

der „Institution Analyse“ zum tönenden Diskurs und zur Sonatenform steht der Einsicht in den inneren Mechanismus von Instrumentalkonzerten ohne Zweifel im Wege.

Zusammengefasst: Kochs gründliche Studie – methodisch überzeugend durch die Verschränkung rezeptionsgeschichtlicher und kompositionsgeschichtlicher Aspekte, wohlthuend sachlich und unaufgeregt in der kritischen Auseinandersetzung mit der Literatur, „leserfreundlich“ in Gliederung und sprachlicher Präsentation der Gedanken – leistet einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Gattung. (Juli 2005) Thomas Kabisch

EVA-MARIA VON ADAM-SCHMIDMEIER: *Das Poetische als zyklisches Prinzip. Studien zum Klaviermusikzyklus im 19. Jahrhundert.* Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. 379 S., Nbsp. (*musicologica berlinensia. Band 10.*)

Das Interesse der Autorin gilt dem komplexen Typus eines von ihr so genannten „Poetischen Klaviermusikzyklus“, dessen Zusammenhang sich nicht nur instrumentalen Mitteln, sondern der Mitwirkung einer „poetisch-literarischen Leitidee“ verdankt (S. 57 f.). Ein erster, 100 Seiten umfassender Teil des Buchs („Zur Methodik“) mündet in eine Darstellung analytischer Strategien, die das Ineinander von instrumentalen Strukturen und poetischer Idee aufhellen sollen (S. 103). Ein zweiter Teil gilt der Einlösung des Ansatzes in Kommentaren zu Werken von Robert Schumann (op. 2, 6, 16, 66), Theodor Kirchner (op. 17, 53) und Franz Liszt (*Album d'un voyageur; Harmonies poétiques et religieuses*, 1853).

In der Arbeit wird gezeigt, dass eine „poetisch-literarische Leitidee“ als „zykluskonstituierendes Moment“ wirken kann – so in Schumanns *Papillons*, dem „Prototyp des Poetischen Klaviermusikzyklus, der für eine ganze Komponistengeneration [...] neue Wege ebnete“ (S. 172), in den beiden direkt an Schumann anschließenden Zyklen von Theodor Kirchner sowie in den untersuchten Werken Franz Liszts, die auf anderen Voraussetzungen beruhen. Vom „Poetischen Klaviermusikzyklus“ werden rein instrumental begründete Zyklusbildungen (*Davidsbündlertänze*) unterschieden, sowie Werke, in denen die Selbständigkeit der Einzelstücke überwiegt (*Kreisleriana*).

Die Werkbetrachtungen folgen, vermutlich der gattungsorientierten Fragestellung und leichter Vergleichbarkeit zuliebe, einem identischen Ablaufplan. Motivisch-thematische und harmonische Charakteristika werden kommentiert. Nachdruck liegt auf thematischen Bezugnahmen (innerhalb einzelner Sätze wie satzübergreifend) und auf Entlehnungen aus anderen Kompositionen. Dicht und originell ist die Analyse der Liszt'schen *Harmonies poétiques et religieuses* von 1853, deren zyklische Anlage auf ein liturgisches Vorbild aus der Passionszeit verweist.

In manchen Teilen des Buchs irritieren allzu ausführliche Referate und Zitate verschiedenartigster Quellen und Sekundärliteratur, deren Nutzen für die Gedankenführung dem Rezensenten gelegentlich undeutlich geblieben sind (S. 104 ff., S. 112 ff.). Nicht immer hat die Autorin der Versuchung widerstanden, bedeutende Themen in erhabenem Ton zu traktieren („menschliche Ursehnsucht nach Ewigkeit und Unendlichkeit“, S. 293). Mitunter kommt es dann zu Stillblüten („Arbeitsleben und Todeskampf, an sich unvermeidbare Lebensstationen und nicht a priori pejorativ besetzte Begriffe“, S. 304).

