

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 26 (2019)

Wissenschaftlicher Beitrag

- Adolph Henselt und Peter Tschaikowsky – eine Spurensuche (Paul Mertens, Kadja Grönke) 2

Berichte und Rezensionen

- Auf Entdeckungsreise. *Die Pantöffelchen* am Theater für Niedersachsen in Hildesheim (Susanne von Tobien) 28
- The Authority of the Author and the Despotism of the Director: Stefan Herheim's production of Tchaikovsky's *Queen of Spades* (Philip Ross Bullock) 31
- Anmerkungen zu Lydia Steiers *Iolanta*-Inszenierung an der Frankfurter Oper (Rüdiger Herpich) 35
- Im Fieberrausch der Töne*: Eine Bühnenfassung des Briefwechsels von Tschaikowsky und Nadeshda von Meck (Silvia Adler) 38
- Tschaikowsky für die Schule. Anmerkungen zu einer musikpädagogischen Broschüre (Walter Schönthal) 44
- Neu und aktuell auf historischer Grundlage: Tschaikowskys *Rokoko-Variationen* und das Klaviertrio, interpretiert von Sergei Istomin, Claire Chevallier und Martin Reimann (Adalbert Grote) 49
- Tschaikowsky und das Meccore String Quartett (Reinhard Endell) 53

Kurzmeldungen

56

Tschaikowsky-Gesellschaft

25. Jahrestagung vom 7. bis 10. Juni 2018 in Tübingen 62
- Einladung zur 26. Jahrestagung am 22. und 23. Juni 2019 in Oldenburg 70
- Korrespondenz-Adressen 71

Adolph Henselt und Peter Tschaikowsky – eine Spurensuche¹

Paul Mertens

(unter Mitarbeit von Kadja Grönke)

Für die Tschaikowsky-Forschung war es bislang kein Thema, ob Adolph Henselt und Peter Tschaikowsky einander jemals begegnet sind, was die beiden Komponisten voneinander gewusst haben, und ob das Schaffen des einen für die Musik des anderen (und umgekehrt) irgendeine Relevanz gehabt haben mag. Zu gern konzentriert sich die Forschung zu den „Großen“ der Musikgeschichte auf die Begegnungen mit anderen „Großen“ – „groß“ gemessen an einer heute wahrnehmbaren Bedeutung für die Musikgeschichte. So wissen wir recht viel über Tschaikowskys Treffen zum Beispiel mit Johannes Brahms, Antonín Dvořák, Edvard Grieg, Camille Saint-Saëns oder Hans von Bülow – und bedauern womöglich, dass er nicht auch Franz Liszt, Richard Wagner, Giuseppe Verdi und weitere „große“ Zeitgenossen persönlich kennengelernt hat.

Im Kraftfeld der „Großen“ können auch weniger „große“ Persönlichkeiten in die Erinnerung zurückkehren: Interpretinnen und Interpreten wie die Sängerin Jelisaweta Lawrowskaja und der Violinist Adolf Brodski oder Konservatoriumskollegen wie Nikolai Kaschkin bleiben vor allem dann im kulturellen Gedächtnis lebendig, wenn sie ihre „großen“ Zeitgenossen zu bedeutenden Werken inspiriert haben (Lawrowskaja gab den Anstoß zur Entstehung der Oper *Eugen Onegin*), wenn sie an wichtigen Aufführungen beteiligt waren (Brodski brachte Tschaikowskys Violinkonzert nach Wien und animierte damit Eduard Hanslick zu einem wortmächtigen Verriss), oder wenn sie aufschlussreiche Erinnerungszeugnisse hinterlassen haben (wie Kaschkin). Aber welchen Sinn kann es haben, den 1814 im fränkischen Schwabach geborenen Komponisten, Pianisten und Klavierpädagogen Adolph Henselt mit Peter Tschaikowsky in Verbindung zu bringen? Er gehört nicht zu den wirklich „großen“, dauerhaft im Pantheon der Musikgeschichte verankerten Namen, war zu seiner Zeit aber alles andere als „nur“ einer

¹ Bei diesem Beitrag handelt es sich um die gekürzte Fassung von *Adolph Henselt und Peter Tschaikowsky – Ergebnisse einer Spurensuche* auf <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/mitteilungen.htm>. – Für alle Ereignisse, die in Russland stattfinden, und Schriftstücke, die in Russland datiert werden, gelten die Datumsangabe nach dem Julianischen Kalender, der dem in Westeuropa gültigen Gregorianischen Kalender im 19. Jahrhundert um 12 Tage hinterherlief. – Alle Übersetzungen aus russischsprachigen Quellen stammen, wenn nicht anders nachgewiesen, von Paul Mertens.

von vielen inspirierenden Interpreten fremder Werke. Dennoch: An Schlüssel-Aufführungen von Tschaikowskys Musik war er, soweit bekannt, nicht beteiligt, und auch sonst scheint es auf den ersten Blick keinen rechten Bezug zwischen diesen beiden Musikern zu geben. – Oder doch?

Aufhorchen lassen könnte die Tatsache, dass Henselt 51 Jahre lang (von 1838 bis zu seinem Tod 1889 und damit gewissermaßen fast Tschaikowskys gesamte Lebenszeit hindurch) in Russland gewirkt hat – und das nicht etwa als einer von vielen Klavierspielern, die an der Peripherie ihre Existenz als Instrumentallehrer fristeten. Vielmehr war Henselt ein hochangesehener Mann, der es als Komponist geschmackvoll-eleganter Werke und als legendärer Klaviervirtuose in Petersburg zum Hofpianisten brachte, 1861² geadelt und 1879 zum Wirklichen Staatsrat erhoben wurde, in aristokratischen Kreisen als gesuchter Klavierpädagoge wirkte und in ganz Russland als Generalmusikinspektor tätig war. Es erscheint kaum vorstellbar, dass eine solche Schlüsselfigur des russischen Musiklebens und Peter Tschaikowsky nicht auf die eine oder andere Weise miteinander in Kontakt geraten wären. Doch in den einschlägigen Monographien finden sich dazu so gut wie gar keine Informationen. Im Folgenden geht es also um eine Spurensuche, auf der Vermutungen angestellt und überprüft, Quellen gesichtet und hinterfragt und die wenigen gesicherten Fakten auf ihre künstlerische Relevanz hin befragt werden.

Spurensuche 1: Musikausbildungsinstitutionen in Russland

Wer war Adolph Henselt, und welche Position nahm er im russischen Musikleben des 19. Jahrhunderts ein? – Im Anschluss an eine intensive Musikausbildung in München, Weimar (Klavier bei Johann Nepomuk Hummel) und Wien (Komposition bei Simon Sechter) und eine ausgesprochen kurze Zeit als reisender Klaviervirtuose ließ Henselt sich 1838 auf Bitten der damaligen Zarin in St. Petersburg nieder. Seiner eigenen Abneigung gegen öffentliche Auftritte folgend, verlegte er seinen Arbeitsschwerpunkt vom Konzertpianisten und Komponisten ganz aufs Unterrichten, übernahm die Musikerziehung des künftigen Zaren Alexanders II. und seiner Geschwister, gab zudem Klavierstunden in ausgewählten Adelsfamilien, wurde Berater für den Musikunterricht an verschiedenen Bildungseinrichtungen und arbeitete ab 1857 als Generalmusikinspektor der *Etablissements Impériaux d'éducation des demoiselles nobles en Russie* (Kaiserliches Bildungsinsti-

² Siehe <http://henselt-gesellschaft.de/henselt/biographie/> (abgerufen am 28.12.2018). In anderen Quellen abweichende Daten.

tut für adelige Mädchen). In dieser Funktion hatte er die Oberaufsicht über den Musikunterricht in den entsprechenden Einrichtungen in St. Petersburg, Moskau, Charkow, Kiew, Kasan und Odessa inne; in St. Petersburg war er für das Pawlowski-Institut, das Nikolajewski-Waiseninstitut, die Aleksandrowski-, Mariinski- und Jekaterinski-Lehranstalten sowie weitere Mädchengymnasien zuständig.³ Laut einem Brief seines Freundes, des Komponisten Carl Banck, hatte Henselt im Jahre 1865 zwei Institute in Petersburg und vier in Moskau zu betreuen,⁴ später waren es insgesamt bis zu zehn. Er besuchte täglich eine der Schulen in St. Petersburg, dreimal im Jahr diejenigen in Moskau und regelmäßig auch die in den anderen genannten Städten, sorgte sich um eine bessere materielle Ausstattung der Einrichtungen und war mit Lehrplänen und Personalfragen beschäftigt mit dem Ziel einer grundsätzlichen Anhebung des Bildungsniveaus für Mädchen. In seiner Position hatte er es nicht nur mit den Töchtern des Adels und der Beamten aller Rangstufen zu tun, sondern auch mit weiblichen Waisen. Regelmäßig ging es um die Ausbildung von Frauen, die neben oder im Rahmen ihrer angestrebten beruflichen Tätigkeit (z. B. als Gouvernante) musikalische Fertigkeiten benötigten. Henselts Überzeugung nach benötigte nicht nur eine Frau, die Berufspianistin werden wollte, einen guten Unterricht, sondern auch diejenige, die schwerpunktmäßig als Erzieherin wirken würde. Für sie war Musik, wie Henselt 1866 an Carl Banck schrieb, sogar »unentbehrlich und eigentlich die Hauptgarantie für das Fortkommen der meisten zu Gouvernantinnen [sic] bestimmten Mädchen«⁵. Für sein gesellschaftlich grundlegendes Engagement zur Hebung der Allgemeinbildung durch entsprechend qualifizierte Multiplikatorinnen erhielt er mannigfaltige Auszeichnungen,⁶ die von seinem Erfolg auf dem Gebiet der musikalischen Breitenbildung und der grundlegenden Bedeutung der von ihm betreuten Einrichtungen zeugen.

