

stellt, die in Frauenrollen des 17. und 18. Jahrhundert ‚starke‘, aktive Seiten nachweist, obwohl der herrschende Weiblichkeitsdiskurs (querelle des femmes) die passive Frau zum Ideal erhob.

(Juli 2007)

Eva Rieger

*Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke.* Hrsg. von Helmut LOOS. Laaber: Laaber-Verlag 2005. Band 1: XXVI, 446 S., Abb., Nbsp.; Band 2: XVI, 484 S., Abb.

*Schumann Handbuch.* Hrsg. von Ulrich TAD-DAY. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler / Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 602 S., Abb., Nbsp.

Das Schumann-Gedenkjahr 2006 erbrachte im Hinblick auf die Schumann-Literatur Beiträge von ganz unterschiedlicher Intention und Qualität. Die von Bernhard R. Appel herausgegebene Dokumentation *Robert Schumann in Eendenich* (Mainz 2006) – ein multiperspektivisch konzipiertes und kommentiertes, methodisch selbstkritisches Standardwerk über die tragische letzte Lebensphase des Komponisten – zählt ebenso zu den Positiva wie Thomas Synofziks Buch *Heinrich Heine – Robert Schumann. Musik und Ironie* (Köln 2006), der von Ulrich Tadday edierte Bremer Symposiumsbericht *Der späte Schumann* (München 2006), der mit reicher Bebilderung und umfangreichem Aufsatzteil lockende Ausstellungskatalog *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät* sowie dessen bibliophil-botanisches biographisches Seitenstück *Clara Schumann. Blumenbuch für Robert 1854–56* (beide hrsg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn/Frankfurt 2006). Mehr oder weniger misslungen sind dagegen zwei neue Biographien, die alte Klischees und neue Oberflächlichkeit verquicken (Martin Demmler, *Robert Schumann. „Ich hab im Traum geweinet“*, Leipzig 2006; Theo R. Payk, *Robert Schumann. Lebenslust und Leidenszeit*, Bonn 2006; siehe dazu Kurzrezensionen des Verfassers in *Das Orchester* 54/9 [November 2006], S. 83, und 55/2 [Februar 2007], S. 80). So erfreulich somit der dokumentarisch-wissenschaftliche Output war, so sehr bedarf es einer gelungenen Vermittlung heutiger Forschungs- und Erkenntnisstände an eine größere musikinteressierte Öffentlichkeit.

Einer a priori besonders anspruchsvollen Vermittlungs-Aufgabe stellen sich zwei umfangreiche Publikationen, die in erheblichem Maße miteinander zu konkurrieren scheinen: die von Helmut Loos herausgegebenen zwei Bände *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke* mit insgesamt 972 Seiten und das 624-seitige, von Ulrich Tadday herausgegebene *Schumann(-)Handbuch* (das sich mal mit, mal ohne Bindestrich schreibt). Gehen die *Interpretationen* vom Einzelwerk aus, bei dessen Darstellung auch biographische, werk- und gattungsästhetische, rezeptions-, zeit- und sozialgeschichtlich-funktionale Aspekte erschlossen werden, so würdigt das *Handbuch* die einzelnen Werke knapper, entwirft dagegen von vornherein ein sehr viel breiteres Panorama der Lebens-, Schaffens- und Wirkungskontexte.

Beide Publikationen sind besonders daran zu messen, wie sie den Spagat zwischen Forschungsresümee und Forschungsimpuls einerseits und der Vermittlung aktueller Forschungsstände an wissenschaftliche und außerwissenschaftliche Interessenten bewältigen. Die AutorInnen der *Interpretationen* waren Loos' Vorwort zufolge angeregt worden, in den werkmographischen Kapiteln bei möglichst klarer „Gliederung nach 1) Entstehungsgeschichte (Biographisches, Kultur- oder Zeitgeschichtliches), 2) analytischer Beschreibung und 3) rezeptionsgeschichtlichen Beobachtungen eine treffende Charakterisierung des jeweiligen Stücks bzw. der Werkgruppe zu liefern“. Dadurch sollte – so die Vermittlungs-Doppelperspektive – der „Wissenschaftler über den Stand der Forschung unterrichtet“ und ihm „Anregungen vermittelt“ werden, während „ebenso für einen gebildeten Musikliebhaber eine gut lesbare und fassliche Information“ geboten werden sollte (Bd. 1, S. IX). Auch wenn Loos die Verbindlichkeit dieses Darstellungsauftrages gleich wieder einschränkt, ist es sinnvoll, ja notwendig, wenn bei einem solchen enzyklopädischen Projekt der individuelle, wissenschaftlich motivierte und fundierte Blick der Autoren auf Werk und Werkkontexte – informationstechnologisch gesprochen – mit Literatur-, links' gekoppelt wird, die den Nutzern das Forschungsspektrum erschließen. Ähnliches avisiert auch *Handbuch*-Herausgeber Tadday, dessen Vorwort mehr die Erkenntnisvermittlung in n e r h a l b der Forschung akzentuiert: „Die

