

VORWORT

Franz Schuberts Musik hat selbst zwei Jahrhunderte nach der Entstehung nichts von ihrer Faszination eingebüßt. In dem ebenso umfangreichen wie vielschichtigen Œuvre, das sämtliche musikalischen Gattungen bedient, konzentriert sich gleichsam die Gedankenwelt des frühen 19. Jahrhunderts. Als eigentliche *conditio sine qua non* von Schuberts Schaffen erscheint dabei zweifellos der Ort seines Wirkens: Wien. Es ist dies allerdings nicht das aristokratische Wien Haydns oder Beethovens, sondern ein Wien, dessen Wurzeln im engen Wirkungskreis kleinbürgerlicher Vororte und zensurgefährdeter Geselligkeit liegen. Die latenten Widersprüche zwischen biographischen Voraussetzungen und künstlerischen Ambitionen sowie die Einbindung in intellektuelle Freundeskreise prägen nicht nur Schuberts Anfänge am Konvikt und als komponierender Hilfslehrer, sondern durchziehen selbst das umfangreiche Operschaffen oder die Sinfonik. Wie von Hans-Joachim Hinrichsen in einer jüngst erschienenen Monographie eindrucksvoll skizziert,¹ erweist sich Schuberts Œuvre aufs Engste mit den kulturhistorischen Bedingungen seines Wiener Umfeldes verflochten. Dass ein kompositorisches Werk nicht von seinem Entstehungskontext losgelöst werden kann, stellt – fernab eines historiographischen Gemeinplatzes – gerade für die Annäherung an Schuberts Musik ein richtungsweisendes Moment dar.

Die prekäre biographische und ästhetische Situation, in der sich Schubert zeit lebens befand, zieht sich hintergründig durch sein gesamtes Schaffen – und dies für jede Gattung mit ganz unterschiedlichen Konsequenzen. Genau solche Eigenheiten und gattungsspezifischen Differenzen aufzuspüren, ist ein wesentliches Anliegen des vorliegenden Bandes. Als notwendige Voraussetzung ergibt sich aus der Fragestellung eine Beschäftigung mit dem ganzen Werkkatalog, was jedoch nur bei einer gleichzeitigen Fokussierung auf repräsentative Fallbeispiele sinnvoll zu bewältigen ist. In acht Einzelbetrachtungen werden zunächst verschiedene Werke und Werkgruppen ausgehend von der Gattung des Liedes über die Oper, Kirchenmusik und vokale Gesellschaftsmusik bis hin zur Klaviermusik zur Diskussion gestellt; daran anschließend, rücken zwei weitere Untersuchungen spezifische kompositorische und ästhetische Aspekte des orchestralen und kammermusikalischen Schaffens in den Fokus. Ganz im Sinne des von Hinrichsen entworfenen Ansatzes wird Schuberts Musik dabei gezielt mit ihren kulturhistorischen Rahmenbedingungen konfrontiert. Um die methodische Ausrichtung nicht zu verwässern, und angesichts des enormen Umfangs von Schuberts Œuvre, gilt das Augenmerk dezidiert der Musik, den Partituren selbst. Biographie und historischer Kontext dienen zwar – wie gesagt – als primäre Bezugspunkte für die einzelnen Interpretationen, stellen jedoch nicht

1 Hans-Joachim Hinrichsen, *Franz Schubert*, München 2011 (C. H. Beck Wissen in der Beck'schen Reihe 2725).

den eigentlichen Gegenstand der Untersuchung dar. In letzter Konsequenz geht es in diesen Beiträgen darum, Schuberts Musik zu verstehen. Diese Perspektive wird abschließend ergänzt durch einen Blick auf die Rezeption, die dem früh Verstorbenen zu einem bemerkenswerten Nachruhm nicht ohne Schwärmerei, bisweilen Bizarrie, oft genug aber auch in Form einer kongenialen Fortspinnung verhalf. Den Spielarten einer solchen Interpretation sind die vier verbleibenden Beiträge gewidmet, die den Blick auf Schuberts literarisches Umfeld, die frühe Bearbeitungs- und Besetzungspraxis in den Liedern sowie exemplarisch auf eine inszenierungsästhetische Auseinandersetzung mit dem als problematisch geltenden Operschaffen lenken.