Auf der Suche nach direkten Vermittlern zwischen Tschaikowsky und Henselt stellt sich recht rasch die Frage nach der Relevanz des Komponisten,

³ Vgl. Natalia Keil-Zenzerova: *Adolph von Henselt. Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland*, Frankfurt am Main 2007.

⁴ *Adolph von Henselts Briefe*, hg. von Gebhard und Ursula Kindl (Schriftenreihe des Stadtmuseums Schwabach Band VIII), Schwabach 2010, S. 323.

⁵ Henselt (Briefe), S. 342.

⁶ Zwischen 1860 und 1879 erhielt Henselt allein sechs Orden, seine Erhebung in den Adelsstand erfolgte 1861, der Aufstieg in die 4. Klasse der Zivillränge machte ihn 1879 zum „Wirklichen Staatsrat“. Vgl. Keil-Zenzerova (Leben), S. 88.

Pianisten, Pädagogen und Organisators Anton Rubinstein (1829-1894). Dieser war sein Leben lang im Bereich der Musikausbildung tätig und damit immer auch auf ähnlichem Gebiet aktiv wie Henselt. Dass die beiden nicht unmittelbar konkurrierten, lag an dem unterschiedlichen Fokus ihrer Arbeit: Henselt organisierte und betreute methodisch die musikalische Grundausbildung mit dem Ziel einer Hebung des allgemeinen Bildungsniveaus. Rubinstein dagegen ging es um die Professionalisierung der Musikausbildung nach westeuropäischem Vorbild mit dem Ziel, künstlerisch hochqualifizierte Kräfte auszubilden. In Paris war schon 1784 ein *Conservatoire de musique* gegründet worden, Wien folgte 1812, Leipzig 1843, München 1846, Köln und Berlin 1850 usw. Schwerpunkt an diesen Institutionen war im Allgemeinen die Ausbildung von Instrumentalsolistinnen und -solisten, Sängerinnen, Sängern, Orchestermusikern, Orchesterleitern und Komponisten. Die Schulung von Instrumentalmusiklehrern und vor allem -lehrerinnen und damit eine Niveausteigerung der privaten Musikausbildung entwickelte sich zu einem willkommenen Nebeneffekt, war aber nur an den wenigsten Musikausbildungsstätten Teil des Curriculums. Institutionen wie das Leipziger Konservatorium verstanden ihr Tun zudem als wichtigen Bestandteil bildungsbürgerlicher Selbstvervollkommnung. Auch wenn Anton Rubinstein vor allem in Berlin ausgebildet wurde, adaptierte er doch diese Überzeugung von der zentralen gesellschaftlichen Bedeutung der Musik und verband sie mit seinem eigenen künstlerischen Anspruch. Folglich engagierte er sich 1859 bei der Entstehung der *Russischen Musikalischen Gesellschaft* (*Russkoe muzykal'noe obščestvo*, RMO), gründete 1862 das Petersburger Konservatorium – das erste musikalische Berufsausbildungsinstitut auf russischem Boden – und setzte durch, dass die Berufsbezeichnung eines „freien Künstlers“ (mit Abschluss und Titel) ausschließlich an einem Konservatorium erworben werden konnte. Zu den frühesten Inskribenten der Petersburger Institution zählte Peter Tschaikowsky, der dort auch Schüler Anton Rubinsteins wurde.

Entsprechend seinen eigenen Erfahrungen verpflichtete Anton Rubinstein für das Petersburger Konservatorium bei dessen Gründung in erster Linie Musikpädagogen aus Westeuropa, und es überrascht eigentlich, dass Adolph Henselt nicht dazugehörte. Denn Henselt war zu dieser Zeit – ganz wie Rubinstein – ein erfahrener und hoch angesehener Klavierlehrer. Wie Rubinstein verkehrte er in höchsten Gesellschaftskreisen, kannte wie Rubinstein die russischen Verhältnisse aus der Innenperspektive, war in Organisationsfragen kompetent und hätte zudem ein nützliches Bindeglied zwischen der künstlerischen Qualifizierung und der von ihm betreuten musikalischen Breitenausbildung sein können. Aber

offenbar gab es zwischen Henselt und Rubinstein zu viele Differenzen hinsichtlich der Methodik und Zielsetzung des Unterrichts.⁷ Unterschiedlich war die gesamte Ausrichtung der anvisierten Musikausbildung – und dieser Unterschied war sogar ganz im Sinne Henselts. In seiner *Richtschnur für Lehrer und Schüler*⁸ forderte er für die von ihm betreuten Institutionen dezidiert:

»Unsere Anstalten sind keine Conservatorien und sollten keine sein. Unsere Schülerinnen sollen meist als Lehrerinnen wirken; sie sind bestimmt, die musikalischen Autoritäten ganzer Familien, ja ganzer Landstriche, zu werden. Darum ist Gründlichkeit des Spiels und Lehrens wesentliches Erforderniß.«⁹

Das Konservatorium dagegen war mit dem Anspruch angetreten, Bestenauslese zu betreiben – wenn auch nicht unbedingt erfolgreich. Im Januar 1887, weniger als zwei Jahre vor seinem Tod, schrieb Henselt kritisch an Carl Banck: »Durch die Conservatorien ist sie [die Musik] zum Handwerk herabgesunken [...], dafür sorgen die Hunderte jährlich von den austretenden Zöglingen.«¹⁰ Diese Massen an Absolvierenden bedeuteten naturgemäß eine Konkurrenz zu den an Henselts Erziehungseinrichtungen ausgebildeten Frauen.

Die Möglichkeit eines rivalisierenden Nebeneinanders unterschiedlicher Ausbildungskonzepte lässt sich im Kontext einer an westlichen Vorbildern ausgerichteten, breit angelegten Reformbewegung Alexanders II. verstehen.¹¹ Neben dem von Henselt betreuten Musikunterricht an den adeligen Frauenausbildungsstätten gab es noch weitere Möglichkeiten für eine basale Musikausbildung wie zum Beispiel die Musikklassen am Moskauer Erziehungshaus, »wo die zukünftigen Klavierpädagogen für die Privatinstitutionen in ganz Russland studierten«¹²,

⁷ Schon Vladimir Stasov, der immerhin Schüler von Henselt war, kritisierte grundlegend Henselts Klaviermethodik. Vgl. Keil-Zenzerova (Leben), S. 49.

⁸ Adolph Henselt: *Einige Bemerkungen aus langjährigen Erfahrungen über Clavierunterricht, als Richtschnur für Lehrer und Schüler in den mir anvertrauten kaiserlichen Instituten, und zur Beachtung aller dabei Beteiligten*, o. O. 1868.

⁹ Gebhard Kindl: *Adolph von Henselt, Chronologie eines faszinierenden Lebens* (Schriftenreihe des Stadtmuseums Schwabach Band X), Schwabach 2014, S. 742.

¹⁰ Henselt (Briefe), S. 503.

¹¹ Vgl. z. B. Günther Stökl: *Russische Geschichte*, Stuttgart 1997, S. 543ff. Vgl. auch Henri Troyat: *Zar Alexander II.*, Frankfurt a. M. 1991, S. 95ff.

¹² Denis Lomtev: *Der Anteil der Deutschen an der Entstehung der russischen Klavierkultur bis zum Eintreffen Henselts in Sankt Petersburg*, in: *Adolph Henselt und der musikkulturelle Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert*,

oder die Kostenfreie Musikschule (Bezplatnaja muzykal'naja škola, im Deutschen oft auch Musikalische Freischule genannt), die 1862 von Mili Balakirew gegründet wurde – einem Musiker, der regelmäßig Kontakt mit Henselt pflegte und dessen Werke intensiv studierte. Auch die Kaiserliche Musikgesellschaft hatte in vielen Städten des Reichs Musikklassen eingerichtet. Musikpädagogik existierte also bereits deutlich vor der Gründung des Konservatoriums und gehörte ganz wesentlich zu der Musiklandschaft im Russland des 19. Jahrhunderts und damit auch zu dem gesellschaftlichen Hintergrund von Biographien wie der Peter Tschaikowskys dazu. Dennoch steht die Laienausbildung bis heute im Schatten der russischen Konservatorien und wird von der Forschung oft übersehen.

1867 zog sich Anton Rubinstein von der Leitung des Petersburger Konservatoriums zurück und war zwischen 1871 und 1887 fast ständig auf Konzertreisen in Europa und Amerika, wo er Triumphe unvorstellbaren Ausmaßes feierte. Als er 1887 die Leitung des Konservatoriums wieder aufnahm, musste er sich zunächst um weitreichende Personalveränderungen kümmern, da die gewünschte Qualität der Ausbildung nicht mehr gewährleistet schien. Die Dozenten Hugo Wölffl, Dmitri Klimow, Karl Lütshg, Wilhelm Wissendorf und Iosif Borowka verließen das Konservatorium. Neue Lehrkräfte mussten gesucht werden. In dieser Situation schlug der inzwischen 73-jährige Adolph Henselt seine Mitwirkung als Klavierlehrer vor: »Ich habe mir mein Leben noch erschwert, indem ich mich im Konservatorium angeboten, dem Rubinstein zu helfen, denn er war gezwungen aufzuräumen.«¹³ Rubinstein akzeptierte die Offerte nicht sofort, sondern bat um Bedenkzeit. Ihm missfiel, wie schon erwähnt, »die Pedanterie in der Pädagogik Henselts«¹⁴. Am 4. November 1887 nahm Henselt dann den Unterricht auf. Für eine Weiterbeschäftigung schickte Rubinstein ihm am 11. Mai 1888 schriftlich die Bedingungen, die er als Professor des Konservatoriums zu erfüllen hatte, und informierte ihn darüber, dass er neben dem Unterricht verpflichtet sei, allen Erfordernissen eines Lehrapparats (Prüfungen, Sitzungen, Vortragsabende etc.) nachzukommen. Diese Verpflichtungen erschienen Henselt aber »unerfüllbar« (unterstrichen), denn, so Henselt: »ich müsste aus meiner Natur austreten«¹⁵.

hg. von Lucian Schiwietz in Zusammenarbeit mit der internationalen Adolph-Henselt-Gesellschaft e. V. Schwabach, Sinzig 2004, S. 37.

