

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.

Die Veränderungen, die Ueber beschreibt, betreffen die pianistische wie die kompositionstechnische Faktur. Beide werden bei der Überarbeitung der Frühfassungen ökonomischer und flexibler. In der Version von 1837 stellen die Etüden „eine Wegmarke nicht nur in Liszts Entwicklung, sondern in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts dar“ (S. 355). Im Übergang von der zweiten zur dritten Fassung kommt es zu Kürzungen, die vor allem exzessive Sequenzpartien betreffen (Etüden 3, 7, 8, 10, 11).

Den vergleichenden Analysen, die sich über 250 Seiten erstrecken, ist dankenswerterweise ein Abschnitt vorangestellt, in dem die wichtigsten Merkmale und Voraussetzungen der drei Fassungen jeweils zusammengefasst werden.

Als problematisch erweist sich in den Analysen ein Form-Begriff, der einseitig das architektonische Moment akzentuiert und insofern Liszts musikalisches Denken, das durch Transformationen und Varianten geprägt ist, partiell verfehlt. In der Analyse der dritten Fassung der *c-Moll-Etüde* etwa („Wilde Jagd“) unterscheidet Ueber einen „Hauptsatz“ (T. 1), einen „Zwischensatz“ (T. 59) und einen „Seitensatz“ (T. 85). Doch der so genannte „Zwischensatz“ führt in der Exposition die Paralleltonart ein und markiert im Schlussteil die Wiederherstellung der nach Dur gewendeten Haupttonart. Der so genannte „Seitensatz“ ist Ausgangspunkt einer langen Reihe von Varianten, gipfelnd in einer *appassionato*-Version (T. 116), sowie Träger der Schlussapothese. Der so genannte „Hauptsatz“ hingegen erscheint als thematische Gestalt nach seinem ersten Auftritt überhaupt nicht mehr. Offenbar handelt es sich um thematische Varianten, deren Verbundenheit in einem gemeinsamen Kern ebenso wichtig ist für die individuelle Formgestaltung wie die Differenz der Charaktere.

Ein dynamisches Formverständnis, die Berücksichtigung von Thementransformation und Variantenbildung, ist Voraussetzung auch, um die programmatischen Hinweise entfalten zu können, die durch die Überschriften in der dritten Fassung von 1851 gegeben werden. Ein solcher Versuch wird in vorliegender Arbeit leider nur im Ansatz unternommen (vgl. S. 100–105), obwohl es Anregungen dazu in der Liszt-Literatur gibt (vgl. z. B. die *Mazepa*-Deutung

von Vladimir Jankélévitch in *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris 1979).

Die Vorzüge der Arbeit liegen in der akribischen Beschreibung und Deutung auch unscheinbarer Details, in der Sorgfalt, mit der die Quellen, Autographen und Skizzenmaterial inklusive, bearbeitet werden (*Etüden d-Moll, Des-Dur*). Zahlreiche Notenbeispiele und Abbildungen erleichtern den Nachvollzug der Analysen. (Juli 2005) Thomas Kabisch

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe. Band 13: Briefe des Jahres 1861*. Hrsg. von Martin DÜRNER und Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 718 S., Abb.

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe. Band 14: Briefe des Jahres 1862*. Hrsg. von Andreas MIELKE. Redaktionelle Mitarbeit: Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2002. 758 S., Abb.

Die ab Band 10 nach neuem editorischem Konzept weitergeführte Ausgabe der Briefe Richard Wagners hat nun die ruhelosen frühen 1860er-Jahre erreicht. Die Abfolge der Wohnsitze Wagners für den hier zu besprechenden Zeitraum 1861–1862, Paris – Wien – Paris – Biebrich bei Wiesbaden – Wien deutet bereits das beherrschende biographische Thema dieser Jahre an: Das wiederholte Scheitern einer erhofften ständigen Niederlassung auf der Grundlage sicherer Einkünfte durch erfolgreiche Aufführungen. Wer eine Fortsetzung der „Künstlerbriefe“ an Mathilde Wesendonck aus dem Jahr 1860 mit zentralen Aussagen zum Selbstverständnis als Dichter und Komponist erwartet, wird eher enttäuscht sein – das Geschäftsmäßige und das Alltägliche mit den nie ganz versiegenden Geldsorgen überwiegen bei weitem. Mit dem berühmten Skandal der drei Pariser Aufführungen des *Tannhäuser* waren die mit der französischen Hauptstadt verbundenen Pläne zunächst Makulatur. Neue Projekte wie insbesondere die Aufführung des *Fliegenden Holländers*, dessen französische Übersetzung der Komponist mit dem bewährten Archivar der Pariser Oper, Charles Nuitter, im Juli 1861 auf den Weg brachte, blieben vage und ließen sich letztlich nicht realisieren. Das bis zum Jahre 1857 zurückreichende Bemühen, *Tristan und Isolde* zur ersten Aufführung zu bringen, erfuhr ebenfalls mehrere herbe Rückschläge.