Hans-Joachim Hinrichsen und seine langjährige Beschäftigung mit Franz Schubert bildeten den roten Faden für die Konzeption der Tagung *Schubert : Interpretationen*, die vom 12. bis 14. Oktober 2012 an der Universität Zürich stattgefunden hat. Die Themenwahl ergab sich geradezu zwangsläufig aus der Absicht, das geplante Symposium zu Ehren von Hans-Joachim Hinrichsens 60. Geburtstag durchzuführen. Sowohl seine einschlägigen Veröffentlichungen zu Franz Schuberts Schaffen als auch die offenkundige Präferenz für musikalische Analyse und Interpretationsforschung legten eine planvolle Kombination der beiden Perspektiven nahe. Der vorliegende Band vereint die überarbeiteten Beiträge der Referentinnen und Referenten, denen an dieser Stelle nochmals ganz herzlich für die Bereitschaft gedankt sei, sich auf das Thema einzulassen. Wegen der inhaltlichen Konzentration aller Beteiligten auf Schuberts Musik, die bereits der Tagung zu großem Erfolg verholfen hat, stellt die Veröffentlichung in erster Linie einen methodisch vielfältigen Beitrag zur aktuellen Schubert-Forschung dar. Dass es sich jedoch zumindest in zweiter Linie auch um eine verkappte Festschrift für Hans-Joachim Hinrichsen handelt, erklärt, warum ausgerechnet derjenige Schubert-Forscher, auf dessen Publikationen mit schönster Regelmäßigkeit rekurriert wird, hier *nicht* mit einem Aufsatz vertreten ist.

Die Fokussierung auf Schubert ließ es überaus passend erscheinen, die in Zürich exponierten ‚Perspektiven‘ in der von Hans-Joachim Hinrichsen und Till Gerrit Waidelich begründeten Reihe *Schubert : Perspektiven – Studien* zu veröffentlichen. Dem Steiner-Verlag in Stuttgart und seinem Leiter Thomas Schaber sei für die Aufnahme in das Programm gedankt, der Fritz Thyssen Stiftung für die großzügige finanzielle Unterstützung der Publikation. Esther Dubke vom Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg gilt unser Dank für die engagierte Hilfe bei der Redaktion. Für die Durchführung der Zürcher Tagung, auf die dieses Buch zurückgeht, danken wir dem Dr. Wilhelm-Jerg-Legat der Universität Zürich, der Fritz Thyssen Stiftung sowie dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (SNF). Ganz herzlich danken möchten wir auch Sylvia Kreidler-Hinrichsen, die uns von Beginn der Planung an in unserem Vorhaben unterstützt hat. Ein besonderer Dank gilt schließlich dem großen Engagement aller Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich, namentlich Franziska Frey, Damaris Leimgruber, Felix Michel, Margrit Straub und Fabian Tinner.

Ivana Rentsch & Klaus Pietschmann (August 2013)

WERKINTERPRETATIONEN

SCHUBERTS OSSIAN-GESÄNGE

Vom Lied zur Szene

Walther Dürr

Von Ossians Gesängen – jener Sammlung vorwiegend fiktiver, dem keltischen „Barden“ Ossian zugeschriebener epischer Dichtungen von James Macpherson (1736–1796),¹ die seit Ende der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts in Deutschland verbreitet waren² – hatte Schubert bereits frühzeitig einige Vertonungen kennengelernt. Im März 1811, als Schüler und Sängerknabe im Wiener Stadtkonvikt hatte er – so Josef von Spauns viel zitierter Hinweis –, „mehrere Päckchen Zumsteegscher Lieder vor sich und sagte mir, daß ihn diese Lieder auf das tiefste ergreifen. ‚Hören Sie‘, sagte er, ‚einmal das Lied, das ich hier habe‘, und da sang er mit schon halb brechender Stimme *Kolma*“.³ Johann Rudolf Zumsteegs Vertonung war 1763 bei Breitkopf & Härtel erschienen;⁴ ihm lag Goethes Übersetzung in den *Leiden des jungen Werther* zugrunde.⁵ Es ist nicht bekannt, was sich in den ‚Päckchen Zumsteegscher Lieder‘ an Ossian-Gesängen sonst noch befand. Der Stuttgarter Komponist hat jedenfalls noch zwei weitere Ossian-Texte vertont: *Ossians Sonnengesang* (erschienen zuerst 1782) und *Ossian auf Slimora* (1790),⁶ – wenn Schubert sie gekannt hat, dann ist gleichwohl nicht ausgemacht, dass dem Dreizehnjährigen der keltische Sänger Ossian bereits ein Begriff war.