einschlägig ausgewiesenen Autoren des Schumann-Handbuches fassen eigene und fremde Forschungsleistungen [...] nicht bloß zusammen, sondern sie führen die Probleme, die uns das Verständnis von Schumanns Leben und Werk erschweren, neuen Lösungen zu, die im größeren Zusammenhang des Ganzen stehen“ (S. IX f.).

Dies ist im Beitragsspektrum des *Handbuches*, von dem zunächst die Rede sein soll, der Mehrzahl der Autoren eindrucksvoll gelungen: Gerd Nauhaus, der frühere Leiter des Zwickauer Schumann-Hauses, skizziert im Eingangskapitel auf knappem Raum konzentriert-anschaulich, mit souveränem Überblick und Urteil „Tendenzen der Schumann-Forschung“. Originelle Sicht, überraschende Gedanken- und Formulierungen-Volten und ein zielsicherer Zugriff auf die Schumann-Literatur kennzeichnen Peter Gülkes ausgreifenden Lebens- und Schaffensaufriss „Robert Schumanns jubelnd erlittene Romantik“, der anstelle eines konventionellen biographischen Kapitels steht. Natürlich begegnet man vielen Zitaten und Kontextuierungen sowie etlichen der genannten Lebens- und Schaffensmotivationen in späteren Kapiteln wieder – so bereits in Uwe Schweikerts konzisen Ausführungen zu Schumanns „literarischem Werk“ oder in Taddays erhellendem Grundriss von Schumanns spezifischer – nicht durchsystematisierter, doch gedanklich kohärenter – Musikästhetik; Bernhard R. Appels Dissertation folgend, unterstreicht Tadday dabei eindringlich den Einfluss der Schriften Friedrich H. Jacobis auf Schumanns ästhetisches Denken. Facettenreichtum und Weitblick kennzeichnen dann Appels eigenen umfangreichen Beitrag „Poesie und Handwerk: Robert Schumanns Schaffensweise“, der imponierendes philologisches Kompendium, Darlegung von Schumanns kompositorisch-schaffenshandwerklichem Entwicklungsgang sowie publikations- und rezeptionsspezifische Studie zugleich ist. Da Appel unter anderem auch Schumanns Anteilnahme an der Titelblattgestaltung seiner Werke akzentuiert, verschmerzt man leichter, dass Bettina Baumgärtels Aufsatz über „Schumann und die Bildende Kunst“ trotz interessanter Ansätze im Ergebnis eher blass und in manchen Aussagen angefechtbar geblieben war. Hubert Moßburger steuert – im Gefolge seiner Dissertation – einen anregenden Ex-

kurs über die „Poetische Harmonik“ Schumanns bei, der näherer Diskussion wert und bedürftig wäre.

