

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 dienten zuvörderst die Originalhandschriften der Prozessunterlagen sowie alle noch erhaltenen schriftlichen Zeugnisse der Streitparteien. Die Autorin zeigt, dass Friedrich

Wieck, der seine Tochter zur Lebenstüchtigkeit und zur künstlerischen Hochleistung erzogen hatte, geradezu verpflichtet war, die Frage nach ihrer materiellen und künstlerischen Absicherung zu stellen. Denn Schumanns Einnahmen aus seiner Redakteurtätigkeit waren kleiner, als von ihm dargestellt, seine Pianistenlaufbahn bereits zerstört, sein Ruf als Komponist noch nicht gefestigt. Bedenkt man, dass Clara 1842 während ihrer siebenwöchigen Tournee durch Dänemark fast doppelt so viel verdiente wie Robert in einem ganzen Jahr mit seiner Zeitung, der von ihm genannten Haupteinnahmequelle, waren Wiecks Bedenken durchaus berechtigt.

Friederike Preiß will nun aber nicht Robert Schumann anprangern, sondern Friedrich Wieck rehabilitieren, denn auf dem Hintergrund der damals geltenden rechtlichen sowie gesellschaftlichen Normen erweist sich dessen Verhalten als sehr wohl begründet. Darüber hinaus zeigte sich, dass es Robert bei dem Prozess auch um handfeste materielle Interessen ging, z. B. um seine Rechte an Claras Vermögen und ihrem Pflichtteil aus dem Erbe Wiecks, und er erreichte sein Ziel. Gezwungen, sich zwischen Vater und Liebhaber zu entscheiden, folgte Clara Robert, der in seinen Briefen Zukunftsentwürfe von seiner Geliebten als einer dienenden Hausfrau beschrieben hatte, ein Ehemodell, das Clara akzeptierte und dem sie bis zu Roberts Tod 1856 treu blieb. Wieck scheiterte folglich „nicht unmittelbar an den bürgerlichen Ehevorstellungen seiner Zeit, [...] sondern vielmehr in erster Linie an der Haltung seiner Tochter, die [...] in bezug auf ihre Rolle als Frau seiner unabhängigen und geradezu ‚modernen‘ Sicht nicht folgen mochte“ (S. 187).

Preiß zeigt im Schlussteil ihrer Studie, dass sich die Schumann-Literatur bis ins 20. Jahrhundert fast einseitig auf die Sicht Robert Schumanns beschränkt hat, ohne die durchaus vorhandenen abweichenden Quellen zu berücksichtigen. Die Sogwirkung der Great-Master-Erzählungen sowie der Topos des idealen Künstlerehepaars führten dazu, dass jeder Anschein der Gefährdung einer glücklichen Ehe u. a. durch Alkohol, wie Wieck sie anführte (und die durchaus berechtigt war), getilgt werden musste. Angesichts der Tatsache von Claras Minderjährigkeit zum Zeitpunkt der gerichtlichen Auseinandersetzung einerseits und Robert Schumanns mittlerweile unbe-

strittenen exzessiven Alkoholkonsums sowie seiner syphilitischen Infektion andererseits ist davon auszugehen, dass das Gericht seinerzeit – wären ihm alle Tatsachen bekannt gewesen – anders geurteilt hätte.

Auch machten es die Angehörigen Schumanns den Forschern nicht leicht: Dokumente, die möglicherweise Schumann belasten bzw. die Position Wiecks erhellen oder gar bestätigen könnten, fehlen in den Prozessakten. 41 der 47 Quartbände, die Claras Tagebuchaufzeichnungen umfassten, wurden von der Tochter Marie Schumann vernichtet, wohl um das Andenken der Eltern zu bewahren, so dass die Darstellung der Ehejahre fast vollständig fehlt. So kann man die Krisen und Konflikte, die aus der Kollision der Interessen zweier künstlerisch genial veranlagter Menschen entstanden, nur erahnen.

Zwar wirken häufige Rekurse auf frühere Kapitel und einige Wiederholungen gelegentlich etwas lästig, dennoch gelingt es Preiß, eine brisante, an den Quellen orientierte und um Gerechtigkeit bemühte Nachzeichnung des Rechtsstreits zu liefern, die in vielem von dem abweicht, was üblicherweise zu diesem Thema zu lesen ist.

(Januar 2005)

Eva Rieger

*CHRISTIAN UBBER: Liszts Zwölf Etüden und ihre Fassungen (1826 – 1837 – 1851). Mit einem Geleitwort von Detlef KRAUS. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 367 S., Abb., Nbsp. (Weimarer Liszt-Studien. Band 4.)*

Vorliegende Arbeit, eine Kölner Dissertation aus dem Jahre 1998, enthält ausführliche Analysen sämtlicher *Zwölf Etüden*. Ausgehend jeweils von der Frühfassung werden pianistische und kompositionstechnische Übereinstimmungen und Abweichungen späterer Versionen beschrieben und diskutiert. In den Fassungen spiegelt sich die generelle Entwicklung des Liszt'schen Klaviersatzes, spiegeln sich die Veränderungen, die Liszts Musikverständnis zwischen 1826 und 1851 erfahren hat, aber „die Beziehungen zwischen den Fassungen [...] sind weit enger, als bisherige Untersuchungen es erkannt haben“ (S. 356). Die Konzeption der Frühfassung wirkt in vielen Fällen bis in die letzte Version fort.