtung‘ des Originals durch Herrn Hans Schmidt“ auf – er zitiert als Beispiel dieselben zwei Repliken.¹⁶ Carl Armbrust begegnete dem deutschen Textdichter mit mehr Verständnis für die Schwierigkeiten, die es bei der Übertragung eines Opernlibrettos in eine fremde Sprache zu bewältigen gibt, und nahm seine Ungeschicklichkeiten in Schutz:

Letzterem muß im Uebrigen zugestanden werden, daß Vieles, namentlich in den lyrischen Szenen, sehr hübsch und poesievoll ausgedrückt ist, daß aber alle Dialoge und dramatischen Szenen die deutsche Satzconstruction ganz erbarmungswürdig mißhandeln, wie man es leider so häufig bei Uebersetzungen fremder Operntexte erdulden muß.¹⁷

Es wäre noch eine Aufgabe für künftige Forscher, Schmidts Librettoübersetzung ebenso wie die anderer deutscher Übersetzer genauer zu bewerten. Dass die Schwächen seines Textes nicht nur mit seinem Ungeschick zu tun haben, sondern dass auch die Fähigkeiten des russischen Librettisten Modest Čajkovskij dafür verantwortlich sein könnten, erscheint zumindest insofern möglich, als Schmidts dichterische Begabung vielfach bezeugt ist. Seine eigenen Gedichte hatten nicht nur Brahms angezogen, sondern auch mehrere andere

Seine Lieder standen ebenfalls auf den Programmen der Sängerin (vgl. S. 417, 470), außerdem setzte sich Schmidt als Redakteur für sie ein (vgl. S. 434).

¹² Vgl. Torgāns, *Wechselbeziehungen*, S. 53.

¹³ Peter Tschaikowsky, *Iolanthe. Lyrische Oper in 1 Aufzuge, Text nach Henrik Hertz' König Renés Tochter von Modest Tschaikowsky, deutsche Umdichtung von Hans Schmidt*, Hamburg, Leipzig: Rahter 1892. Vgl. auch den Nachweis im *Gesamtverzeichnis der von Rahter verlegten Kompositionen Čajkovskijs, Anhang II* zu Thomas Kohlhase, *Der Briefwechsel des Hamburger Verlegers Daniel Rahter mit P.I. Čajkovskij 1887-1891*, in: *Mitteilungen* 8 (2001), S. 106. Abbildungen des Titelblatts des Partiturdruks sowie von Programmzetteln mit Angabe des Übersetzers finden sich bei Peter Feddersen, *Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation*, Mainz 2006, S. 276-277 (ČSt 8).

¹⁴ Vgl. Feddersen, S. 143.

¹⁵ Ferdinand Pfohl, *Hamburger Nachrichten*, 4. Januar 1893, S. 1, zitiert nach Feddersen, S. 138-139.

¹⁶ Eduard Hanslick, *Die Oper „Jolanthe“*, zitiert nach: Tschaikowsky aus der Nähe, S. 212.

¹⁷ Carl Armbrust, *Hamburger Fremdenblatt*, 4. Januar 1893, Zweite Beilage, zitiert nach Feddersen, S. 140.

heute in Vergessenheit geratene Komponisten.¹⁸ Als Schmidt 1879 mit seinen Liedern op. 1 und 2 an die Öffentlichkeit trat,¹⁹ lobte der Rezensent die Lieder nicht nur als „recht beachtenswerthe Erscheinungen, [...] da neben oft glücklicher Inspiration in ihnen verständiges Maasshalten nach allen Seiten und ein gewisser feiner Tact im Vermeiden alles Ungehörigen, Unschönen zu Tage tritt“, sondern hob besonders hervor, dass der Musiker eigene Texte vertont hatte:

Dieser Anfänger ist aber ein beneidenswerther Mann, denn abgesehen davon, dass er etwas Tüchtiges gelernt hat, so trifft er mitunter den Nagel so zufällig auf den Kopf, wie's Einer nie lernt, dem es nicht in die Wiege mitgegeben ist. Der Mann heisst Hans Schmidt. Etwas Näheres über den Genannten zu sagen, ist uns unmöglich, um so unmöglicher, als wir den mächtigen Stammbaum derer "Schmidt" daraufhin leider noch nicht genügend studirt haben. Unser Componist ist aber gleichzeitig auch Dichter: wenigstens hat er sich die von ihm in Musik gesetzten Texte selbst verfasst und zwar mit grossem Geschick, natürlicher Diction und anmuthigem Inhalt.²⁰

Die Wechselbeziehung von Dichtung und Musik beschäftigte den jungen Künstler auch in seinem Klavierzyklus op. 4 *Weisen fremder Völker*, der aus fünfzehn Gedichten besteht, denen jeweils eine Klavierminiatur folgt – eine Idee, die ein wenig an Čajkovskijs *Jahreszeiten* op. 37^{bis} erinnert.

Man muss sich fragen, wer wohl bessere Voraussetzung für die Übertragung in Musik gesetzter Texte hätte mitbringen können als Hans Schmidt mit seiner künstlerischen Doppelbegabung und seiner Kenntnis ost- und nordeuropäischer Sprachen. Tatsächlich nimmt dieser Arbeitsbereich einen beträchtlichen Raum in seinem Wirken ein. Schmidt übersetzte Michail Glinkas Oper *Žizn' za Carja (Leben für den Zaren)*,²¹ Lieder von Modest Musorgskij²² und Nikolaj Rimskij-Korsakov²³, des letzteren Oper *Majskaja noč' (Mainacht)*²⁴ sowie Lieder Frédéric Chopins, Edvard Griegs und Jāzeps Vītols.²⁵ Im Vorfeld der Übersetzung von Griegs Liederzyklen op. 69 und op. 70²⁶ tauschte sich

¹⁸ Richard Barth, *Sechs Lieder und Gesänge von Hans Schmidt für 1 Singstimme mit Begl. d. Pianoforte*, op. 6, Leipzig, Winterthur: Rieter-Biedermann 1879; Gustav Lazarus, *Am Strande, für Sopran- und Alt solo und gemischten Chor mit Orchester*, op. 64, München: Aibl 1901; Ferdinand Fehn, *Apis. 12 Bienenlieder für Männerchor*, Augsburg: Böhm 1913.