(Juni 2005) Thomas Kabisch

ELISABETH FÖHRENBACH: *Die Gattung Konzertstück in der Rezeption Robert Schumanns.* Kassel: Verlag Merseburger 2003. 416 S., Abb., Nbsp. (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 163.*)

Elisabeth Föhrenbachs Freiburger Dissertation widmet sich einem attraktiven Thema: Wie zahlreiche Zeitschriften-Rezensionen Robert Schumanns aus den 1830er- und 1840er-Jahren zeigen, die später in die *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* eingingen, waren Konzertstücke für ihn ästhetisch überzeugende, praktikable Alternativen zum traditionellen Solokonzert. So wirkt es plausibel und sachgerecht, wenn Föhrenbach die Rezensionen zum doppelten Bezugspunkt ihrer Untersuchung macht: Einerseits konfrontiert sie Schumanns Aussagen und Wertungen mit eigenen analytischen Überlegungen zu den von ihm rezensierten Kompositionen. Andererseits stellt sie Schumanns Reflexionen über die Gattung Konzertstück – sofern man von einer ei-

genen „Gattung“ sprechen will – den von ihm selbst komponierten Konzertstücken gegenüber. Allerdings ist bei Schumann methodische Vorsicht angebracht. Denn seine poetischen Rezensionen bilden zwar in gewisser Weise ein konsistentes Beziehungsnetz, doch widersetzen sie sich den Ansprüchen und Systemzwängen einer durchgebildeten Gattungstheorie oder -ästhetik. Dankenswerterweise richtet Föhrenbachs Arbeit den Blick somit auf eine Reihe vergessener Konzert(stück)-Kompositionen der Schumann-Zeit; diese werden auch durch Notenbeispiele sowie 32 Faksimilia aus den zeitgenössischen Druckausgaben der Werke dokumentiert und im Anhang des Buches durch eine aufschlussreiche Liste mit Konzertstücken aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ergänzt (S. 329–382). Die fremden Werke bilden indes nur die Folie für Föhrenbachs Auseinandersetzung mit Schumanns Konzertstücken. Deren Bestand umfasst die einsätzig-mehrteilige *a-Moll-Phantasie* von 1841, die 1845 zum Kopfsatz des *Klavierkonzertes* op. 54 wurde, das dreisätziges *Konzertstück für vier Hörner und Orchester* op. 86 (1849) und drei Werke, bei denen langsame Introduction und lebhafter Hauptteil jeweils gekoppelt sind: die *Klavier-Konzertstücke* op. 92 (1849) und op. 134 (1853) sowie die *Violin-Phantasie* op. 131 (1853).

So weit, so gut. Leider krankt Föhrenbachs weitere Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand an so vielen gravierenden Mängeln, dass man sich fragt, warum die Arbeit in dieser Gestalt zum Druck gelangte. Schon die Auswertung der Forschungsliteratur bleibt quantitativ und qualitativ recht oberflächlich. Zu wenig reflektiert die Autorin zudem, dass die Sammelbezeichnung „Konzertstück“ im 19. Jahrhundert unterschiedliche formale Konzepte umfasst. Aber auch die maßgeblichen Solokonzerte der 1820er- bis 1850er-Jahre waren konzeptionell längst nicht so monolithisch, wie sie suggeriert.

Mit Recht konstatiert Föhrenbach am Ende ihrer Arbeit, dass in der zeitgenössischen konzertanten Literatur „eine klare Gattungsdefinition der Konzertstücke wie eine Abgrenzung zur Gattung Konzert nur sehr schwer zu treffen“ sei. Dagegen wirkt ihre Behauptung, zumindest bei Schumanns Werken sei denn doch eine „klare Unterscheidung der Gattungen und Definition der Konzertstücke“ möglich (S. 279),