Auch die gattungsspezifischen Kapitel stammen von Schumann-Experten unterschiedlicher Generationen. Sie setzen – je nach Autorinteresse – wechselnde analytische, entstehungs- und wirkungsgeschichtliche sowie gattungsästhetische Schwerpunkte. Arnfried Edlers Beitrag über die frühen zweihändigen Klavierwerke bis 1840 besticht durch Aspektfülle, analytisch-geistesgeschichtlichen Scharfsinn, darstellerische Konzentration und sprachliche Souveränität. Da lässt man sich als Leser selbst auf gewagte Spekulationen ein, fragt sich schließlich aber doch, ob die häufigen Hinweise, Schumann habe in diesem und jenem Werk mit Clara Wieck kommuniziert, nicht dazu führen, dass ein solches biographisch-kompositorisches Motivationsmoment als ästhetisches Differenzkriterium zwischen verschiedenen Werken an Bedeutung einbüßt. Gegenüber den teils ausgesprochen inspirierenden, teils gehaltvoll-soliden Kapiteln über die Instrumentalmusik, zu denen auch die hier leider nur summarisch zu nennenden Beiträge von Joachim Draheim (zweihändige Klaviermusik, konzertante Werke), Irmgard Knechtges-Obrecht (Kammermusik), Jon W. Finson (Sinfonien), Peter Jost (Ouvertüren) und, etwas leichter wiegend, Ulrike Kranefeld (vierhändige Klavierwerke, Kompositionen für Pedalflügel und Orgel) zählen, halten zwei der drei großen Beiträge zur Vokalmusik diesen Standard nicht: Christiane Tewinkels 58-seitige Parforce-Tour durchs Liedschaffen beginnt ambitioniert, scheint sich dann aber zusehends durch die Opera zu quälen, wobei die vertonten Texte eine differenziertere Behandlung erfahren als die Vertonungen, die oft allzu deskriptiv abgehandelt werden. Hansjörg Ewerts Beitrag „Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke“ muss sehr Heterogenes zusammenfassen, wobei die Heterogenität sowohl in den unterschiedlichen Gattungen und Genres wie in der Spannung von Traditionsbezug und Innovationspotenzial in der einzelnen Komposition liegt: Kürzere Einzelwerke und das Genre der Chorballade zählen ebenso dazu wie einerseits geistlich-liturgische (Messe, Requiem) und weltlich-oratorische Großformate (*Peri*, *Rose* sowie – als Gipfelwerk Schumanns in diesem Bereich – die *Faustsze-*

nen), andererseits Oper (*Genoveva*) und Schauspielmusik (*Manfred*). Die Ausführungen veraten viel Forschungskompetenz, nicht allein im Hinblick auf Ewerts Dissertationsgegenstand *Genoveva*, bleiben indes in ihrer Argumentation, mancher Scheindialektik und recht gesuchten, doch wenig trennscharfen Schlusspointen mitunter vage, basieren gelegentlich auch auf fragwürdigen Prämissen: Wenn Ewert Hebbels Gedicht *Nachtlied* mit seiner stark kondensierten expressiven Sprengkraft ausdrücklich in die Nähe von „Abend-, Schlaf- und Wiegenliedern“ rückt, muss seine kritische Interpretation von Schumanns Vertonung zwangsläufig in eine Schiefelage geraten (S. 487 f.). Dass *Der Rose Pilgerfahrt* auf einen „jugendlichen Rezipientenkreis“ ziele (S. 495 und passim), ist völlig unhaltbar. Und selbst Ewerts Gruppierung des Werkbestandes überzeugt nur partiell. Sehr überzeugend widmet sich dagegen Thomas Synofzik der „Weltlichen a capella Chormusik“ und erhellt mit vielschichtig-informativen, klar formulierten, auf eigenen Forschungen aufbauenden Darlegungen einen Schaffensbereich, der bisher ein Stiefkind der Schumann-Forschung war.

Der letzte Teil des *Handbuches* betrifft „Wirkungsgeschichtliche Aspekte“, wobei die anregenden Beiträge stets exemplarisch verfahren. Wolf Frobenius' Studie zur kompositorischen Schumann-Rezeption „Robert Schumann in fremden Werken: Von Clara Wieck-Schumann bis zur Neuen Musik“ geht von einer Typologie aus, deren zehn Kategorien sich naturgemäß teilweise überlappen; Frank Hentschels Anmerkungen zu „Robert Schumann in Musikgeschichtsschreibung und Biographik“ markieren dazu das Gegenbild wissenschaftlicher Rezeption, während Matthias Wendts kurzes Kapitel „Das Schumann-Bild in der Belletristik“ auf Symptome popularisierender Schumann-Rezeption verweist. Zwei hilfreiche Werkverzeichnisse sowie Autoren-, Personen- und Werkregister runden das *Handbuch* ab, das trotz mancher Versehen (nicht nur bei Taktangaben zur *Humoreske* [S. 252] oder beim Entstehungsjahr der *Romanzen* op. 94 [S. 331, recte: 1849]) viel Fundiertes und Weiterführendes zu Leben und Schaffen Schumanns sowie dessen Rahmenbedingungen und Auswirkungen bietet. Weithin ausgeklammert bleiben Bereiche wie Aufführungsgeschichte, -tendenzen

und -probleme, intensivere nosologische und rezeptionshistorische Diskussionen oder Fragen nach dem öffentlichen „Schumann-Bild“ zwischen Kommerz, Medienpräsenz und Musikpädagogik. Doch diese Feststellung ist kein Vorwurf gegenüber einem reichhaltigen, wichtigen Buch, sondern hat mehr mit den Grenzen musikwissenschaftlicher Schumann-Forschung im engeren Sinne zu tun.