¹⁹ Die Erstausgaben sind nachgewiesen im ‚Imagekatalog Musikkbücher und Noten I‘ der Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz: *Acht Kinderlieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*, op. 1 (D-Bds: 19873) und *Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*, op. 2 (D-Bds: 19874).

²⁰ Richard Wüerst, „Lieder“, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, 33/Nr. 20, 15.5.1879, S. 156.

²¹ Michail Glinka, *Das Leben für den Zaren. Opern in 4 Akten mit Epilog. Text von Baron Rosen. Deutsch von Hans Schmidt. Neue, von N. Rimsky-Korsakow und A. Glazunow rev. Ausgabe. Klavierauszug von A. Winkler*, Leipzig: Belaïeff 1907, weitere Auflage: Leipzig: Belaïeff 1937.

²² Modest Musorgskij, *Lieder für 1 Singstimme und Klavier, Revision und dt. Textübers. von Hans Schmidt*, 3 Bände, Leipzig: Peters 1923.

²³ N. Rimsky-Korsakow, *Deux ariosos. Paroles de A. S. Pouchkine, pour voix de basse avec accompagnement de piano op. 49, Nouvelle édition avec paroles russes, françaises et allemandes, dt. von Hans Schmidt*, Leipzig: Belaïeff 1897. Außerdem übersetzte Schmidt Rimskij-Korsakovs *Praktisches Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig 1913 (Nachdruck in: N.A. Rimskij-Korsakov, *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, Berlin 2004).

²⁴ N. Rimsky-Korsakow, *Die Mainacht. Oper in 3 Akten*, Textbuch, deutsche Übersetzung von Hans Schmidt, Leipzig: M.P. Belaïeff 1895 (nach dem Katalog der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, D-LEdb: 1924 A 5609).

²⁵ Vgl. Torgāns, *Wechselbeziehungen*, S. 58.

²⁶ Edvard Grieg, *5 Gedichte von Otto Benzon für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung*, op. 69, deutsche Übersetzung von Hans Schmidt, Leipzig: Peters 1901 (*Es schaukelt ein Kahn im Fjorde; An meinen Sohn; Am Grabe der Mutter; Schneck, Schneck!; Träume.*); *5 Gedichte von Otto Benzon für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung*, op. 70, deutsche Übersetzung von Hans Schmidt, Leipzig: Peters 1901 (*Eros; Ich lebe ein Leben in Sehnsucht; Lichte Nacht; Sieh' dich vor; Dichterweise.*)

Schmidt im Jahr 1900 mit dem norwegischen Komponisten aus und diskutierte mit ihm verschiedene Übersetzungsoptionen. Zwei lange Briefe des deutschen Übersetzers, die sich im Grieg-Nachlass erhalten haben, zeigen, wie intensiv sich Schmidt mit Fragen der Deklamation, der Lexik und Stilistik auseinandersetzte und wie wichtig ihm die Rücksprache mit dem Autor der Lieder war.²⁷

Es ist nicht ausgeschlossen, dass er auch mit Čajkovskij in einen ähnlichen Dialog getreten war. Denn wie Torgāns hervorhebt, besaß Schmidt eine ganze Kollektion autographischer Briefe.²⁸ Torgāns stützt sich dabei auf die Erinnerungen von Schmidts Großneffen Ernst von Mensenkampff:

Die Wohnung an der Kaisergartenstraße war ein außerordentlich gepflegtes Künstlerheim, mit ungezählten Schätzen an Gemälden, Skulpturen, Stichen, Büchern, Stilmöbeln usw. [...] Mich interessierten jedoch vor allen Dingen die Erinnerungsstücke an große Künstler, die Bilder und Photographien mit eigenhändigen Widmungen und die Briefe bedeutender Persönlichkeiten, so von Brahms, Tschai-kowski, Klara Schumann, Grieg, Fürstin Johanna Bismarck, Klaus Grot u.a.²⁹

Noch 1944, zum Zeitpunkt der Niederschrift des Mensenkampffschen Buchs, waren diese Briefe offenbar vorhanden und sollten sogar in Kürze publiziert werden.³⁰ Es ist anzunehmen, dass die ganze Sammlung in den Wirren des 2. Weltkriegs verloren ging.

Betrachtet man die oben aufgezählten Übersetzungsarbeiten Schmidts, so fällt auf, dass seine *Iolanta*-, „Umdichtung“ (1892) chronologisch den anderen Übertragungen, die in die Jahre 1895-1923 fallen, vorausgeht. Mit Čajkovskijs Texten scheint der Dichter-Musiker seine Laufbahn als Übersetzer also begonnen zu haben, und es ist denkbar, dass er in dieser Phase noch Erfahrungen im Umgang mit Librettoübersetzungen sammeln musste. Überdies hatte sich Hans Schmidt zunächst mit den Liedern des russischen Komponisten beschäftigt, deren Übersetzung ihm vermutlich näher lag als die sprachliche Einrichtung der von Carl Armbrust besonders kritisierten szenischen Teile des *Iolanta*-Librettos.

Wie sich Thomas Kohlhases Überblick über Čajkovskijs Werke in deutschen Verlagen entnehmen lässt, hatte Schmidt die Romanzen op. 6, 27 und 28 für den Verlag Rob. Forberg (Leipzig) übersetzt.³¹ Auch im *Verzeichnis des Musikalien-Verlages von Rob. Forberg in Leipzig*,³² werden diese insgesamt achtzehn Romanzen aufgeführt, als Einzelausgaben mit den Plattennummern 2126-2143. Doch wann entstanden diese Ausgaben? Die heute noch in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (Berlin) und der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek (SLUB) vorhandenen Exemplare stammen – mit einer Ausnahme – aus den 1890er Jahren. Nur zwei Einzeldrucke der Lieder op. 28, Nr. 3 und Nr. 4 weisen im Katalog der SLUB als annähernde Datierung die Jahreszahl 1880 auf.³³

²⁷ Einsehbar auf der Homepage der Bergen Offentlige Bibliotek unter www.bergen.folkebibl.no/cgi-bin/websok-grieg?tnr=330858 und www.bergen.folkebibl.no/cgi-bin/websok-grieg?tnr=330859.