in mancher Hinsicht fragwürdig – gerade weil die Studie auf eine „Gattungsdefinition“ zielt (S. 20). Ihrer Ansicht nach ist „für Schumann die Gestaltung der Grundmotive, insbesondere des ersten Gedankens, der wichtigste Aspekt bei seiner Differenzierung zwischen beiden Gattungen Konzert und Konzertstück“: Während in „allen seinen Konzerten [...] gleich zu Beginn des ersten Satzes ein periodisch gebautes Thema“ stehe, habe er seine „Konzertstücke mit einzelnen zwei- bis viertaktigen Mottos ausgestattet“, was eher auf ein „Spiel mit Motiven“ ziele (S. 267 f.). Mag dieses Differenzkriterium auf den ersten Blick plausibel erscheinen, so erweist es sich bei näherer Überlegung als problematisch. Denn Gestalt und Funktion der Thematik korrespondieren nicht allein mit der „Gattung“, sondern auch mit der jeweiligen Besetzung und der individuellen großformalen Anlage eines konzertanten Werkes oder Satzes: Ein zweiteiliges Konzertstück kann beispielsweise in der Introduction schon konsistente Themengestalten exponieren, so dass sich der Hauptteil thematisch heterogener konzipieren lässt. Konzertante Werke für Cello, für Klavier oder für vier Hörner dürften jeweils eine unterschiedliche thematische Disposition bedingen. Wenn Schumanns Opus 86 für vier Hörner und großes Orchester (mit Posaunen und Piccoloflöte!) einem dreisätzigem Konzert zum Verwechseln ähnlich sieht, dann könnte gerade die ungewöhnliche Besetzung dem Komponisten den Titel „Konzertstück“ nahe gelegt haben. All das ist der Autorin ebenso wenig einer Überlegung wert wie die Tatsache, dass nicht nur das *Klavierkonzert*, sondern auch die beiden anderen Konzerte Schumanns im Bereich des Konzertstückes wurzelten: Das *Violoncellokonzert* hieß zunächst „Concertstück“, was Föhrenbach auffallend oberflächlich erwähnt und diskutiert (S. 264–266), und das *Violinkonzert* wurde als „Stück f.[ür] Violine“ geplant und begonnen. Die Konzertstück-Wurzeln der drei Konzerte unterstreichen zwar noch einmal die grundsätzliche Bedeutung von Föhrenbachs Dissertationsthema. Doch liegt genau hierin die Sollbruchstelle ihres Versuches, beide Gattungen grundsätzlich voneinander zu unterscheiden. Das gilt insbesondere für das Verhältnis zwischen dem Kopfsatz des *Klavierkonzertes* (für den ihre Definition zuträfe) und der ursprünglichen „Phantasie“, die

Schumann gern in der Konzertstück-Gestalt publiziert hätte (was ihrer Definition widerspricht). Föhrenbachs Versuch, das Dilemma aufzulösen, gerät ebenso kurz wie schwach (S. 268, Fußnote 40).

Schwächen zeigt die Arbeit auf allen Ebenen analytischer Argumentation. Selbst einfache tonartlich-harmonische, thematische oder formale Bestimmungen misslingen erschreckend häufig (siehe etwa S. 84 ff. zu Hubert Ferdinand Kufferaths *Capriccio* op. 1, S. 203 ff. zu Ignaz Moscheles' *Concert fantastique* oder die permanent falsche Tonartangabe „As-Dur“ für Carl Voss' *Concert-Stück* op. 52 in f-Moll auf S. 253, 328, und in den Faksimile-Abbildungen 28–30). Sicherlich kann man, wie Föhrenbach es tut, bei der Analyse mancher Konzertstücke über die Angemessenheit von Termini wie „Durchführung“ und „Reprise“ diskutieren (S. 136 ff.). Die Autorin spricht demgegenüber bei Schumanns Konzertstücken lieber von „freigestaltete[n] Mittelteile[n], die zum Kontext des Werkverlaufs passen“ (S. 137). Doch ein solch triviales Statement hilft keinesfalls weiter, zumal dann auch der Kopfsatz von Schumanns spätem Violinkonzert nach Föhrenbachs Analysekriterien kaum anders zu rubrizieren wäre, so dass von ihrer Aussage wiederum nichts Konzertstück-Spezifisches übrig bleibt. Im Bemühen, traditionelle Hilfskategorien zu umschiffen (die analytisch ohnehin erst mit Leben zu erfüllen wären), übersieht sie allzu oft tonale und thematische Korrespondenzen zwischen expositionellen und repriseshaften Prozessen und wird auch den „freien Mittelteilen“ nicht gerecht. Einen analytischen Tiefpunkt bildet in dieser Hinsicht die verunglückte Diskussion der „motivischen Arbeit“ in Schumanns *Klavier-Konzertstück* op. 92 (S. 126 ff.), die nur beweist, dass das vielschichtige Werk ohne Berücksichtigung konzertanter Sonatensatz-Kategorien nicht adäquat zu erfassen ist. Ebenso irritiert Föhrenbachs Unvermögen, im *Konzertallegro* op. 134 – das nicht „Schumanns letztes Konzertstück“ ist, wie auf S. 238 behauptet wird – das Gemeinsame zwischen den angeblich „verschiedenen“ Motiven 2 und 4 zu erkennen und analytisch fruchtbar zu machen (S. 137 ff.).