Gegenüber dem *Handbuch* haben die Schumann-*Interpretationen* ganz ausdrücklich auch außerwissenschaftliche NutzerInnen im Blick, womit sicherlich nicht nur die direkt angesprochenen „gebildeten Musikliebhaber“, sondern auch Adressaten wie Künstler, Musikpädagogen oder Musik-Autoren verschiedenster Sparten gemeint sind. Mit ihren werkmonographischen Kapiteln bilden die zwei *Interpretationen*-Bände eine bisher in dieser Breite und Intensität nicht verfügbare Basis für vielfältige Auseinandersetzung mit Schumanns kompositorischem Schaffen. (Vergleichbar wäre am ehesten, da ebenfalls werkmonographisch ausgerichtet, *Reclams Musikführer Robert Schumann* von Günther Spies aus dem Jahr 1997.) Behandelt werden die 148 Werke mit Opuszahl, die acht in Margit McCorkles maßstabsetzendem *Werkverzeichnis* (München 2003) als WoO gezählten Kompositionen sowie zehn ausgewählte weitere Werke, Werkfragmente oder Sammlungen, darunter die unvollendete g-Moll-Symphonie, das frühe Klavierquartett, die vierhändigen Polonaisen, Jugendlieder oder die späten Es-Dur-Variationen.

Die folgenden Bemerkungen müssen sich auf einige generelle Beobachtungen und exemplarische Charakterisierungen beschränken. Zum dankenswerten Service jedes Werkkapitels zählen die standardisierten Kopfeinträge mit werkgenetisch-philologischen, auf McCorkles *Werkverzeichnis* basierenden Grundinformationen (Entstehungszeit, erste nachweisbare Aufführung, Manuskriptlage, Erstdruck, Widmung, Fundort in alter und neuer Schumann-Gesamtausgabe). So hilfreich und verlässlich dieses Informations-Portal in der Regel ist, hätte man sich gelegentlich mehr redaktionelle Stringenz gewünscht. So findet sich in Bd. 2 im Bereich der Opera 122–147 gelegentlich der Hinweis „Praktische Ausgabe“, der jedoch entweder eine Leerkategorie bleibt oder willkürlich nur Ausgaben e i n e s Verlages nennt. Die

Kopfeinträge bei Charakterstückzyklen und Liedersammlungen geben oft, wenngleich nicht immer, die Einzeltitel an (*Phantasiestücke* op. 88 und *Bunte Blätter* op. 99 beispielsweise mit, *Stücke im Volkston* op. 102 und *Albumblätter* op. 124 ohne Angaben), während die Satzangaben der Sonatensatzzyklen und die bei Künstlern und Forschern in jüngerer Zeit auf neues Interesse stoßenden Metronombezeichnungen hier generell entfallen und gegebenenfalls den Werkbesprechungen vorbehalten bleiben. (Die Kapitel zu Opp. 41 und 61 sind dabei vorbildlich.)

Die Beiträge der insgesamt 55 Autorinnen und Autoren haben oft hohe, sonst meist zumindest akzeptable Qualität. Da schreiben international renommierte Schumann-Experten über Werke, die schon Gegenstand ihrer eingehenden Forschungen waren (siehe z. B. Opp. 2, 38, 50, 54, 56, 58, 60, 61, 68, 81, 82, 89, 93, 94, 103, 104, 105, 110, 112, 121, 134) wie auch Autoren, die sich zuvor auf andere Weise intensiver mit Schumanns Schaffen auseinandersetzen (z. B. Opp. 46, 126, WoO 1 und 2, Anhänge F39 und M15). Andere Beiträge, die nicht unbedingt von Schumann-Spezialisten stammen, können ebenfalls von unterschiedlichsten Forschungsschwerpunkten her anregende Impulse geben und neue Perspektiven aufzeigen (z. B. Opp. 41, 120, 143, 147, 148). Gelegentlich gibt es freilich Kapitel, nach deren Lektüre man sich fragt, was der Autor zum behandelten Werk eigentlich sagen wollte (z. B. Opp. 113, 132). Vereinzelt stößt man sogar noch auf Argumentationsmuster aus der Steinzeit der Schumann-Forschung, als die simple Rechnung galt: späte = schwache Werke, wobei weniger die Urteilstendenz als der Urteilsweg befremdet (z. B. Op. 136; vgl. auch S. 269 zu Op. 124). Analytisch, philologisch und sprachlich misslungen ist der Beitrag zur Violin-Phantasie op. 131. Einige (wenige) Kapitel suggerieren durch Fußnotenarmut oder -freiheit, hier werde Forschungsneuland betreten (z. B. Opp. 113, 126, 139, WoO 1, 2) – was weder der jeweiligen Forschungssituation noch der Vermittlungsaufgabe gegenüber den Lesern gerecht wird. Doch die meisten Autoren ermöglichen durch Verweise auf maßgebliche frühere Publikationen den Einblick oder Einstieg in den bisherigen wissenschaftlichen Diskurs über ein Werk.