¹³ Henselt (Briefe), S. 519.

¹⁴ Ol'ga Skorbjaščenskaja: *Genzel't i russkie muzykanty ego vremeni (Henselt und die russischen Musiker seiner Zeit)*, Sankt Petersburg o. J., S. 7.

¹⁵ Keil-Zenzerova (Leben), S. 91.

Damit endete Henselts Tätigkeit am Konservatorium im Mai 1888 schon wieder. Er wurde aber Ehrenmitglied der Institution.

Was wusste Tschaikowsky von diesen Vorgängen? Im September 1887 war er in Maidanowo und fuhr am 28. des Monats nach Sankt Petersburg, um die Proben zu seiner neuen Oper, *Die Bezaubernde (Čarodejka)*, zu leiten. Premiere war am 20. Oktober; am 7. November reiste er wieder ab. Hat Tschaikowsky sich für den Lehrerwechsel an seiner alten Ausbildungsstätte interessiert? Hat Henselt Tschaikowskys Oper besucht? – Wir wissen es nicht.

Spurensuche 2: Anton Grigorjewitsch Rubinstein

Künstlerische Berührungen zwischen Anton Rubinstein und Adolph Henselt reichen weit vor ihre beruflichen Kontakte zurück. Als Rubinstein mit noch nicht einmal 11 Jahren in Paris größte Bewunderung erntete für sein stilsicheres, geschmackvolles Klavierspiel und für die Leichtigkeit, mit der er die größten instrumentaltechnischen Schwierigkeiten zu meistern verstand, hatte er bereits Werke von Henselt im Repertoire¹⁶ und setzte diese auch später bei seinen historischen Konzerten und den Abonnementsabenden der Russischen Musikgesellschaft immer wieder aufs Programm. Zudem bewunderte er Henselts Klavierstil und postulierte: »Wer nicht Liszt, Chopin, Thalberg und Henselt gehört hat, hat keine Vorstellung davon, was es heißt Klavier zu spielen.«¹⁷ Als Pianist stand er also in respektvollem Wettbewerb mit seinem deutschen Kollegen.

Tschaikowsky war bis zu seinem Examen im Dezember 1865 ein Schüler Anton Rubinsteins. Lernte er Henselts Werke in dessen Unterricht kennen? Oder erlebte er sie in St. Petersburg im Konzert? Zu Tschaikowskys Studienzeiten führte Hans von Bülow am 23. März und am 2. April 1864 an zwei Abenden, an denen er als Dirigent und Solist zugleich auftrat, Henselts Klavierkonzert auf. Die *St. Petersburger Zeitung* berichtete am 5. April 1864, dass Bülow dieses Werk »als der fast einzig Kühne unter allen Virtuosen allenthalben spielt und auch im 2ten philharmonischen Konzerte mit großem Erfolg durchführte«¹⁸, während César Cui, Komponist und aktiver Musikkritiker, wenige Tage später dasselbe Ereignis scharf kritisierte: »Man muß den furchtbaren Mechanismus von Hrn. Bülow ha-

¹⁶ Vgl. *Revue et Gazette musicale de Paris* vom 25. Oktober 1840, zitiert in: Skorbjaščenskaja (Henselt), S. 6.

¹⁷ Skorbjaščenskaja (Henselt), S. 7.

¹⁸ Keil-Zenzerova (Leben), S. 90f.

ben, um so deutlich dieses Konzert auszuführen, aber trotzdem kein Effekt ...«¹⁹ Cui, der zum Kreis des sogenannten „Mächtigen Häufleins“ um Mili Balakirew gehörte, war auch ein oft unangenehmer Rezensent Peter Tschaikowskys, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass Tschaikowsky – wenn er nicht ohnehin bei dem Konzert persönlich anwesend war – seinen Verriss gelesen haben könnte. In seinen Briefen findet das jedoch keinen Niederschlag.

Am 21. März 1888 jährte sich der erste Auftritt Henselts in St. Petersburg zum 50. Mal. Zur Feier dieses Jubiläums gab es Veranstaltungen, Festreden, Grußadressen, Briefe, Telegramme, lange Artikel in den Zeitungen. Wusste Tschaikowsky davon? Nichts deutet auf ein entsprechendes Interesse seinerseits hin. Tschaikowsky war in diesem Jahr 1888 viel auf Reisen: im März zunächst in Paris, dann in London, Wien, Taganrog und Tiflis, dann erst Mitte April wieder in Russland. Seine Aufmerksamkeit war auf seine internationale Reputation gerichtet; Konzerte und damit verbundene gesellschaftliche Verpflichtungen nahmen ihn in Anspruch. Dazu kamen kompositorische Arbeiten, vor allem an seiner 5. Sinfonie, an der er von Mai bis August komponierte. Es folgte von Oktober bis August 1889 die Partitur zu *Dornröschen*. Erst am 5. November war er wieder in Sankt Petersburg und leitete dort ein Konzert der dortigen Philharmonischen Gesellschaft; am 12. November dirigierte er seine 5. Sinfonie und die Fantasie-Ouvertüre *Hamlet*. – Besuchte Henselt diese Konzerte? Auch das wissen wir nicht.

Henselt starb am 28. September 1889 – ein erneuter Anlass für die Musikpublizistik, würdigend auf ihn und sein Lebenswerk einzugehen. Nekrologe²⁰ erschienen u. a. in der *Börsenzeitung* (*Novosti i birževaja gazeta*), in der *St. Petersburger Zeitung*, in *Der Knopfakkordeon* (*Bajan*), in der *Neuen Zeit* (*Novoe vremja*), in *Le Nouvelliste* (*Nuvelist*). Hat Tschaikowsky sie gelesen? Oder trat die Wahrnehmung Henselts erneut zurück hinter die seines „großen“ Kollegen Anton Rubinstein, der 1889 sein 50-jähriges Künstlerjubiläum feierte? Tschaikowsky komponierte einen *Gruß an Anton G. Rubinstein* für gemischten Chor und ein Impromptu für Klavier. Die Aufführungen fanden am 18. November 1889 im Saal der Adelsgesellschaft in St. Petersburg statt. Henselts Tod fiel also genau in die entsprechende Vorbereitungszeit.

In den späten 1880er Jahren bewegte sich Tschaikowskys offenkundig auf einem ganz anderen Parkett als Henselt, der während seiner Sommeraufenthalte außerhalb Russlands vermehrt als Privatmann agierte und in Russland zwar in

¹⁹ Ebd., S. 340f.

²⁰ Zweisprachig abgedruckt in Keil-Zenzerova (Leben), S. 382ff.

geographischer Nähe und in gleichen Gesellschaftskreisen aktiv war wie Tschaikowsky – aber eine vergleichende Chronologie erweckt den Eindruck, dass die beiden Männer trotzdem mehr oder weniger aneinander vorbeigelebt haben. Weder gibt es im Schrifttum über Tschaikowsky eine Bemerkung zu einem Henselt betreffenden Ereignis, noch findet sich umgekehrt in Briefen und Erinnerungen von und über Henselt ein Tschaikowsky betreffender Berührungspunkt. Auch in Tschaikowskys Briefen lassen sich nur winzige Spuren entdecken. Und sie betreffen nicht primär den Musiker Henselt.

Spurensuche 3: Antonina Iwanowna Miljukowa

Henselt war von 1838 bis 1848 Musiklehrer an der Petersburger *Schule für Rechtswissenschaften (Učilišče pravovedenija)* – einer Einrichtung, die aus der Biographie Tschaikowskys wohlbekannt ist. Was genau Henselt dort getan hat, lässt sich bislang nicht präzisieren. Jedenfalls wurde er nicht im Lehrerverzeichnis geführt, woraus man schließen kann, dass er für seine Tätigkeit keine Bezahlung erhielt.²¹ Tschaikowsky kann er dort noch nicht begegnet sein, da der erst 1850 als 10-jähriger Junge an dieser Institution aufgenommen wurde, zur Vorbereitung auf den Beruf eines Verwaltungsbeamten. Nach 1848 beschränkte sich Henselts Tätigkeit auf die Kaiserlichen Erziehungsanstalten für adlige junge Frauen (die schon erwähnten *Etablissements Impériaux d'éducation des demoiselles nobles en Russie*). Zu diesen zählte auch das *Elisabeth-Institut (Elizavetinskij Institut)*, an dem 1858 die 10-jährige Antonina Iwanowna Miljukowa untergebracht wurde. Hier dürfte sie Adolph Henselt mit Sicherheit begegnet sein, auch wenn dazu derzeit keine Zeugnisse greifbar sind. Zuvor hatte sie eine furchtbare Zeit erlebt: Als sie zwei Jahre alt war, trennten sich ihre Eltern; das Kind musste endlose Rechtsstreitigkeiten miterleben und kam zunächst bei der Mutter unter, aus deren Affären mehrere Halbgeschwister hervorgingen. Anschließend gelangte Antonina Iwanowna in ein Privatpensionat, aus dem sie 1855 von der Polizei geholt und dem Vater übergeben wurde. Dieser wurde wegen Missbrauchs der ältesten Tochter, Antoninas Schwester, angezeigt. Auf Veranlassung des Zaren, dem man diesen Vorgang vortrug, wurde Antonina Iwanowna 1858 in das Elisabeth-Institut überwiesen, das sie 1868 wieder verließ.²² Wo sie zwischen 1868

²¹ Keil-Zenzerova (Leben), S. 47f.