Das ist auch zu bedenken, wenn man Gesänge wie Schuberts *Minona* zur Hand nimmt: Friedrich Anton Franz Bertrands umfangreiche Dichtung, die Schubert nach Zumsteegs Vorbild ‚durchkomponiert‘ hat (D 252, datiert mit 8. Februar

- 1 Erschienen seit 1760 (*Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language*); die umfangreichsten Gesänge – *Fingal* und *Temora* – sind 1762 bzw. 1763 zuerst herausgekommen. Vgl. hierzu Wolf Gerhard Schmidt, „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“. *James Macphersons „Ossian“ und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin und New York 2003, S. 11.
- 2 Die früheste deutsche Übersetzung (des „Wiener Jesuitenpaters Johann Nepomuk Denis“) stammt von 1768/69, vgl. Manuela Jahrmärker, *Ossian. Eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800*, Köln 1993 (Berliner Musik Studien 2), S. 22.
- 3 Deutsch, *Erinnerungen*, S. 108.
- 4 Vgl. Gunter Maier, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert*, Göttingen 1971 (Göttinger akademische Beiträge 28), S. 247 (Liederverzeichnis Nr. 89).
- 5 Hierzu Walther Dürr, „Kolmas Klage: Schuberts Auseinandersetzung mit Reichardts Liedästhetik“, in: „*Schuberts Jugendhorizonte*“. *Symposion Düsseldorf 2008*, hrsg. von Volkmar Hansen und Silke Hoffmann, Duisburg 2009 (Schubert-Jahrbuch 2006–2009), S. 109–126, hier S. 113–116.
- 6 Maier, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert* (Anm. 4), Nr. 8 und 71.

1815). Sie greift Ossianische Motive auf: Minona nämlich ist eine Sängerin am Hofe Fingals, der zentralen Figur der Ossian-Epen und Ossians Vater.⁷ Auch Bertrands Diktion orientiert sich an Ossian, so wenn Bertrand vom Mond als „lieblicher Leuchte“ spricht oder vom „moosigen Hügel“, vor allem aber, wenn die Sängerin den „schimmernden Felsen“ direkt anredet. Schubert kannte diesen Ton zwar sicher von Zumsteeg (und das hat ihn vielleicht auch zur Vertonung bewogen) – aber ob er dabei auch selbst an Ossian dachte, muss wiederum offen bleiben. Ähnliches gilt für zwei Lieder nach Texten von Ludwig Theobul Kosegarten, *Der Abend* (D 221) und *Das Finden* (D 219) vom 15. und 25. Juli 1815. In der von Schubert vermutlich benutzten Ausgabe von Kosegartens Gedichten von 1802⁸ spielt der Dichter in *Der Abend* auf eines der großen Epen (*Temora*) an („Der Abend blüht / *Temora* glüht“), ersetzt *Temora* aber in späteren Auflagen durch „Arkona“; in *Das Finden* wiederum benennt er einen Fluss auf Rügen mit „Rinval“, nach einem Helden aus *Carric-Thura*.⁹