²⁸ Torgāns, *Wechselbeziehungen*, S. 58.

²⁹ Ernst von Mensenkampff, *Menschen und Schicksale aus dem alten Livland*, Tilsit, Leipzig, Riga: Holzner 1944, S. 182.

³⁰ Vgl. ebenda. Dass es solche Korrespondenzen gab, bezeugen die erwähnten Briefe Schmidts an Edvard Grieg sowie drei Briefe an Johannes Brahms, nachgewiesen im Brahms-Briefverzeichnis (www.brahmsinstitut.de/db_bbv) Das Autograph des einzigen bekannten Briefs von Brahms an Schmidt ist dagegen ebenfalls verschollen, vgl. Torgāns, *Hans Schmidt*, S. 78.

³¹ Vgl. Kohlhase, *Der Briefwechsel*, S. 120.

³² Leipzig 1894, S. 386-387.

³³ D-Dl: 5.Mus.2.1962-1963.

Um präzise Fakten zu erhalten, wurden die im Leipziger Verlag Hofmeister erschienenen *Musikalisch-literarischen Monatsberichte* überprüft. Bereits im September 1876 findet man hier sämtliche drei Opera verzeichnet.³⁴

Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6

- No. 1 „Glaub’ nicht, mein Freund, wenn ich in wildem Drange“
- No. 2 „Nicht Worte, Geliebter! nicht Seufzer“
- No. 3 „So schmerzlich, so selig im Herzen die Liebe erwacht“
- No. 4 „Die Thräne bebt im Auge dir“
- No. 5 Warum? „Warum sind denn die Rosen so blass“
- No. 6 „Nur wer die Sehnsucht kennt“

Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 27

- No. 1 An den Schlaf: „Die dunkle Nacht nun deckt die weite Erde“
- No. 2 „O sieh die Wolke dort“
- No. 3 „O geh’ nicht von mir, mein Freund“
- No. 4 „Steh’n hohe Bäume um die Hütte“
- No. 5 „Hat die Mutter zu so schwerem Leide“
- No. 6 „Dem Vögelein gleich, das vom Zweige hernieder“

Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 28

- No. 1 „Nein, wen ich liebe sollt ihr nimmermehr erfahren“
- No. 2 Die rothe Perlenschnur: „Zog davon mit den Kosaken“
- No. 3 Warum? „Warum im Traume kamst du nur“
- No. 4 Er liebte mich so sehr: „Nein, nimmer liebte ich“
- No. 5 „Kein Wort von dir, der Freude oder Klage“
- No. 6 Ein einzig Wörtchen: „Tief gesenkt das Köpfchen“

Für die Übertragung der drei Romanzenzyklen hatte der Verleger Forberg 1876 in Hans Schmidt damit einen kaum 22-jährigen, noch völlig unbekanntem Musikstudenten des Leipziger Konservatoriums gewonnen, der sich als Deutschbalte durch die Beherrschung der Ausgangs- wie auch der Zielsprache der Übersetzung auszeichnete.

Der 1876 erschienene Erstdruck konnte in deutschen Bibliothekskatalogen bislang nicht ermittelt werden. Bei den bibliographischen Beschreibungen mehrerer späterer Einzelausgaben fällt auf, dass die den Romanzen zugewiesenen Nummern auf eine durchgehende Nummerierung der drei Opera zurückgehen.³⁵ Tatsächlich weist das Titelblatt des kompletten Sets der Einzelausgaben in der Auflage von 1897 eine Übersicht über sämtliche Lieder der drei Zyklen auf, die durchgehend von 1 bis 18 nummeriert sind.³⁶ Den drei Romanzen-Zyklen ist gleichzeitig ein übergeordneter Titel zugewiesen, der alle achtzehn Lieder zusammenführt. Die Vermutung liegt nahe, dass man sich im Verlag Forberg an der im Mai 1875 gleichzeitig mit dem neuesten Zyklus op. 28 von der Zensur genehmigten Moskauer Sammelausgabe orientiert hatte, in der Petr Jurgenson sämtliche bis dahin von ihm verlegten Romanzen des Komponisten bündelte. Beiden Ausgaben ist das gewählte Repertoire gemeinsam. Außerdem erinnert der Titel der deutschen Ausgabe *Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von P. Tschaikowsky* stark an die von Jurgenson gewählte Formulierung:

³⁴ *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, September 1876, S. 242.

³⁵ Vgl. *Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung* op. 28, Leipzig: Rob. Forberg (1880), Einzelausgaben von Nr. 3 Warum [=Nr. 15] und Nr. 4 Er liebte mich so sehr [=Nr. 16] (D-DI: 5.Mus.2.1962-1963). Siehe weitere Belege bei Kohlhase, *Der Briefwechsel*, S. 120.

³⁶ D-Bds: Mus. 3057, 3065 und 3066. Für die Einsichtnahme in diese Ausgaben und Auskünfte zur graphischen Gestaltung danke ich Paul Mertens (Berlin) sehr herzlich.