²² Vgl. Valerij S. Sokolov: *Antonina Čajkovskaja. Istorija zabytoj žizni (Geschichte eines vergessenen Lebens)*, Moskau 1994. Zusammenfassung und Besprechung durch Lucinde Lauer in: *Mitteilungen 4* (1997), S. 97ff. Vgl. außerdem Thomas Kohlhasse: *Existenzkrise*

und 1871 gelebt hat, ist nicht bekannt. 1871 starb ihr Vater, und im Mai 1872 lernte sie Tschaikowsky kennen. Ab Herbst 1873 war sie Studentin am Moskauer Konservatorium, wo sie sich mit Klavierpädagogik, Musiktheorie und Solfeggio beschäftigte. Natürlich begegnete sie in den Räumen des Konservatoriums auch Tschaikowsky wieder, der dort als Lehrkraft tätig war, und war nach eigener Aussage »äußerst glücklich, ihn ständig zu sehen«²³; er soll mit ihr sehr »zärtlich« gewesen sein und ihr sogar seine Photographie geschenkt haben. Aber bereits 1874 musste sie das Konservatorium wieder verlassen, weil ihr die materiellen Mittel zum Studium fehlten.

Die Notwendigkeit, den nötigen Lebensunterhalt zu erwerben, bestimmt oft auf schicksalhafte Weise die Biographien eines Menschen. Henselt verdiente sein Geld sein gesamtes Leben hindurch ausschließlich als Klavierlehrer. All seine Tätigkeiten in den von ihm betreuten Lehranstalten wurden nicht vergütet.²⁴ Tschaikowsky war seit 1866 Professor am Moskauer Konservatorium, eine Tätigkeit die er gewissenhaft absolvierte, die ihn aber, obwohl sie vergütet wurde, immer mehr von seinem Wunsch, das Komponieren ins Zentrum seines Lebens stellen zu können, ablenkte. Obwohl seine materiellen Bezüge über die Jahre hinweg anstiegen und ihm ein unabhängiges Leben ermöglichten, war sein Brotberuf für ihn auch Fessel und Zwang. Seinen Verdruss formulierte er 1871 in einem Brief an seinen Bruder Anatoli: »Meine Konservatoriumspflichten sind mir derart widerwärtig geworden und ermüden und verstimmen mich in so hohem Grade, dass ich eine jede Veränderung freudig begrüßen würde!«²⁵ Diese Veränderung trat 1878 ein, als er Nadeshda von Meck kennenlernte, mit der er brieflich sein Denken und Fühlen teilen konnte, die ihn finanziell großzügig unterstützte und ihm dadurch ein unabhängiges Leben und den Verzicht auf seine Unterrichtspflichten ermöglichte.

Für Antonina Miljukowa war die Situation weit komplizierter – nicht zuletzt, weil sie eine alleinstehende Frau war, fern der Familie lebte und weder Beruf

und Tragikomödie: *Čajkovskijs Ehe. Eine Dokumentation* (Čajkovskij-Studien Bd. 9), Mainz 2006.

²³ Sokolov (Antonina Čajkovskaja), S. 17.

²⁴ Aufschlussreich dazu ein Brief an seinen Freund Carl Banck von April 1867, in: Henselt (Briefe), S. 352f.

²⁵ Zitiert nach: Modest Tschaikowsky: *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys*, Deutsch von Paul Juon, Moskau 1900–1903, Neuausgabe: Čajkovskij-Studien Bd. 13/I&II, Mainz 2011, Bd. I, S. 189.

noch Vermögen besaß. Wer oder was ihr die Zeit am Konservatorium ermöglicht hat, ist nicht bekannt. Einen geerbten Wald konnte sie nur weit unter Wert verpfänden. Neben ihrer Liebe zu Tschaikowsky, die wir ihr nach den Forschungen Waleri Sokolows²⁶ wohl glauben müssen, bestand für sie auch die Notwendigkeit, sich materiell zu erhalten. Von einer Heirat versprach sie sich finanzielle und soziale Sicherheit, doch musste Tschaikowsky bereits für die Hochzeit und die Wohnungseinrichtung Geld leihen, da keiner der beiden Ehepartner finanzielle Rücklagen besaß. In der kurzen Zeit des Zusammenlebens von der Eheschließung am 6. Juli bis zur räumlichen Trennung am 25. September 1877 entzündeten sich die Konflikte immer wieder auch am Geld, und dieser Aspekt verschärfte sich in den nachfolgenden Jahren.

Über diesen finanziellen Aspekt sollte auf einigen Umwegen schließlich auch Adolph Henselt wichtig werden. Am 27. November/9. Dezember 1879 schrieb Tschaikowsky aus Paris an Nadeshda von Meck:

»Über *die bewußte Person*²⁷ hatte ich in Petersburg ziemlich tröstliche Nachrichten. Sie hat endlich begriffen, daß sie eine Verbesserung ihres materiellen Wohlstands nicht mit ihren phänomenal dummen Belästigungen, sondern [nur] durch anständiges Benehmen erlangen kann. Ich habe ihr in einem Brief aus Kamenka erklärt, daß sie sich, falls sie die Scheidung und die Unterordnung unter die damit verbundenen Formalitäten entschieden ablehnt, wenigstens bemühen solle, mein Mitleid und Wohlwollen zu erlangen, indem sie ein für allemal auf die Hoffnung verzichtet, mit mir zusammenzuleben, und aufhört, in dreisten Briefen Geld zu verlangen. Ich habe mich bemüht ihr zu erklären, daß sie keinerlei Recht auf irgendwelche *Forderungen* hat und daß sie, wenn sie sich noch einmal erlaubt, sich brieflich an mich oder an irgendjemanden aus meiner Verwandtschaft zu wenden, mit dem Entzug eines Teils ihrer Pension oder im äußersten Fall der ganzen Pension bestraft werde. Ich habe ihr geraten, kein müßiges Leben zu führen, und sich mit irgendetwas zu beschäftigen, sich zu bemühen, daß ich nichts über sie höre, und zu versuchen, mein Mitleid zu verdienen und mir keinen Haß einzuflößen. Ich habe ihr zu verstehen gegeben, daß sie nur auf diesem Wege eine Erhöhung ihrer Pension erlangen kann ... All das hat sie anschei-

²⁶ Vgl. Sokolov (Antonina Čajkovskaja).

²⁷ Tschaikowsky bezeichnete seine Frau im Briefwechsel mit Jurgenson und Nadeshda von Meck mit »osoba« (Person) oder »iswestnaja osoba« (gewisse oder bekannte Person) und vermied konsequent ihren Namen.

nend verstanden; denn sie hat sich an Henselt gewandt mit der Bitte, ihr in einem der Moskauer Institute Musikstunden zu verschaffen, worauf Henselt geantwortet hatte, daß er sich angesichts des Namens, den sie trägt, bemühen werde ihre Bitte zu erfüllen. Dies hat mir Jurgenson mitgeteilt. Seit jener Zeit habe ich keine Nachrichten [mehr] über sie.«²⁸

Antonina Iwanowna bemühte sich also um eine Anstellung als Musiklehrerin, die ihr eine gewisse Sicherheit und finanzielle Unabhängigkeit von ihrem Noch-Ehemann garantieren sollte, und wandte sich zu diesem Zweck an Henselt. Während Henselts Schülerin, die Musikschriftstellerin Elice Diehl-Mangold, in ihren Erinnerungen schreibt, dass in den von ihm betreuten Instituten tatsächlich auch »von ihm ausgewählte Professoren«²⁹ arbeiteten, legen Tschaikowskys Formulierungen nahe, dass Henselt lediglich die Möglichkeit hatte, Einstellungsempfehlungen auszusprechen.³⁰ Ob diese fruchtlos blieben oder ob Henselt gar nicht die Absicht hatte, Antonina Iwanowna zu beschäftigen – jedenfalls kam eine Anstellung Antonina Iwanownas nicht zustande. Ebenso wenig bekannt ist, ob Tschaikowsky Antonina Iwanownas Ersuchen aktiv unterstützt und zu diesem Zweck Kontakt zu Henselt aufgenommen hat oder durch Jurgenson aufnehmen ließ.

Spurensuche 4: Alexandra Jakowlewna Alexandrowa-Lewenson

Aktiv in eine Stellensuche eingegriffen hat Tschaikowsky dagegen bei einer guten Bekannten, Alexandra Jakowlewna Alexandrowa-Lewenson (1856–1930), die (wie Antonina Iwanowna) am Moskauer Konservatorium studiert hatte, wo sie bei Karl Klindworth Klavier und bei Tschaikowsky Harmonielehre und Instrumentation belegte und 1878 ihren Abschluss machte. Tschaikowsky war ihr mit Sympathie zugetan. Mit Interesse verfolgte er das weitere Leben der ehemaligen Schülerin, schätzte sie wohl auch als Musiklehrerin, denn er empfahl sie u. a. der Familie seines Freundes Nikolai Kondratjew, auf dessen Gut Tschaikowsky mit ihr zusammenkam. Erhalten sind 33 Briefe Tschaikowskys an sie aus den Jahren

²⁸ Kohlhasse (Existenzkrise), S. 370.