Missdeutet werden auch Schumanns Rezensionen. So zitiert Föhrenbach mehrfach aus der Besprechung von Moscheles' *Concert fantas-*

*tique* op. 90, in der ein bestimmtes Konzept einsätziger Konzertstücke entworfen wird. In jenem Passus forderte Schumann freilich gerade nicht „verschiedene Zeitmaße“ (S. 114); vielmehr ging es ihm (siehe Zitat ebendort) um Charakterwechsel innerhalb eines (!) „größeren Satz[es] in einem mäßigen Tempo“, dessen Teile die einzelnen Sätze eines traditionellen Konzertes „verträten“. Schumanns angebliche Kritik an Moscheles' „übermäßiger Virtuosität“ ist ebenfalls ein Phantom der Fehlinterpretation (siehe S. 210 f.). Mangelhaft sind selbst simple werkgenetische und bibliographische Angaben: Nicht „fast alle“ Konzertstücke Schumanns entstanden in den „Düsseldorfer Jahren“ (S. 278; vgl. S. 13), sondern nur zwei der fünf Werke. Und für die zwangsläufig sehr häufig zitierten *Gesammelten Schriften* gibt es durchweg irreführende Zitatnachweise, weil Föhrenbach die Erstausgabe von 1854 fälschlich mit Martin Kreisigs erweiterter fünfter Auflage von 1914, deren Seitenzahlen sie nennt, gleichsetzt (vgl. Literaturverzeichnis, S. 403). Angesichts dieser und vieler anderer Defizite des wissenschaftlichen Planens, Erkennens, Verstehens und Argumentierens stellt sich zwangsläufig auch die Frage nach der wissenschaftlichen Betreuung und Beurteilung einer solchen Untersuchung, die dem Konzertstück-Komponisten Schumann und dem gattungsästhetischen Umfeld seines konzertanten Schaffens allzu viel schuldig bleibt.

(April 2005)

Michael Struck

FRIEDERIKE PREISS: *Der Prozeß. Clara und Robert Schumanns Kontroverse mit Friedrich Wieck. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2004. 341 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 239.)*

Die vorliegende Arbeit rollt den wohl berühmtesten Rechtsstreit der deutschsprachigen Musikgeschichte wieder auf, aus dem Friedrich Wieck seinerzeit als „Verleumder“ hervorging (vgl. Edward A. Lippman, Art. „Schumann, Robert Alexander“, in: *MGG* 12, Kassel u. a. 1965, Sp. 279 ff.), und analysiert ihn insbesondere in seinem rechtshistorischen Kontext. Als Quellenmaterial dienen zuvörderst die Originalhandschriften der Prozessunterlagen sowie alle noch erhaltenen schriftlichen Zeugnisse der Streitparteien. Die Autorin zeigt, dass Friedrich