Romansy i pesni dlja penija s akkompanimentom fortepiano P. Čajkovskogo. Und schließlich wurden die Romanzen der Zyklen op. 6, 27 und 28 von Jurgenson für seine ‚Gesamtausgabe‘ gleichfalls fortlaufend nummeriert.³⁷

Die in Berlin aufbewahrte Auflage mit einem Copyright des Jahres 1897 trägt die Angabe: „Eigentum des Verlegers. Leipzig, Rob. Forberg. Moskau, P.J. Jürgenson.“ In seiner Geschichte des Hauses Forberg hat Heinrich Lindlar die Bedeutung von Čajkovskijs Werken im Verlagsprogramm stark hervorgehoben:

Der Name Tschaikowsky war schon früh im Gesichtskreis des Leipziger Verlagshauses aufgetaucht. 1882 hatte P. J. Jürgenson, der aus Reval stammende Moskauer Musikverleger und Entdecker Tschaikowskys, im Hause Rob. Forberg an der Talstraße eine handelsgerichtlich eingetragene Filiale gegründet. Von hieraus erst, von der Eintragung der Verlagswerke Jürgensons in das Leipziger Börsenblatt, erlangte Tschaikowsky Schutzrecht auch in den Ländern der Berner Convention, der Rußland damals so wenig angeschlossen war, wie es dies inzwischen wäre. Zehn Jahre später, 1892, sollte Max Robert als Alleininhaber des Forbergverlags die Leipziger Filiale Jürgensons (Verlag und Kommission) zu eigener Rechnung übernehmen. An Tschaikowsky-Titeln erwarb er bis zum Tod des Komponisten, also bis 1893 noch, u. a. Klavierlieder und Streichquartette, schließlich die *Pathétique*, das Vermächtnis des Sinfonikers, hinzu. Tschaikowsky, der unruhige Wanderer zwischen östlicher und westlicher Welt, hatte auf Reisen durch Deutschland (nach Italien oder in die Schweiz) seine Verlagsstadt Leipzig als Messe-, kaum aber auch als Musenstadt kennengelernt. Sein sorgsam geführten Korrespondenzen, das Gegenstück zu späteren herrisch fordernden Geschäftsbriefen eines Richard Strauss, sind, mit diesen und anderen Briefreliquien des Verlags, in der Bombennacht zum 4. Dezember 1943 im Tresor zu Blattkohle geworden.³⁸

Während die Tatsache, dass Forberg nach Daniel Rahters Tod im Jahr 1891 als Verleger mit Jurgenson zusammenarbeitete, bekannt ist,³⁹ blieb Forbergs frühe Bedeutung für die Verbreitung von Čajkovskijs Oeuvre in Deutschland bisher unbeachtet. Lindlars Behauptung, Jürgenson habe 1882 eine Filiale in Forbergs Haus in Leipzig gegründet, kann hier weder verifiziert noch falsifiziert werden. Stattdessen soll die Hypothese aufgestellt werden, dass Forberg seit 1876 der offizielle Partner für den Vertrieb von Čajkovskijs Werken in Deutschland wurde. Nicht nur die direkte Anlehnung an Jurgensons Ausgabe *Romansy i pesni dlja penija s akkompanimentom fortepiano P. Čajkovskogo* spricht dafür, dass Forberg von dem Moskauer Verlag die offiziellen Rechte für Deutschland erhalten hatte. Auch ein Bericht, der im Oktober 1876 den Lesern der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* folgende Neuerscheinungen vorstellte, deutet in diese Richtung:

Der blassen Salonmusik mit ihren typischen Melodiefaçon's und Begleitungsschemen wird in wirksamer Weise durch Compositionen von fremdnationalen [sic] Idiom gesteuert [sic]; man hat nach dieser Seite hin, im höheren Genre, schon Anton Rubinstein viel zu danken, der, einem Volke entstammend, dessen nationale Musik noch nicht übercultivirt ist, einen verjüngenden Blutstropfen auch der deutschen Salonmusik zugeführt hat. In Herrn P. Tschaïkowsky geschieht das in bescheidenerer Sphäre, indem er nur für ein durchschnittliches Maaß von Technik in frischer russischnationaler Weise recht geschmackvoll und warm empfunden componirt. Es liegen uns Claviercompositionen Op. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 19, 26, sodann auch Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Clavier (in's Deutsche übertragen von Hans Schmidt) Op. 6, 27, 28 mit je sechs Nummern vor, welche voll annehmen, geistigen wie auch sinnlichen Reizes sind und die wir, da wir so gar nichts Gezwungenes und Falsches, sondern nur natürlich Entstandenes darin finden, der Beachtung empfehlen. In den Gesängen

³⁷ Vgl. ČS, S. 608.

³⁸ Heinrich Lindlar, *100 Jahre Rob. Forberg Musikverlag*, Bonn 1962, S. 7.

³⁹ Vgl. Kohlhasse, *Der Briefwechsel*, S. 102.

freilich wird man das übersetzte Sprachelement zuweilen bemerken, doch um so ungestörter wird man die Clavierstücke genießen.⁴⁰

Die in der Rezension angeführte Liste an „Claviercompositionen“ umfasst auch das 1. Streichquartett op. 11 sowie die *Sérénade mélancolique* op. 26 (in der Ausgabe für Violine und Klavier)⁴¹. Damit lässt sich zeigen, dass das Ensemble der von Forberg verlegten Kompositionen Čajkovskijs, so wie es aus Werkübersichten der späten 1890er Jahre bekannt ist,⁴² bereits im Herbst 1876 vorlag. Forberg führte in seinem Programm sämtliche klein besetzte Werke, die im Verlag P. Jurgenson bis dahin erschienen waren, mit Ausnahme des 2. Streichquartetts op. 22. Grundsätzlich ausgespart sind Bühnen- und Orchesterwerke, sowie die von V. Bessel verlegten Opera 16, 21 und 25. Ergänzt wurde dieses Repertoire in den folgenden Jahren lediglich noch durch den Druck des Klavierzyklus *Die Jahreszeiten* op. 37^{bis}, der im Sommer 1880 in einer ersten⁴³ und im Februar 1881 in einer „Neuen m[it] Vortragszeichen u[nd] Fingersatz versehene[n] Ausg[abe]“⁴⁴ erschien.⁴⁵

Weitergeführt hat der Verlag Forberg sein russisches Editionsprojekt offenbar nicht. Der Tod des Firmeneigentümers, August Robert Forbergs (1833-1880), scheint einen Einbruch dieser Tradition bewirkt zu haben, die erst 1888, nach der alleinigen Übernahme des Verlags durch den Sohn Robert Max Forberg (1860-1920), erneut aufleben konnte.⁴⁶