²⁹ Kindl (Chronologie), S. 434.

³⁰ Den nachfolgenden Ausführungen zu Alexandrowa-Lewenson lässt sich entnehmen, dass Henselt offenbar Personen für Stellenbesetzungen vorschlug, die Entscheidung aber der Leitung des Instituts oblag. Das widerspricht nicht der Darstellung von Diehl-Mangold: Wenn sie von durch Henselt ausgewählten Dozenten spricht, könnte sie solche Dozenten im Auge haben, bei denen Henselts Einstellungsempfehlung angenommen wurde.

1877 und 1879 bis 1890 sowie 55 Briefe von ihr an ihn aus den Jahren 1880 bis 1893.

Nach Beendigung des Konservatoriums unterrichtete Alexandra Alexandrowa-Lewenson am Katharinen-Institut (Ekaterinskij-Institut) und anderen Moskauer Schulen, was dafür spricht, dass sie mit Adolph Henselt mehrfach zusammentraf. Im Laufe der Jahre intensivierte sich die Verbindung und wurde freundschaftlich. Im Sommer 1888 war sie auf der Suche nach einer Anstellung. Dafür benötigte sie Empfehlungsschreiben. Mit einer entsprechenden Bitte wandte sie sich an Tschaikowsky. Dieser antwortet ihr am 30. Juli 1888: »Liebe Anna Jakowlewna! Ich schicke Ihnen einen Brief an Henselt. Persönlich kenne ich ihn nicht [!], aber schreiben kann man ihm, und ich wünsche von Herzen, dass Ihr Gesuch Erfolg haben wird.«³¹ Die sowjetische Briefausgabe merkt hierzu an: »Der Brief ist unbekannt. Erhalten ist die Antwort Henselts vom 9. November 1888 in französischer Sprache«³², der aber in der deutschsprachigen Henselt-Briefausgabe nicht zu finden ist. Genaueres erfährt man aus den in Natalia Keil-Zenzerovas Henselt-Buch zitierten Erinnerungen Alexandra Alexandrowa-Lewensons. Aus ihnen geht hervor, dass sie Tschaikowskys Empfehlungsbrief persönlich übergeben hat:

»Ich wurde von ihm [Henselt] lieb empfangen und habe auf seine Bitte hin viel gespielt. Ziel meines Besuches war der Wunsch, eine Stelle als Klavierlehrerin in einem der Moskauer Institute zu erhalten. Nachdem er den Brief Čajkovskijs gelesen hatte, sagte er mir, dass ich sicher sein könne, die gewünschte Stelle zu erhalten, da er sofort zur Leiterin fahren und sie bitten würde, ihn zu benachrichtigen, sobald eine Stelle vakant sei. Bald danach fuhr er nach Petersburg. Nach einiger Zeit schrieb er mir [!] aus Petersburg, dass eine Stelle frei geworden, er darüber sehr froh sei und ich bald von der Leiterin eine Einladung zur Besprechung erhalten würde.«³³

Der weitere Briefkontakt erfolgte also direkt zwischen Henselt und Alexandrowa-Lewenson. Über den Empfehlungsbrief hinaus hat Tschaikowsky in dieser Ange-

³¹ P. I. Čajkovskij. *Polnoe sobranie sočinenij. Literaturnye proizvedenija i perepiska (Sämtliche Werke. Schriften und Briefe)*, Moskau 1953–1981, Bd. XIV, S. 494 – mit der Anmerkung: »Tschaikowsky antwortet auf einen nicht überlieferten Brief Lewensons«.

³² Ebd.

³³ Keil-Zenzerova (Leben), S. 95. – Keil-Zenzerova fügt hinzu: »Wie aus der weiteren Schilderung der Ereignisse hervorgeht, hat die Leiterin der Lehranstalt der Empfehlung Henselts nicht entsprochen« (ebd., S. 96).

legenheit vermutlich nicht weiter mit Henselt korrespondiert und von ihm auch keine persönliche Rückmeldung erhalten.

Tschaikowskys briefliche Bemerkung gegenüber Alexandrowa-Lewenson, er kenne Henselt nicht persönlich, ist erhellend hinsichtlich seiner Auswahl an aktiven beruflichen Kontakten. Seine Bekanntschaften außerhalb der familiären und freundschaftlichen Sphäre erstreckten sich vorrangig auf Persönlichkeiten, die aktiv im musikalischen Leben Europas standen und damit nützlich waren für eine Anbahnung von Aufführungen. Henselt fiel aus all diesen Gruppen heraus. Er hatte seine Konzertlaufbahn mit 14 Jahren begonnen, gab seine öffentlichen Auftritte aber mit seiner Übersiedlung nach Russland vollständig auf und spielte nur noch gelegentlich in semiprivaten Kreisen. Außerhalb Russlands trat er als Pianist zum letzten Mal im August 1867 in London in Erscheinung (ebenfalls in einem Privatkreis). Als ausführender Musiker war er für Tschaikowskys Werk folglich nicht relevant. Auch auf das Komponieren verzichtete Henselt nach 1850 weitgehend, sodass Tschaikowsky ihn – anders als Liszt, Wagner oder Verdi – als Musiker gar nicht als seinen Zeitgenossen wahrnahm. Vielmehr sah er in Henselt einen Künstler der Epoche Schumanns und Mendelssohns – wenn auch auf einem seiner Meinung nach deutlich niedrigeren Niveau, was es ihm unmöglich machte nachzuvollziehen, wie Robert Schumann vor »solchen musikalischen Nullen«³⁴ wie Henselt und Hiller Respekt gehabt haben mochte. Und auch als Musikerzieher und Klavierlehrer lag Henselt mit seiner Konzentration auf die Frauenbildung und die musikalische Allgemeinbildung außerhalb von Tschaikowskys Interessenbereich und war allenfalls als Stellenvermittler relevant.

Umgekehrt lag auch Tschaikowsky für Henselt weit außerhalb seiner Tätigkeitsbereiche, sodass es für keinen der beiden Männer einen beruflichen Anlass gab, aktiv die Bekanntschaft des anderen zu suchen. In der Tat scheint es so zu sein, wie es Olga Skorbjaschtschenskaja zu Beginn des Abschnitts „Henselt und Tschaikowsky“ in ihrer 2017 veröffentlichten Studie zu Adolph Henselt zusammenfasst: »Zwischen Tschaikowsky und Henselt gab es keinerlei persönliche Beziehungen. Sie sind einander nie begegnet.«³⁵ Zumindest geben Briefe und Dokumente dies nicht her. Nicht auszuschließen ist freilich, dass es zufällige Begegnungen oder gleichzeitige Anwesenheiten anlässlich von Konzerten oder

³⁴ Peter Tschaikowsky: *Musikalische Essays und Erinnerungen*, Berlin 2000, S. 64.

³⁵ Ol'ga Skorbjaščenskaja: *Adol'f Genzel't, štrihi k portretu muzykanta (Adolph Henselt, Skizzen zu einem Porträt des Musikers)*, Sankt-Peterburg 2017, S. 83.

Opernaufführungen, in privaten Zirkeln oder in öffentlichen Räumen gegeben hat, die jedoch so ereignislos blieben, dass niemand darüber berichtet hat.

Spurensuche 5: Peter Iwanowitsch Jurgenson

Henselt hat sich – wie es zu seiner Zeit üblich war – als klavierspielender Komponist die Musik seiner Kollegen in Form von Bearbeitungen, Transkriptionen und Paraphrasen angeeignet. Darunter sind auch drei Adaptionen von Werken Tschaikowskys, von denen zwei bei Tschaikowskys Hauptverleger, Peter Jurgenson, im Druck erschienen. Dennoch wird der Name Henselt im Briefwechsel zwischen Tschaikowsky und Jurgenson nur selten erwähnt. Trotz ihrer Kürze und Marginalität werfen die entsprechenden Passagen ein interessantes Licht auf die Einschätzung des Älteren durch die beiden 22 bzw. 26 Jahre jüngeren Männer.

Im Jahre 1880³⁶ publizierte Peter Jurgenson von Adolph Henselt eine Klavierbearbeitung der Romanze *Es war im frühen Frühling* (*To bylo ranneju vesnoj*, auf einen russischen Text von Alexei Tolstoi), die Tschaikowsky 1878 als op. 38 Nr. 2 komponiert hatte und die im selben Jahr bei Jurgenson erschienen war. Zu Henselts Transkription schrieb Jurgenson am 28. Juni 1880 an Tschaikowsky:

»Noch eine Neuigkeit! Ich bekam gerade von Henselt, dem berühmten Adolph, die Transkription Deiner Romanze *Es war im frühen Frühling*. In der Vergangenheit transkribierte er vorzüglich, aber jetzt ist er recht kapriziös in allen Dingen. Auf jeden Fall, eine Übertragung, auf der sein Name gesetzt ist, wird nicht nachlässig gemacht. Er wünscht, dass die Ausgabe sich durch Eleganz auszeichnet.«³⁷

Jurgenson entsprach Henselts Wunsch, indem er den Noten ein dekoratives Deckblatt voranstellte. Dieses ist mit einer aufwändigen Titelgravüre geschmückt, die ein innig einander zugewandtes junges Paar zeigt, das auf einem Weg unter hohen Bäumen promeniert. Quasi als Himmel rundet sich darüber der (ausschließlich deutschsprachig³⁸ angegebene) Titel »„*Das war im ersten Lenzesstrahl*“«, der durch Anführungsstriche zugleich als erste Textzeile kenntlich gemacht wird. Die ursprüngliche Gattung sowie der Name des Komponisten

³⁶ Nicht 1892, wie Keil-Zenzerova und Skorbjasčenskaja in ihren Publikationen schreiben.