Dass dem einen Autor primär die Entste-

hungs- und Rezeptionsgeschichte, dem anderen ein ganz spezieller analytischer Ansatz und einem dritten ein multiperspektivisch-integratives Vorgehen am Herzen liegt, zeigt exemplarisch ein Vergleich der Kapitel zu den mehr oder weniger stark ‚didaktisch‘ konzipierten Opera 118, 126 und 68. Die im Vorwort in Aussicht gestellte Balance aus Wissenschaftlichkeit und Anschaulichkeit wird in den meisten Werkmonographien eingelöst, wobei die Komplexität der ästhetischen Gegenstände allzu starke Vereinfachungen verbietet. Wie Herausgeber Loos zugibt (Bd. 1, S. IX–XI), entwickelten die Autor-Interessen während der Erarbeitung der *Interpretationen* eine starke Eigendynamik, so dass das „offene“ Konzept sehr offensiv interpretiert wird – nicht nur in der Vielfalt, ja Buntheit der Untersuchungs- und Darstellungsansätze, sondern auch in den sehr unterschiedlichen Umfängen der Werkkapitel: Wenn die drei Streichquartette op. 41 auf 53 Seiten, die sicherlich ähnlich komplexen drei Klaviertrios opp. 63, 80 und 110 dagegen nur auf insgesamt 18 und die drei Violinsonaten opp. 105, 121 und WoO 2 auf zwölf Seiten behandelt werden, dann drohen – ohne dass man die vordergründige Rechnung aufmachen müsste, mehr Seiten signalisierten größere Bedeutung – Verzerrungen bei der Darstellungsintensität und bei der Werk-Repräsentation in Schumanns Œuvre. Zwar finden sich auch in den *Interpretationen*-Bänden etliche alte und neue Fehlinformationen, die selbst gestandenen Experten unterlaufen (z. B. Bd. I, S. 11: Op. 2 Nr. 3 nicht in *f*, sondern *fis*-Moll; S. 402, unten: das Zitat „ein einziger Herzensschrei“ betrifft nicht die *C-Dur-Phantasie* op. 17, sondern die *f*-Moll-Sonate op. 14; Bd. II, S. 287 und 293: McCorkles frühester Aufführungsnachweis zum *Cellokonzert* op. 129 wird ignoriert). Doch insgesamt erweisen sich die *Interpretationen*-Bände als weithin verlässliches, reizvoll pluralistisches, mitunter etwas uneinheitliches Ganzes.

Nachdem sich die Situation der Schumann-Forschung in den letzten Jahrzehnten im Hinblick auf die philologische Basis und in der selbstkritischen historisch-methodischen Reflexion erheblich verbessert und stabilisiert hat, gelingt es dem *Schumann-Handbuch* und den *Schumann-Interpretationen* alles in allem durchaus eindrucksvoll, die neue Forschungs-

lage zu nutzen und einer breiteren Öffentlichkeit zu vermitteln – teils konkurrierend, teils komplementär. Das ist ein gutes Resultat des Schumann-Gedenkjahres.  
(Mai 2007) Michael Struck

*Robert Schumann in Endenich (1854–1856): Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte.* Hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin, und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf, durch Bernhard R. APPEL. Mit einem Vorwort von Aribert REIMANN. Mainz u. a.: Schott Music 2006. 607 S., Abb. (Schumann Forschungen. Band 11.)