1880 begann Jurgenson stattdessen regelmäßig mit dem Hamburger Verleger Daniel Rahter zusammenzuarbeiten.⁴⁷ Was Thomas Kohlhase lediglich als Vermutung aufgrund einer brieflichen Äußerung Jurgensons formuliert, bestätigt eine Annonce, die Rahter auf der Eingangsseite des Februar-Hefts von Hofmeisters *Musikalisch-literarischem Monatsbericht* geschaltet hatte und die neben Kompositionen Karl Davydovs, Milij Balakirevs und Aleksandr Dargomyžskijs (aus Jurgensons Verlagskatalog) ein erstes Werk Čajkovskijs nennt:

Demnächst erscheinen in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht: [...]
P. Tschaiḱowsky,
Op. 43. Suite für grosses Orchester. (Introduction und Fuge. – Divertissement. – Andante. – Marche miniature. – Scherzo. – Gavotte.) Partitur Mk. 15 netto – Orchesterstimmen Mk. 30. – Für Pianoforte zu vier Händen Mk. 12. [...]
Hamburg, im Februar 1880
D. Rahter.⁴⁸

Lassen wir die Orchester- und Klavierwerke beiseite, die seit 1880 Schlag auf Schlag bei Rahter herauskamen, um uns auf die weitere Geschichte der deutschen Liederdrucke zu konzentrieren. Čajkovskijs in der Zwischenzeit komponierten Romanzen op. 38 erschienen

⁴⁰ L.R., *Compositionen von P. Tschaiḱowsky. Verlag von Rob. Forberg in Leipzig*, in: *Signale für die musikalische Welt*, 34/ Nr. 59, Oktober 1876, S. 931.

⁴¹ Dies ergibt sich aus der Beschreibung in Hofmeisters *Musikalisch-literarischem Monatsbericht*, Juni 1876, S. 129.

⁴² Vgl. die Übersicht bei Kohlhase, *Der Briefwechsel*, S. 111. Das gilt natürlich nicht für die Ausgabe der 6. Sinfonie op. 74.

⁴³ Hofmeisters *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, Juli 1880, S. 201, und August 1880, S. 228.

⁴⁴ Hofmeisters *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, Februar 1881, S. 32.

⁴⁵ Zur Rolle Forbergs und der parallelen Entwicklung in Frankreich siehe auch Lucinde Braun, „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“ – Zur frühen Verbreitung von Čajkovskijs Musik in Frankreich, in diesem Heft, S. 47 f.

⁴⁶ Vgl. Hans-Martin Plesske, Art. „Forberg, August Robert“, in: *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Bd. 6, London 1980, S. 702 f.

⁴⁷ Vgl. Kohlhase, *Der Briefwechsel*, S. 48.

⁴⁸ Hofmeisters *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, Februar 1880, S. 70.

im Sommer 1880 in einer zweisprachigen Ausgabe (mit deutscher Übersetzung von H. Wolff) des Verlags P. Jurgenson, die bereits die Firma Rahter als Lizenzverlag nennt,⁴⁹ im nächsten Jahr folgten eine Ausgabe der Romanzen op. 47 und der Duette op. 46.⁵⁰ Als Konkurrenzausgabe brachte der Verlag Adolph Fürstner, Berlin, 1880 seinerseits den Zyklus op. 38 in Ferdinand Gumberts Übertragung auf den Markt.⁵¹ Ebenfalls mit Gumberts Übersetzung gab Adolph Fürstner sodann um 1881/82 die bei Bessel erschienenen Zyklen op. 16 und 25 heraus;⁵² eine erneute Edition des besonders populären Romanzenzyklus op. 6 durch Fürstner schloss sich 1884 an.⁵³ Die von Hugo Riemann revidierte und auch sprachlich eingerichtete deutsche Ausgabe von op. 6, 16 und 25 (Steingraber, Berlin) dürfte zum einen wegen der erst 1878 erfolgten Verlagsgründung, zum anderen wegen Riemanns ungefähr um 1888 einsetzenden Interesses an Čajkovskij zeitlich um einiges später einzuordnen sein.⁵⁴

Diese große Welle der Romanzenrezeption war durch Hans Schmidts Übersetzung der Liedtexte zu den Opera 6, 27 und 28 eingeleitet worden. Seine 1876 erschienene Fassung von achtzehn Romanzen ermöglichte es dem deutschen Publikum erstmals, Čajkovskijs Vokalwerk kennenzulernen, ehe dann im Verlauf der 1880er Jahre mehr und mehr Ausgaben den Markt überschwemmt. Wie differenziert die Vokalmusik des russischen Komponisten im Ausland sogleich wahrgenommen wurde, zeigt eine Besprechung durch Richard Würst. Wir geben die gesamte Rezension hier wieder, denn sie enthält nicht nur erneut einige Beobachtungen zum Problem der Textübertragung – auch zum Phänomen der Rückübersetzung ursprünglich deutscher Gedichte wie im Falle von Heinrich Heines *Warum* (op. 6 Nr. 5), Johann Wolfgang von Goethes *Nur wer die Sehnsucht kennt* (op. 6, Nr. 6)⁵⁵ oder der Übersetzung eines französischen Textes über den Umweg des Russischen (Alfred de Mussets *Chanson de Fortunio*, op. 28, Nr. 1). Aufschlussreich für die damalige Einschätzung Čajkovskijs ist auch die Einteilung der Romanzen in traditionelle ‚Lieder‘ und avantgardistische ‚Gesänge‘. Letztere erschienen in den 1870er Jahren noch als ‚monströse‘ Zukunftsmusik:

Die vorliegenden Lieder bestehen aus achtzehn, verschiedenen Werken angehörigen Gesängen. Diese Werke tragen die Opuszahlen: 6, 27 und 28. Die Texte sind mit Geschick von Hans Schmidt aus dem Russischen in's Deutsche übertragen, doch ist es dem Uebersetzer nicht durchweg gelungen, eine tadellose Declamation herzustellen. Am wenigsten vermögen in dieser Beziehung diejenigen Gedichte zu befriedigen, die aus dem Deutschen in's Russische übersetzt und dann wieder deutsch der auf die russischen Worte componirten Singstimme untergelegt sind. Bei dem Heine'schen „Warum sind denn die Rosen so blass“ musste sogar nothgedrungen Heine verballhornisirt werden. Ein Gedicht merkwürdigerweise erst nach zwiefacher Wandlung zu uns, da es, aus dem Französischen stammend, zuerst russificirt werden musste, bevor es von Tschäikowsky componirt und später germanisirt wurde. Wir verkennen keineswegs die grossen Schwierigkeiten, welche die Aufgabe des Uebersetzers mit sich

⁴⁹ Vgl. ČS S. 615. Hofmeisters *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* verzeichnet die Ausgabe im Heft Juli, 1880, S. 211.