³⁷ *P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson. Perepiska (Tschaikowsky – Jurgenson. Briefwechsel)*, Bd. I (1866-1885), hg. von Polina Vajdman, Moskau 2011, S. 219.

³⁸ Unmittelbar über dem Notentext erscheint dann die französische Sprache: »Romance de P. Tschaikowsky op. 38 No. 2, transcrit pour le Piano par A. Henselt«.



Titelgravüre aus dem Archiv der Internationalen Adolph-Henselt Gesellschaft e. V. Schwabach

Tschaikowsky (»Romanze von P. Tschaikowsky«) sind in drei unterschiedlichen Schrifttypen und mit dezent verschnörkelten Anfangsbuchstaben diagonal rechts in die parkartige Naturszenerie hineingesetzt. Der Name des Bearbeiters steht demgegenüber in auffällig dicken, serifen-freien hohlen Großbuchstaben ganz unten in der Titelgravüre – wobei die Tatsache, dass es sich hier um den Bearbeiter bzw. um eine Bearbeitung handelt, in keiner Weise deutlich gemacht wird. Trotz des russischen Erscheinungsorts und des ursprünglich russischen Romanzextexts sind nicht nur das Titincipit, sondern auch die Verlagsangaben »Moscau bei P. Jurgenson«, »St. Petersburg J. Jurgenson«, »Warschau G. Sennewald« und der »Preis 50 kop.« am unteren Seitenrand auf Deutsch gehalten. Dies war nicht nur die am Konservatorium vorherrschende Sprache, sondern vor allem die Sprache Henselts, der in ihr auch in seinen russischen Jahren noch weite Teile seiner Korrespondenz erledigt hat.

Der komplette Romanzenzyklus op. 38, aus dem *Es war im frühen Frühling* entnommen ist, ist Tschaikowskys Bruder Anatoli gewidmet. Henselts Bearbeitung trägt oberhalb der Titelgravüre die Aufschrift »Frau Wera Tretjakow gewidmet«. ³⁹ Eine Auflösung dieser Widmung ist nicht eindeutig. Entweder kann es sich um die Frau des berühmten Kunstsammlers Pawel Michailowitsch Tretjakow, also um Wera Nikolajewna Tretjakowa (geb. Mamontowa, 1844–1899) handeln oder um ihre vornamensgleiche Tochter, Wera Pawlowna Tretjakowa (1866–1940), die später gegen den Widerstand des Vaters ⁴⁰ den Pianisten Alexander Siloti heiratete. Aufgrund des Reichtums der Familie wirkt es unwahrscheinlich, dass der Kontakt zu Henselt über eine seiner Frauenlehranstalten zustande kam. Plausibler erscheint es, eine persönliche Bekanntschaft zu vermuten, zumal die Tretjakows zu den vielen Moskauer Familien zählten, die angesehene Klavierlehrer (vielleicht sogar Henselt selbst?) beschäftigten. Sicher ist, dass der Pianist und Klaviermethodiker Josif W. Riba (1821–1895) in der Familie Tretjakow unterrichtete. Mit Riba zusammen verfasste Henselt sein Lehrwerk *Die*

³⁹ Im Anmerkungsapparat der Ausgabe Čajkovskij/Jurgenson (Perepiska) heißt es, Henselts Bearbeitung »in der Ausgabe von 1880 ist V. N. Tretjakowskaja gewidmet und trägt eine Anmerkung über die Empfehlung für die Lehrinstitute der Kaiserin Maria« (S. 579).

⁴⁰ Vgl. Muriel Joffe and Adele Lindenmeyer: *Daughters, Wives, and Partners: Women of the Moscow Merchant Elite*. In: *Merchant Moscow: Images of Russia's Vanished Bourgeoisie*, edited by James L. West, Iurii A. Petrov, Princeton 1998, S. 95-108, hier S. 101.

*rationale Methode zum Erlernen des Klavierspiels*⁴¹ (1879) als „Richtschnur“ für die Lehranstalten der Kaiserin Maria,⁴² und beide werden in einem Brief Jurgensons vom 18. Oktober 1878 an Tschaikowsky erwähnt: »Am letzten Samstag spielte ich mit Rubinstein und Henselt bei Riba Whist. O Gott! Was für eine Langeweile! Was für ein Pedant ist doch dieser Alte! Was für ein Deutscher: ein wahrer Despot! Wir blieben ziemlich auf Abstand.«⁴³

Jurgensons negative Äußerung mag als Zeugnis einer sehr persönlichen und möglicherweise auch nur momentanen Abneigung gelesen werden. Gleichzeitig steht sie aber stellvertretend für eine generelle und in Russland zu dieser Zeit weit verbreitete Haltung Ausländern gegenüber. Wie komplex – und manchmal auch widersprüchlich – die geopolitische Verortung eines Menschen in Zeiten nationalistischer Abgrenzung ist, zeigt sich deutlich an der gesellschaftspolitischen Entwicklung in Russland nach dem verlorenen Krimkrieg. In einer tiefen Krise und mit der Angst, dem Westen gegenüber ins Hintertreffen zu geraten, musste Russland sich quasi neu erfinden. Der Osteuropaexperte Michael Harms beschreibt dies am Beispiel des Dichters Fjodor Tjutschew (1803-1873):

»Es mutet schon paradox an, wenn der kosmopolitisch erzogene Tjutschew seiner deutschen Frau, die kaum russisch spricht, 1866 auf Französisch einen Brief schreibt, in dem er sich über die Zarenfamilie beschwert, sie sei ein ›verkleinertes Deutschland‹ und lasse einen ›russischen Standpunkt‹ vermissen. ›Russisch‹ setzt Tjutschew gleich ›patriotisch‹, für ihn ist es eine Frage der Idee und nicht des Blutes.«⁴⁴

Vergleichbares zeigt auch Tschaikowsky, der als siebenjähriger Junge ein patriotisches Gedicht auf Russland in französischer Sprache schrieb (*Oh! Patrie que j'aime*⁴⁵), sich ein Leben lang der französischen Kultur tief verbunden fühlte⁴⁶

⁴¹ *Racional'naja metoda izučenija fortepiannoj igry sočinil s sotrudničestvom Gna [Gospodina] Adol'fa Genzel'ta i izdal Iosif Riba. Rukovodstvo dlja zavedenij vedomstva Imperatricy Marii*, Moskau 1879.

⁴² Natalia Keil-Zenzerova: *Leben und Wirken Adolph Henselts in Russland. Ergebnisse neuer Quellenfunde*, in: Schiwietz (Dialog), S. 154.

⁴³ Čajkovskij-Jurgenson (Briefe), S. 64.

⁴⁴ *Fjodor Tjutschew, Russland und der Westen. Politische Aufsätze*, hg. von Michael Harms, Berlin 1992, S. 17. – Zum Thema „Deutsche in Russland“ vgl. auch Friedrich Meyer von Waldeck: *Russland. Einrichtungen, Sitten und Gebräuche*, Neudruck, hg. von Thomas Kohlhasse (Čajkovskij-Studien Bd. 12), Mainz 2010, S. 115ff.

⁴⁵ Modest Tschaikowsky (Biographie), S. 42.

und die politischen Ereignisse in seinem Land trotzdem zutiefst „national-russisch“ bewertete. Bei Adolph Henselt liegt der Fall noch einmal komplizierter. Er assimilierte sich nicht auf gleiche Weise wie Peter Jurgenson, sprach kaum russisch, kommunizierte auf Deutsch oder Französisch, lebte in jedem Jahr von Juli bis Ende September außerhalb Russlands. Weilte er in Petersburg, war er »so bis an den Hals in Geschäften«⁴⁷, dass er kaum die Zeit gefunden haben dürfte, sich intensiver mit der russischen Kultur zu beschäftigen. Hatte er überhaupt einen Impuls dazu? Wäre er überhaupt so lange in Russland geblieben, wenn sich der Unterricht in den reichen Häusern nicht als »Goldgrube«⁴⁸ und damit als überlebensnotwendig erwiesen hätte? Denn als Pianist und Komponist verdiente er kein Geld mehr, seine pädagogischen Tätigkeiten als Inspektor der Fraueninstitute wurde nicht vergütet, seine Editionsarbeiten waren mehr idealistisch als materiell ergiebig. Die Bildung der Menschen in Russland war ihm ein Anliegen – aber Russland selbst?

Spurensuche 6: Henselt als Bearbeiter

In einer Zeit reicher Hausmusikpflege und eingeschränkter Möglichkeiten, die Werke im Original zu hören und kennenzulernen, waren Bearbeitungen für Klavier solo ein übliches Verfahren, um bekannte Werke für „jedermann“ und vor allem für „jederfrau“ spielbar zu machen. Auch Adolph Henselts Bearbeitungen zielten nicht nur darauf ab, Musik unterschiedlicher Besetzungen für Klavier solo zu arrangieren, sondern auch praktische Ausgaben für den Unterrichtsgebrauch vorzulegen. Das bedeutete auch, die Vorlage klaviertechnisch angenehm spielbar zu machen und das Ergebnis mit Spielanweisungen (nämlich Fingersätzen und erläuternden Vortragsanweisungen) so zu versehen, dass die Präzision und Fülle der Anmerkungen dem spieltechnisch geübten Laien zuarbeitete. Die Genauigkeit der Bezeichnungen diente zweifellos einer Verständlichkeit, die am Befolgen des Notentexts ansetzte und dabei auch ohne vorausgehende künstlerisch-ästhetische Schulung bereits ansprechende musikalische Resultate erzielte.