Als Schubert dann zuerst im Juni 1815 zu Ossians Originaltexten griff, war das anders. Es ist sicherlich kein Zufall, dass es eben *Kolmas Klage* aus den *Liedern von Selma* (D 217) war. Zumsteegs von Spaun ausdrücklich genannter Gesang war dem nunmehr Siebzehnjährigen sicher noch in Erinnerung. Jetzt allerdings orientierte er sich nicht an dessen, sondern an Johann Friedrich Reichardts Vertonung. Diese hatte er nicht nur als Textvorlage benutzt,¹⁰ sondern sich auch von Reichardts Konzept einer Folge von drei Strophenliedern inspirieren lassen (bei Reichardt nach Art eines Zyklus als Nr. I–III gezählt, bei Schubert hingegen fortlaufend, wie ein ‚durchkomponiertes‘ Lied von dreimal drei Strophen).¹¹ In den Jahren 1815/16 nämlich bemühte sich Schubert um strophische Komposition; die Mehrzahl seiner in dieser Zeit entstandenen Lieder sind reine – nicht, wie vorher häufig, variierte – Strophenlieder; selbst längere balladenartige Texte, die er zuvor in der Regel durchkomponierte, setzte er damals als Strophenlieder (wie etwa *Der Gott und die Bajadere* D 254), und auch in längere Balladen und Monodramen hat er – wie allerdings bereits auch Zumsteeg – Strophenlieder eingebaut (siehe etwa *Die Nonne* D 208, Text von Ludwig Hölty, oder *Adelwold und Emma* D 211, Text wieder von Friedrich Anton Franz Bertrand).¹²

Wenn Schubert sich nämlich seit Herbst 1815, nur wenige Wochen nach der Entstehung von *Kolmas Klage*, plötzlich intensiv mit Ossians Gesängen beschäftigte, dann ging es ihm anfangs wohl auch um Möglichkeiten der Liedkomposition, nicht um Szenen und Balladen wie *Minona* oder in Zumsteegs Kompositionen. Vorausgegangen war ein Zufall. Ein Schulfreund aus dem Stadtkonvikt, Anton

7 Bertrand selbst knüpft in der Handlung seiner Ballade allerdings vermutlich an Heinrich Wilhelm Gerstenbergs Melodram *Minona oder die Angelsachsen* (1785, Musik von Johann Abraham Peter Schulz) an, vgl. Schmidt, „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“ (Anm. 1), S. 536–542.

8 Ludwig Theobul Kosegarten, *Ludwig Theoboul Kosegarten's Poesieen. Erster Band. Neue verbesserte Auflage*, Leipzig 1802.

9 Vgl. NGA IV:8, hrsg. von Walther Dürr, 2009, Vorwort, S. XXVI.

10 Siehe ebenda, S. XXIV–XXV, sowie im Abschnitt „Quellen und Lesarten“, S. 243.

11 Ausführlich dazu Dürr, „Kolmas Klage“ (Anm. 5).

12 Eine Zusammenstellung siehe ebenda, S. 109–110.

Holzpfel, hatte dem Komponisten, wie er später schildert, eine „alte Scharteke“, eine „miserable Übersetzung Ossians“ geliehen, „an welche er unglücklicherweise mehrere seiner genialsten Arbeiten verschwendete“.¹³ Bei dieser Scharteke handelte es sich um die zweite, bedeutend erweiterte Auflage der von Edmund von Harold (einem irischen Baron und Oberstkommandanten des Kurpfälzischen Füsilier-Regiments, der „mit Herder in engem Kontakt stand“)¹⁴ ins Deutsche übertragenen Gesänge Ossians. Sie waren 1782 erschienen¹⁵ und hatten in Deutschland, entgegen Holzpfels Diktum, durchaus Anklang gefunden.¹⁶ „Freyherr von Harold“, so liest man im *Vorbericht* der Herausgeber dieser zweiten Auflage,¹⁷ „gab Deutschland die erste prosaische Uebersetzung der sämtlichen bekannten Werke Ossians 1775. Als einem Ausländer, mußte das Lob, das Männer von Einsicht und Geschmack gaben,¹⁸ sehr schmeichelhaft seyn.“ Allerdings fügen sie dann auch hinzu: Inzwischen „erweiterte er seine Kenntnisse der deutschen Sprache, nutzte die Bemerkungen und Urtheile der Kritiker, und bearbeitete sein Werk auf ein neues“; die zweite Auflage war das Ergebnis. Der Hinweis auf die Prosaübersetzung ist von Bedeutung: Frühere Übersetzungen – wie die von Michael Denis – sind in Versen geschrieben (bei Denis meist Hexameter als das dem ‚Homer des Nordens‘ gebührende Versmaß). Goethes Übersetzung der *Lieder von Selma* im *Werther* allerdings war ebenfalls in Prosa gehalten, und damit auch Zumsteegs Vertonung. Das hat Schubert offenbar gereizt: Prosatexte lassen dem Komponisten mehr Freiheit; wir werden noch darauf zurückkommen.