⁵⁰ Vgl. Hofmeister: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, Mai 1881, S. 130; Juni 1881, S. 150.

⁵¹ Vgl. Hofmeister: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, August 1880, S. 211.

⁵² Vgl. ČS, S. 593 und 599, wo Fürstners Ausgaben der Romanzen op. 16 und op. 25 auf 1882 datiert sind. Einzelausgaben von op. 16, Nr. 2, 3 und 5 werden im Katalog der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek auf 1881 datiert (D-Dl: 5.Mus.2.1958-196), Einzelausgaben von op. 25, Nr. 1 und 2 dagegen auf 1882 (D-Dlb: 5.Mus.2.1961).

⁵³ Vgl. ČS, S. 587, 593, 599. Die Datierung wird durch Einträge in deutschen Bibliothekskatalogen bestätigt.

⁵⁴ Vgl. Kohlhasse, *Der Briefwechsel*, S. 115.

⁵⁵ Eine lesenswerte Analyse zum Verhältnis des Originals und der von Čajkovskij verwendeten russischen Übersetzung bietet Kadja Grönke, *Welchem Geschlecht eignet Sehnsucht? Überlegungen zu Petr Čajkovskijs Romanze op.6 Nr. 6*, in: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann, Herbolzheim, S. 143-154.

brachte, aber wir vermögen andererseits auch die aus einer zum Theil unvollkommenen Lösung derselben hervorgegangenen Uebelstände nicht zu übersehen, wengleich wir natürlich den Componisten nicht dafür verantwortlich machen können. – Wenden wir uns nun der Musik zu, so bekennen wir, dass sie eigenartig ist, und dass der Componist, den wir bereits aus einer Kosackenfantasia für Orchester kennen lernten, nicht zu den Dutzendmenschen gehören kann. Nun schätzen wir zwar das Neue und Eigenartige in der Kunst sehr hoch, wenn es schön ist. Aber wir sind kein so fanatischer Musikschwärmer, um das Neue à tout prix und auf Kosten der Schönheit zu bewundern. Von diesem Standpunkte aus können wir nur zum geringeren Theile den vorliegenden Liedern und Gesängen zustimmen. Die meisten dieser Compositionen sind Gesänge. Sie bringen meist in einem grösseren Ritornell ein oft recht charakteristisches Motiv, welches später zu der völlig declamatorisch gehaltenen Singstimme verarbeitet wird, die declamatorischen Abschnitte füllt und sich zu neuen Ritornellen gestaltet. Die harmonische Behandlung geht in ihren Härten, ihrer Ueberfülle und Gesuchtheit mehrfach noch über die neudeutsche Schule hinaus. Der Claviersatz ist meistentheils sehr schwierig, immer aber höchst knifflisch. Bei diesen Gesängen hatten wir unwillkürlich das Gefühl, als sei in ihnen das Wagner'sche Opernprincip auf das Lied mit Clavierbegleitung übertragen. Dass auch in diesen merkwürdigen Versuchen Interessantes, ja sogar einzelne Schönheiten enthalten sind, wollen wir nicht verschweigen, allein als Kunstwerke betrachtet, finden wir sie monströs.

– Ganz anders wirkt Tschaikowsky's Musik auf uns, sobald er Lieder schreibt. Halten wir auch seine Lieder nicht für Meisterwerke, so finden wir doch, dass sie höchst talentvoll und eigenthümlich sind. Tschaikowsky's Eigenthümlichkeiten sind aber meist nicht von der Art, die uns sofort anziehen, sondern an die man sich erst gewöhnen muss, mitunter auch nie gewöhnt. Zu den bedeutendsten Liedern dieser Sammlung gehört No. 9 „O, geh nicht von mir, mein Freund“, obgleich die durchweg dreitactigen Rhythmen desselben zu denjenigen Eigenthümlichkeiten gehören, in welche man sich erst hineinhören muss. Dies Lied würde übrigens auch im Concertsaale seine Wirkung nicht verfehlen, wenn man die letzten fünf Noten eine Octave höher legte, da das vom Componisten verlangte Hinabgehen des Mezzosoprans bis zum tiefen a wohl kaum räthlich sein und den gewünschten Effect machen dürfte. Eine fließende Melodie weist das „Warum“ No. 15 auf; als melodisches Strophenlied zeigt sich No. 4 „Die Thräne bebt“. Auch No. 3 „So schmerzlich, so selig“ und No. 18 „Ein einzig Wörtchen nur“ gehören zu den besseren Stücken der Sammlung. No. 11 und No. 12 sind zwei Mazurka's, welche sich in der nationalen Weise und Farbe präsentieren, die uns durch Chopin bereits vertraut wurde. Curiositätshalber setze ich aus No. 12 ein Quintenpaar zweier melodischer Stimmen hierher: [...] ⁵⁶

Wie auch immer man die Romanzen im Einzelnen beurteilen mochte, so wurde Čajkovskijs Vokalmusik im Ausland jedenfalls nur mit Hilfe von Übersetzungen rezipierbar. Dieser Umstand war auch den Zeitgenossen bewusst. Bereits im Mai 1870, wenige Monate nachdem Čajkovskijs erster Romanzenzyklus op. 6 im Moskauer Verlag Jurgenson erschienen war, konnte man in den *Signalen für die musikalische Welt* eine annoncenartige (offenbar durch eine Zusendung der russischen Ausgabe veranlasste) Notiz lesen:

Sechs russische Romanzen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von P. Tschaikowsky. Verlag von P. Jürgensohn [sic] in Moskau.