Ein solcher Grundansatz erforderte Veränderungen des originalen Notentexts auch bei solchen Werken, die schon im Original reine Klaviermusik waren. Oft allerdings ging Henselt über das unterrichtsdidaktische Ziel der „Erreichbar-

⁴⁶ Vgl. Lucinde Braun: »*La terre promise*« – *Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs* (Čajkovskij-Studien Bd. 15), Mainz 2014.

⁴⁷ Henselt (Briefe), S. 223.

⁴⁸ Ebd., S. 251.

keit“ weit hinaus und gelangte zu einer ganz anderen Art von Bearbeitungen, nämlich solchen, die als künstlerische Anverwandlungen bezeichnet werden können. So ist beispielsweise seine Fassung des *Herbstliedes* aus Tschaikowskys Klavierzyklus *Die Jahreszeiten* (*Vremena goda*) op. 37 keineswegs leichter spielbar als das Original. Vielmehr wird die Vorlage erkennbar „umkomponiert“. An der Art seiner Eingriffe in die musikalische Substanz lässt sich ablesen, dass Henselt offenbar ganz andere musikalische Intentionen verfolgte als Tschaikowsky.⁴⁹

Henselt selbst nahm in Briefen zu seinem Ansatz Stellung. So schrieb er am 3. September 1870 aus Sondershausen an den wohl kritisch eingestellten Ferdinand Hiller:

»[Viel habe ich] verhandelt und nachgedacht über Ihre Ansicht über meine Weber-Sonatenbearbeitung [d. i. seine Bearbeitung der Klaviersonate d-Moll von Carl Maria von Weber], die Sie jedenfalls zu flüchtig besehen haben müssen, denn sonst hätten Sie die Überzeugung gewonnen,
1.) daß meine Einmischung in diese Werke auf Hochschätzung beruht,
2.) daß, wo sie stattgefunden, es nur an anzufechtenden Stellen und nach aller Ansicht es stets in der Weber'schen Weise war«⁵⁰.

Auch anderen Briefauszügen Henselts kann man entnehmen, dass seine „Einmischung“ in ein Werk auf „Hochschätzung“ beruhte und das Ziel hatte, die Intentionen des Komponisten ans Tageslicht zu fördern. Das wirkt, als ob der Ursprungskomponist nach Henselts Ansicht nicht in der Lage gewesen sei, in der Musik seine eigenen Intentionen umzusetzen. Jedoch verrät eine genauere Brieflektüre, worum es Henselt wirklich ging: In Briefen aus dem Jahre 1887 bezeichnete er seine Weber-Bearbeitungen ausdrücklich als »Sonates de Weber, Interpretation Henselt«⁵¹ oder spricht von »Interpretation Henselt de la valse de Chopin op. 69«⁵². Seine Bearbeitungen sind also auf- und ausgeschriebene Deutungen – und damit führen sie unmittelbar auf die Spur des legendären Klavierspielers und Interpreten Henselt. Er, der von sich einmal sagte, »Ich thu alles, nur

⁴⁹ In der in den *Mitteilungen online* publizierten ausführlichen Fassung dieses Beitrags wird auch ausführlich auf Henselts Transkription von Tschaikowskys *Herbstlied* aus dem Klavierzyklus *Die Jahreszeiten* eingegangen.

⁵⁰ Henselt (Briefe), S. 364.

⁵¹ Henselt (Briefe), S. 502. Wie schon bei der Publikation von Henselts Bearbeitung von Tschaikowskys Romanze op. 38/2 fällt wieder die Mischung mehrerer Sprachen auf – hier Französisch und Deutsch.

⁵² Ebd. S. 506.

nicht mehr componieren, denn ich bin nur noch ein ausgetrocknetes Tintenfass«⁵³, ging als Interpret quasi-komponierend schöpferisch mit den Klavierwerken anderer Komponisten um. Indem er seine eigene Art des Musizierens in seine Bearbeitungen fremder Werke einfließen ließ, komponierte er deren Musik gewissermaßen weiter – und bleibt in seinen Bearbeitungen als Pianist wie auch als Komponist bis heute präsent.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die positive Reaktion Hans von Bülows, der, aus der Liszt-Schule kommend, mit den unterschiedlichsten Verfahren der Bearbeitung wohlvertraut war. Er war in der Lage, Henselts Bearbeitungsansatz nachzuvollziehen, und befürwortete ihn. 1864 schrieb er an Henselt:

»Sie werden zweifelsohne ein wenig ärgerlich sein, daß ich das mir von ihnen gütigst geliehene Manuscript Ihrer wahrhaft bezaubernden Bearbeitung der Weber'schen d-Moll-Sonate nicht noch während Ihres Sommeraufenthalts in Gersdorf zurückerstattet habe ... Während der zweiten Hälfte des Winters gedenke ich meine Concertcyclen in Berlin, Dresden, Hamburg usw. wieder aufzunehmen und überall mit der d-moll-Sonate von Weber zu eröffnen. Ihrem Wunsch gemäß werde ich den Namen des Bearbeiters unerwähnt lassen«⁵⁴.

Bülows Entscheidung, Henselts Weber-Bearbeitung öffentlich vorzutragen, ist besonders bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass Franz Liszt, Bülows hochverehrter Schwiegervater, Webers Klaviersonaten ebenfalls mit eigenen Eingriffen veröffentlicht hat;⁵⁵ Bülow hätte also auch dessen Version in seine Konzertprogramme aufnehmen können.

Spurensuche 7: Henselts Klavierfassung von Tschaikowskys Romanze op. 38/2

Wie also interpretierte der Pianist Henselt Tschaikowskys Musik, und wie machte er sich die Klangsprache seines jüngeren Kollegen zu Eigen? Schauen wir dazu auf seine Klavierversion der Romanze *Es war im frühen Frühling* (*To bylo ranneju vesnoi*) op. 38 Nr. 2. Bereits der Blick auf die ersten vier Takte zeigt, dass Henselt keineswegs nur darauf abzielte, eine reine Reduktion auf ein Soloinstrument

⁵³ Ebd. S. 507.

⁵⁴ Ebd., S. 318 und 320.

⁵⁵ Im Rahmen der von Sigmund Lebert herausgegebenen Instruktiven Ausgabe klassischer Klavierwerke (»neueste, revidierte Auflage« 1890) heißt es explizit: »Ausgewählte Sonaten & Solostücke für das Pianoforte von Carl Maria von Weber. Bearbeitet [!] von Franz Liszt« (Edition Cotta Nr. 440 bis 443).

vorzulegen. Denn im Vergleich mit Tschaikowskys Original wird deutlich, dass diese vier Einleitungstakte eigentlich gar nicht verändert werden müssten, weil sie bereits im Original ausschließlich für Klavier solo komponiert sind. Warum also griff Henselt hier ein?⁵⁶

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is labeled 'Tschaikowsky' and the bottom staff 'Henselt'. Both are in 6/8 time and marked 'p espr.'. The Tschaikowsky version shows a more complex rhythmic pattern in the right hand, while the Henselt version is simpler and more direct. The Henselt version shows a clear change in the fourth measure, where the right hand moves away from the original melodic line.

Hört man die erster vier Takte des Vorspiels in der originalen und in der bearbeiteten Fassung unmittelbar hintereinander, wird den meisten, die mit dem Ohr der Melodielinie folgen, kaum etwas auffallen – bis auf eine Stelle: Im vierten Takt führt Henselt die Oberstimme deutlich aus der vorgegebenen Richtung heraus und lässt sie figurativ ornamental nach oben ausschwingen, und zwar als zerlegten Dominantseptakkord, der die streng geradlinige Abfolge unterbricht. Diese melodische Geste ist bei Henselt übrigens schon in Takt 2 in der Mittelstimme zu hören, wo sie aber kaum auffällt. Im Sinne kompositionstechnischer Verfahren offenbart sie in Takt 2 und 4 jedoch einen doppelten Kontrapunkt, da die Stimmen austauschbar sind: Jede kann sowohl Ober- als auch Unterstimme sein. Henselt arbeitet hier also einerseits pianistischer (figurativer), andererseits gelehrter (kontrapunktischer) als Tschaikowsky.

Auch hinsichtlich des Metrums trifft Henselt eine andere Entscheidung als Tschaikowsky. Das Original zeigt eine simultane Verknüpfung eines generellen 6/8-Takts mit einer hemiolisch-gradzahlig organisierten Oberstimme: Indem Tschaikowsky konsequent das rhythmische Schema „2 gegen 3“ durchlaufen

⁵⁶ Vgl. Lucian Schiwietz: *Henselts Chopin*, in: *Chopin 1849/1999. Aspekte der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*, hg. von Andreas Ballstaedt, Schliengen 2003, S. 104-125. Vgl. derselbe: *Henselts Beethoven – oder: der Versuch, ein Genie zu verbessern*, in: Schiwietz (Dialog), S. 175ff.

lässt und die einzelnen musikalischen Linien in keinem Takt isorhythmisch im Dreierpuls laufen, bereitet er konsequent die Gradtaktigkeit der Gesangsstimme vor. Henselt dagegen passt die Oberstimme der Takte 1 und 3 in die dreigliedrige Bewegung der Mittelstimme ein: Es sind reine 6/8-Takte, bei denen die Oberstimme quasi punktiert wirkt. Die Takte 2 und 4 behalten dagegen die Taktmischung der Vorlage bei. Anders als Tschaikowsky deutet Henselt die aufsteigende (und in Takt 3 und 4 dann wieder absteigende) Melodielinie also als eine sukzessive Beschleunigung und führt somit fließend zum rhythmischen Profil des Gesangseinsatzes hin, statt ihn im Klavier bereits von Anfang an vorzugeben.