Die letzten Lebensjahre Robert Schumanns in der privaten „Irrenanstalt“ in Endenich bei Bonn haben in mehrfacher Hinsicht Diskussionen ausgelöst, die teilweise noch immer geführt werden und die vielfach im Boulevardhaften angesiedelt sind. Neben der menschlichen Tragödie, die Schumann und seine Familie durchlebten, sind es wild wuchernde Spekulationen über eine Liebesverbindung zwischen Clara Schumann und Johannes Brahms, denen die Einweisung Schumanns in die Anstalt gerade recht gekommen sei, und gar die abenteuerliche These, Brahms sei der Vater des jüngsten Schumann-Kinds gewesen. Beinahe nahtlos passt in eine solche Verschwörungstheorie, dass die Berichte, die Clara aus der Anstalt empfing und in denen sie über den psychischen und physischen Zustand ihres Mannes regelmäßig informiert wurde, sämtlich verloren sind, ebenso wie große Teile der Korrespondenz zwischen ihr und Johannes Brahms von beiden vorsätzlich vernichtet wurden. Schließlich wusste man, dass der behandelnde Arzt, Leiter und Besitzer der Anstalt, Dr. Richarz, den Bericht, den er gemeinsam mit seinem Assistenten Dr. Peters beinahe täglich über den Verlauf der Krankheit Schumanns angefertigt hatte, nicht bei den Akten der Klinik gelassen, sondern nach seinem Abschied mitgenommen hatte.

Dass die von Bernhard R. Appel im Schumann-Jahr 2006 vorgelegte Dokumentation der Endenicher Jahre eine lebhaftere Reaktion überwiegend in der Tagespresse hervorgerufen hat, legt schon heute Zeugnis von dem erheblichen Aufruhr ab, den die Publikation auslöste. Dies ist erfreulich und umso mehr, als es sich

hier um eine Arbeit handelt, die über jeglichen Verdacht einer *chronique scandaleuse* oder dergleichen erhaben ist. Kernstück ist die Wiedergabe der wieder aufgefundenen, beinahe vollständig erhaltenen Arztberichte Richarz'. Besitzer des Dokuments ist der Komponist Aribert Reimann, der es von seinem Onkel, einem entfernten Nachfahren Richarz', geerbt und im Archiv der Berliner Akademie der Künste deponiert hatte. Appel hat den Text um Briefe, Tagebuchnotizen und biographische Informationen ergänzt, kommentiert und in eine strenge Chronologie gebracht, die erstmals den Endenicher Aufenthalt Schumanns um eine quasi objektive, medizinische Ebene erweitert. Zwar wirkt dieser Bericht inmitten der die Eintragungen ergänzenden persönlichen Dokumente seltsam isoliert, manchmal gar wie ein Fremdkörper, doch mag dies daran liegen, dass die Reaktionen vor allem Clara Schumanns sich fast stets auf einen der erwähnten Arztbriefe beziehen, die als verloren gelten müssen.

In seiner ausführlichen Einleitung verdeutlicht Appel die Genese der endgültigen Textgestalt, wobei er mit wenigen Ausnahmen die Rolle des neutralen Editors wahrnimmt. Zu diesen gehört die Richtigstellung der hartnäckigsten Gerüchte, wenn sie denn durch das neu gefundene Material ermöglicht wird: Dass Clara Schumann ihren Mann erst wenige Tage vor seinem Tod besuchen durfte, hat seinen Grund in der hartnäckigen Weigerung der Ärzte, die – aus der Perspektive des damaligen medizinischen Wissensstands durchaus verständlich – um die Genesung ihres Patienten fürchteten. Dokumentiert sind das Leid und die Qualen, die Clara erlitt. Nötig wäre es nicht gewesen, doch Appel errechnet anhand des Datums der ersten Begegnung von Clara und Brahms einerseits sowie des Geburtsdatums des jüngsten Schumann-Sohnes Felix andererseits die nahezu vollständige Unmöglichkeit einer Vaterschaft Brahms'.

Bei einer vollständigen Lektüre aller Dokumente (gut 400 Druckseiten inkl. Kommentaren) ergibt das Nebeneinander der disparaten Texte eine geradezu dokumentarisch-realistische Wirkung. Neben vielem Anderen erschließen sich Bereiche und Details, die man bislang nicht wahrgenommen hat, beispielsweise die qualvoll lange Zeitspanne, bis Clara zumindest ein Lebenszeichen Schumanns erhielt, die per-