Der junge Componist hat sich auch in diesem Liederzyklus als tüchtiger Musiker bewährt. Natürlichkeit und Ungesuchtheit des Ausdrucks, sowie gute Sangbarkeit stellen sich als die empfehlenden Eigenschaften dieser Compositionen dar. Mögen diese hübschen Lieder doch auch mit deutschen Worten erscheinen, um dem deutschen Publikum bekannt zu werden! Es ist überhaupt Zeit, daß die Deutschen bekannter würden mit der russischen Lieder-Literatur. F.B. ⁵⁷

Es sei hervorgehoben, dass es sich hier um ein äußerst frühes Zeugnis deutscher Čajkovskij-Rezeption handelt, das noch dazu eine Kenntnis weiterer Werke des Kompo-

⁵⁶ Richard Wüerst, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, 32/Nr. 18, 2. Mai 1878, S. 137-138. Nicht wiedergegeben wird hier das abschließende Notenbeispiel aus op. 27, Nr. 6 (*Moja balovnica*). Wüerst moniert die Quintparallelen zwischen Singstimme und mittlerer Klavierstimme in Takt 17-18, vgl. ČPSS 44, S. 166. Den Komponisten scheint dieser Satzfehler – im Gegensatz zur formalen Anlage – nicht gestört zu haben, denn er blieb auch in der 1890 umgearbeiteten Fassung des Lieds erhalten, vgl. ebenda S. 173.

⁵⁷ *Signale für die musikalische Welt*, 26. Mai 1870, 28/Nr. 30, S. 466.

nisten vorauszusetzen scheint.⁵⁸ Wie wir gesehen haben, ging der hier geäußerte Wunsch 1876 mit Hans Schmidts erstem Versuch einer Übertragung in Erfüllung. Ablesen lässt sich daraus, dass der Boden für Čajkovskijs Musik von längerer Hand bereitet worden ist, als man sich das bisher vorgestellt hat.⁵⁹ Neben den ‚großen‘ Akteuren wie dem Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow oder dem Pianisten Carl Klindworth mussten an einem solchen Prozess naturgemäß auch weniger profilierte Gestalten teilnehmen, wie der im Schatten gebliebene Hans Schmidt.

Diese Unscheinbarkeit ging möglicherweise bis zur Anonymität. Als Jurgenson 1877/78 selbst begann, Čajkovskij Lieder mit französischen und deutschen Übersetzungen herauszugeben, gab er die französischen Texte bei S. Donaurov in Auftrag, der auch in den Drucken in der Regel als Übersetzer genannt wird. Die deutschen Texte erschienen dagegen ohne Angabe des Übersetzers. Aus zeitlichen und organisatorischen Gründen konnten die Ausgaben von Petr Jurgenson einerseits und Rob. Forberg andererseits nicht direkt miteinander verglichen werden. Es fällt jedoch auf, dass die deutschen Textanfänge jeweils gleich sind.⁶⁰ Ebenso fällt auf, dass eine am 2. Mai 1881 von der Zensur bewilligte Neuauflage der französisch-deutsch textierten Romanzen-Serie im Verlag Jurgenson,⁶¹ einen der deutschen Gedichtanfänge auf der Inhaltsübersicht in veränderter Form wiedergibt: Hatte Schmidt den Beginn des Liedes op. 6, Nr. 3 mit den Worten „So schmerzlich, so selig im Herzen die Liebe erwacht“ übersetzt, so hat der Sänger nun zu singen: „Wie wehe, wie süß ist’s, wenn liebend im Busen das Herz noch...“. Interessanterweise ist nur bei diesem Lied auch der Name des – neuen – Übersetzers angegeben: G. Henschel.⁶² Diese Ausnahme lässt vermuten, dass die restlichen anonym gebliebenen deutschen Texte tatsächlich von Hans Schmidt stammen.

Seine Tätigkeit als Wegbereiter von Čajkovskijs Romanzen hat der baltische Musiker auch nach 1880 fortgesetzt – und zwar direkt für den Verlag Jurgenson.⁶³ Die Zusammenarbeit beginnt mit der *Detskaja pesenka* (*Kinderlied*), die zunächst als einzelnes Werk publiziert wurde. Die bei Jurgenson in Moskau gedruckte Ausgabe dieses Liedes mit deutschem Text trägt als Zensurvermerk den 7. Januar 1881.⁶⁴ Hofmeisters *Musikalisch-*

⁵⁸ Einen repräsentativen Überblick über die bisher bekannten Stationen der Čajkovskij-Rezeption gibt die von Thomas Kohlhase zusammengestellte Dokumentation „*An Tschaikowsky scheiden sich die Geister*“. *Textzeugnissen der Čajkovskij-Rezeption 1866-2004*, Mainz 2006 (ČSt 10).

⁵⁹ Aufgrund der bisher greifbaren Quellen lässt so Grigorij Moiseev die deutsche Čajkovskij-Rezeption erst um 1878 einsetzen. In seinem chronologischen Raster erscheint die frühe, als „Einführung in die deutsche Musikkultur“ bezeichnete Periode (1878-1888) als geprägt von Ablehnung und Unverständnis, vgl. Grigorij Moiseev, *K probleme vosprijatija muzyki Čajkovskogo v Germanii na rubeže XIX-XX vekov. Riman i Čajkovskij*, in: *Russkaja muzyka. Rubeži istorii. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii*, hrsg. von S. I. Savenko u. a., Moskau 2005, S. 281-295, hier S. 294-295.

⁶⁰ Dies ergibt sich z. B. aus dem Eintrag von Jurgensons deutsch-französischer Ausgabe in Hofmeisters *Musikalisch-literarischem Monatsbericht*, Juli 1878, S. 215, wo die Lieder Nr. 1, 2, 4 und 5 aus op. 6 angeführt werden.

⁶¹ *Romances de P. Tschaikowsky*, ursprünglich wohl Brandus & Co., Paris, überklebt mit einem Verlags-etikett von Félix Mackar, F-Pn: Vm⁷ 5227 (XXVIII,1). Platten und Druck wurden von P. Jurgenson in Moskau hergestellt.