Spielt man diese ersten Takte in Tschaikowskys Version, dann ist es gar nicht so einfach, sie ausdrucksmäßig „rund“ hinzubekommen, da Zweier- gegen Dreiergruppen ein großes Maß an musikalischer und technischer Souveränität verlangen. Henselts Version liegt wesentlich angenehmer in den Händen, zumal man hier vom Gesamtklang getragen wird. Wie Henselt das arrangiert, zeigt bereits der erste Takt. Wie schon gesagt, bewegt er sich bei Henselt gleichmäßig im 6/8-Metrum. Im „Innenraum“, also in der Mittelstimme dreht sich der Es-Dur-Akkord. Getragen wird das Ganze vom Grundton *Es*, zunächst als Halbe gesetzt in der Großen Oktave, dann in der zweiten Takthälfte vom kleinen *es* ergänzt und weitergeführt über die Quinte des Akkords zum eingestrichenen *es'*, also durch die Oktavräume stetig aufwärts gereicht. Stilistisch angebracht für den von Henselt geschaffenen Klangraum ist ein entsprechender Einsatz des Pedals, der das schrittweise Auffächern des Gesamtklangs in eins fasst. – Welch anderen Charakter besitzt dieser Romanzenbeginn dagegen bei Tschaikowsky: Im großen Oktavraum ist die tiefe Quinte *Es–B* gesetzt. Sie erzielt eine fast archaische Wirkung, da sie sich im Abstand von gut anderthalb Oktaven zur Melodie befindet. Die nachschlagenden Dreier der 6/8-Gruppierungen und die parallel dazu aufwärts strebenden Duolen der Melodielinie lassen das rhythmische Gemeinte nur schwer erkennen. Das Werk beginnt also mit einer bewussten rhythmisch-metrischen Irritation und einem deutlichen Sprung innerhalb des Klanggrunds. Gemessen an Henselts Version wirkt das Original geradezu spröde. Dass Henselt diese Sperrigkeit eliminiert zeigt deutlich, dass er weit stärker auf pianistische und klangliche Eleganz abzielt und auf eine kontinuierliche Entfaltung, die sich umfassend durchsetzt.

Tschaikowsky

Henselt

Auch der auf vier Takte ausgedehnte Schlussakkord markiert deutlich die Unterschiede zwischen den beiden Komponisten. Tschaikowsky vertraut klanglich auf die am Beginn der Schlusspassage gespielte Quinte (ganz wie bereits am Anfang der Romanze gezeigt). Vermittels gebrochener Dreiklänge führt er den Es-Dur-Akkord über zwei Oktaven zum hohen es''' , wobei die Basshand nicht in den Bewegungsablauf mit einbezogen ist und lediglich stützende Funktion hat. Die anfängliche Quinte lichtet sich zum folgenden Quartsextakkord auf der Quinte b , und dieser Quintton bleibt dem abschließenden Spitzenton es''' in bemerkenswertem Abstand von fast zwei Oktaven unterlegt. Wie im schon analysierten Vorspiel arbeitet Tschaikowsky also mit dem leeren Klangraum. Darüber hinaus bleibt der Schluss durch den Verzicht auf einen grundtonbasierten Akkord instabil und offen. Beim Spielen verlangt diese Schlussgestaltung eine genau überlegte Tongebung bei jedem Viertelschritt. Der Interpret hat zwei Möglichkeiten. Entscheidet er sich dafür, am Ende das ganze Klangspektrum haben zu wollen, dann muss das Pedal über alle vier Schlusstakte hinweg durchgehend gehalten werden. Nur dann nämlich tönt der Grundton aus der anfänglichen Quinte bis zum Ende durch. Tschaikowsky hätte diesen Effekt notationstechnisch allerdings leicht durch minimale Eingriffe in seine Notation suggerieren können. Dass er es nicht tut, legt eine andere spieltechnische Lösung nahe: Ein jeweils halber Pedalwechsel in der Mitte und am Ende des drittletzten Takts betonen den sukzessiven Lagenwechsel der Klänge, sodass die fragile Unabgeschlossenheit des finalen Quartsextakkords spürbar wird.

Henselt hätte sich als Pianist wohl für die erste, die durchpedalisierte Ausführung entschieden. In seiner Bearbeitung füllt er nämlich die halbtaktigen Akkorde auf, indem er die punktierten Viertel der rechten Hand mit jeweils einem zusätzlichen Akkordton anreichert, und kehrt sogar die Bewegungsrichtung der internen Akkordzerlegungen um, sodass die Aufwärtsbewegung hin zum Schlussakkord omnipräsent ist. Der auf diese Art ausführlich vorbereitete, sich stetig aufbauende, volltönende Abschlussakkord wird mit einem vollständigen Arpeggio über drei Oktaven zum klanglich gezielt angesteuerten Höhe- und Schlusspunkt der Romanze. Diese Vollgriffigkeit ist kennzeichnend auch für Henselts eigene Klaviermusik. Henselt wandelt also Tschaikowskys klanglich fragile, harmonisch instabile und dadurch irgendwie rätselhafte Schlusslösung in einen demonstrativ klangvollen und ausgewogenen Schlussakkord in Grundstellung um. Gegen Tschaikowskys Offenheit, in der die Musik quasi über ihren letzten Ton hinaus weiterklingt, setzt Henselt ein demonstratives, eindeutiges Abschließen und Beenden.

Die wenigen hier analysierten Takte reichen aus, um Henselts Prinzip seiner Bearbeitungen zu verstehen: Ihm geht es vorrangig um eine vom Instrument her gedachte pianistische Spielbarkeit, um eine höhere, auch kontrapunktisch auffassbare Stimmendichte und um größere Homogenität und Dichte des Klanges, in Verbindung mit einer konsequenten Ausgewogenheit des musikalischen Satzes. Zweifellos war der komponierende Pianist Henselt davon überzeugt, auf diese Weise der von ihm vermuteten eigentlichen Intention des bearbeiteten Komponisten gerecht zu werden – aus dem Gedanken heraus, dass es diesem ja ebenfalls darum gehen müsse, dass sein Stück in pianistischem Sinne „gut klingt“. Aber ist das wirklich immer Tschaikowskys Intention? Besitzt das Abweichen vom durchgehend gleichartigen Satzgefüge nicht ihren ganz eigenen Wert, nämlich den der Mannigfaltigkeit und der Nuancen? – Je genauer man sich die „Retuschen“ in Henselts Bearbeitungen anschaut, desto mehr wird offensichtlich, mit welcher Akribie und Feinfühligkeit er in die gegebene Vorlage hineinsieht und hineinlauscht, um seine eigene „Interpretation“ in diese einzufügen und aus dieser heraus zu legitimieren. Henselts Tschaikowsky-Bearbeitungen sind also nicht willkürlich aus einer Laune entstanden, sondern lehren uns sowohl etwas über Henselt, den Pianisten, und seine Ästhetik als auch über das Unverwechselbare von Tschaikowskys Komponieren. Insofern zieht der Versuch, das Besondere einer Bearbeitung zu erfassen, stets auch Erkenntnisse über das Original nach sich.

Kleines Nachwort

Als ich vor gut fünf Monaten begann, mich mit Adolph Henselt zu beschäftigen, ahnte ich nicht, was da auf mich zukommen würde, hatte wohl auch nicht damit gerechnet, dass mich das Thema so packen würde. Aber als Dr. Lucian Schiwietz vom Vorstand der Internationalen Adolph von Henselt-Gesellschaft e. V. mich bat, bei der Jahrestagung der Gesellschaft im Oktober 2018 in Henselts Geburtsort Schwabach etwas zu den Beziehungen zwischen Tschaikowsky und Henselt beizutragen und damit die Mitgliedschaft auf Gegenseitigkeit der Tschaikowsky- und der Henselt-Gesellschaft einzuleiten, tapste ich im Dunkeln – und wo ich ein Licht einschaltete, war nichts zu finden.

Das hat mich intensiver forschen lassen. Und auch, wenn sich anfangs nur sehr wenige, winzige Spuren finden ließen, bei denen die Namen Henselt und Tschaikowsky in engere Verbindung rückten, und auch, wenn sich allzu viele dieser Verbindungen eher in Form von Fragen formulieren ließen, als in Form von beweisbaren harten Fakten, hat sich das Dunkel doch als ein winziges Bisschen weniger undurchdringlich erwiesen, als ich es noch vor wenigen Monaten befürchten musste. Aufgrund der Tatsache, dass Tschaikowskys Leben und Schaffen weit umfassender erforscht und dokumentiert sind als Henselts, konnte ich vor allem solche Informationsstränge erschließen, die von Tschaikowsky ihren Ausgang nahmen. Adolph Henselt tritt aus den Informationen über seinen berühmten Kollegen wie ein Schatten hervor oder wie eine Leerstelle, die gerade in Form von Abwesenheit umso schmerzlicher die Ungleichwertigkeit der Überlieferung und Forschung und des historischen Gedächtnisses fühlbar macht. Als Ergebnis meiner Spurensuche entstand der vorliegende Text – vorläufig, auf Ergänzungen erpicht und als Impuls sowohl für die Tschaikowsky- als auch für die Henselt-Forschung gedacht.

Berlin, im Dezember 2018