⁶² Konsultiert wurde die Ausgabe, P. Tschaikowsky, „Oh douce souffrance / Wie süß, wie wehe“ op. 6 Nr. 3, Paris: Mackar & Noël, F-Pn: Vm⁷ 5227 (VI, 3). Platten und Druck wurden von P. Jurgenson in Moskau hergestellt.

⁶³ Dies ergibt sich aus Jurgenson Brief an P. I. Čajkovskij vom 2. / 14. Februar 1891, in welchem der Verleger in Zusammenhang mit einer Anfrage Rahters nach der für Chor bearbeiteten Ausgabe der *Legende* Nr. 5 darauf hinwies, er habe seinerzeit die deutsche Übersetzung selbst und auf eigene Rechnung bei Schmidt bestellt, vgl. ČJu 2, S. 202.

⁶⁴ Vgl. ČS, S. 635.

literarischer Monatsbericht verzeichnet die bei Rahter und Jurgenson erschienene deutsche Ausgabe mit dem Titel „Seht, mein Hänschen ist so klein“ im Juli 1881 (S. 188). Nachdem Čajkovskij fünfzehn weitere Kindergedichte von A. N. Pleščeev und I. Z. Surikov vertont hatte, gab Jurgenson den gesamten Kinderliederzyklus op. 54 zweisprachig deutsch-russisch heraus.⁶⁵ Nach dem Čajkovskij-Werkverzeichnis wurde die russischsprachige Erstausgabe am 3. März 1884 von der Zensur freigegeben. Die bald darauf bei D. Rahter, Hamburg erschienene Lizenzausgabe, die die Lieder Nr. 1-15 nur mit deutschem Text enthielt,⁶⁶ dürfte im gleichen Jahr herausgekommen sein. Die im Čajkovskij-Werkverzeichnis mit einem Fragezeichen versehene Jahresangabe 1884⁶⁷ lässt sich aufgrund einer Besprechung wahrscheinlich machen, die im März 1885 in den *Signalen für die musikalische Welt* erschien. Auch bei diesem Text fällt auf, als wie innovativ Čajkovskijs russische Kinderlieder eingestuft wurden⁶⁸:

Seit Schumann mit seiner idealischen Kinderseele musicirte, ist in das kleine Genre ein ganz neuer Ton gekommen. Dieses ist eine bedeutende That zu nennen: denn jener Ton ist der Ausdruck einer Gefühlswaise, die lange, bevor er gehört wurde, in den Menschen schlummerte; die poetischen Gemüther, die Dichter empfanden ihn und sprachen in ihm: erst mit Schumann wurde er Musik. Die früheste Kunde davon empfing die Welt mit seinem Op. 15, den „Kinderstücken“, diese enthalten eine Kinderwelt, welche im Geiste des Erwachsenen poetisch reflectirt und zu Musik geworden ist: sie gehören also nicht in, sondern über die Kindersphäre und wir Aelteren finden darin unsere Art von Kinderwelt. Schumann pflegte nun Kinderstücke ohne Worte zu spenden, andere ließen in seinem Tone singen und Tschaikowski ist der erste Ausländer, der dies in seinem eigenen musikalischen Musik=Idiom thut, in einer Weise, die einen eigenen Zauber hat, weil die den Deutschen bisher doch nicht sonderbar nahe gelegene, specifisch russische Kinderseele uns daraus zum ersten Male aus ihren Unschuldsgaugen anblickt. Der Componist gehört zu denen, die „geistreiche“ Musik schreiben und ihre aparten harmonischen Pfade gehen, weshalb er nicht unmittelbar aus dem Kinderstübengefühl herausingt; aber er hat die wahre Kinderwelt in seinem musikalischen Poetenherzen und sein Dichter hat es zum Klingen gebracht. Wenn man sich mit diesen Liedern, die eine sprachlich sehr glückliche Uebersetzung gefunden haben, vertraut macht, wird Einem eine neue kleine Welt aufgehen, der wir denn auch zahlreiche Entdecker gönnen.⁶⁹

Waren die deutschen Ausgaben der Opern *Evgenij Onegin* und *Pikovaja dama* von P. Jurgenson und seinem deutschen Lizenzverlag D. Rahter mit einer Übersetzung von August Bernhard erschienen, wandte man sich bei der Übertragung des *Iolanta*-Librettos erneut an Hans Schmidt. Kritik an Bernhards Librettofassungen mag dabei eine Rolle gespielt haben.⁷⁰ Sein Talent für die Übertragung lyrischer Miniaturen konnte Schmidt an dem von Modest Čajkovskij gedichteten Operntext sicher nicht so wirkungsvoll entfalten wie bei den Gedichten bekannter russischer Lyriker, die er zuvor hatte übersetzen dürfen. Sein Verdienst als Brückenbauer zwischen den Kulturen wird dadurch aber nicht geschmälert.

⁶⁵ Vgl. Cat. thém., S. 52-55.

⁶⁶ Siehe dessen Verlagskatalog, Kohlhase, *Der Briefwechsel*, S. 109.

⁶⁷ Vgl. ČS, S. 635.

⁶⁸ Zu diesem Werk siehe auch Kadja Grönkes Studie *Čajkovskij und seine 16 Lieder für Kinder*, in: *Mitteilungen* 10 (2003), S. 127-152.

⁶⁹ L. R., *Fünfzehn Kinderlieder nach Gedichten von Pleschtschejeff und Anderen in deutscher Umdichtung von Hans Schmidt für eine Singstimme mit Clavier-Begleitung componiert von P. Tschaikowski. Verlag von D. Rahter in Hamburg*, in: *Signale für die musikalische Welt*, 43. Jg. Nr. 24, März 1885, S. 370 f.

⁷⁰ So verwendete man schon 1902 für die Wiener Erstaufführung von *Pikovaja dama* ein von Max Kalbeck bearbeitetes Libretto, vgl. Ludwig Karpaths Kritik in den *Signalen für die musikalische Welt*, 60/ Nr. 64/65, 17. Dezember 1902, S. 1196 f.