Es scheint, dass Schubert für seine Kompositionen grundsätzlich die kleineren Epen der Sammlung herangezogen hat – seine sämtlichen Vertonungen entstammen diesen, mit einer Ausnahme: *Das Mädchen von Inistore* (D 281) vom September 1815. Wir wollen uns mit diesem Gesang etwas ausführlicher beschäftigen, denn er ist der erste einer Trias, die Schuberts Freund Eduard von Bauernfeld, den Schubert allerdings erst zehn Jahre später kennengelernt hat, in seinem Nekrolog auf den Freund besonders heraushebt: „Das Mädchen von Inistore‘, ‚Loda’s Gespenst‘, ‚Kolmal’s [sic!] Klage‘ u. a. sind herrliche Zeugnisse seiner Begeisterung für den melancholischen Heldendichter.“¹⁹

13 Deutsch, *Erinnerungen*, S. 47.

14 So Jahrmärker, *Ossian* (Anm. 2), S. 22.

15 *Die Gedichte Ossians des Celtischen Helden und Bardens. Aus dem Englischen und zum Theile der Celtischen Ursprache übersetzt von Freyherrn von Harold [...] Zweyte verbesserte mit vielen bisher unentdeckten Gedichten vermehrte Auflage*, Mannheim 1782.

16 Schmidt, „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“ (Anm. 1), Bd. 2, S. 1136, meint, die Übersetzung sei „unterschiedlich beurteilt“ worden. Biographische Angaben zu Harold ebenda, S. 1134.

17 *Die Gedichte Ossians des Celtischen Helden und Bardens* (wie Anm. 15), S. X.4r.; Harolds Übersetzung erschien „im Verlage der Herausgeber der ausländischen schönen Geister“.

18 Jahrmärker (*Ossian* [Anm. 2], S. 26), charakterisiert sie folgendermaßen: „Harold behält die Simplität der Macphersonschen Formulierungen bei und reiht Perioden aneinander, in denen die englische Satzstellung von Subjekt – Prädikat – Objekt beinahe sklavisch befolgt ist. So einfach die Satzkonstruktion, so auffallend-gewählt ist deren Wort-Inhalt. Hier will Harold sprachschöpferisch sein [...]“

19 Siehe Eduard von Bauernfeld, „Über Franz Schubert“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Litera-*

Nicht zu langsam, klagend

Mäd - chen I - ni - sto - res, wein auf dem Fel - sen der stür - mi - schen Win - de,

neig ü - ber Wel - len dein zier - li - ches Haupt, du, dem an Lieb - reiz der Geist der Hü - gel weicht, wenn

Notenbeispiel 1: Franz Schubert, *Das Mädchen von Inistore* (D 281), T. 1–5
(NGA IV:9, S. 34. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags Kassel)

Abermals, wie für das frühere Lied nach Reichardts Vorbild, wählt Schubert ein Klagelied. Es stammt, wie gesagt, aus einem der beiden großen Epen: *Fingal*. König Fingal hat – wie mehrfach in den Gesängen – die Aufgabe, einen belagerten befreundeten Herrscher (in diesem Fall Cuthullin) zu entsetzen. In sechs Büchern berichtet Ossian davon, und zwar so, als beobachtete er den Vorgang (nach Art einer Teichoskopie). In das erste Buch, ganz versteckt eingebaut, ist das kurze Klagelied, das mit der eigentlichen Handlung kaum etwas zu tun hat.

Das „Mädchen von Inistore“²⁰ hat Trenar, den Geliebten, verloren, der im Zweikampf mit Cuthullin gefallen ist. Es ist aber nicht das Mädchen selbst, das klagt; ein Erzähler berichtet davon, und dieser Umstand bestimmt hier – wie in fast allen von Schubert vertonten Ossian-Gesängen – die Struktur des Textes. In einem ersten Teil wendet dieser sich, das ist eine rhetorische Figur, an das Mädchen, ruft sie an („Mädchen Inistores“) und beschwört sie dann: „wein auf dem Felsen der heulenden Winde, neig über Wellen [von Tränen] dein zierliches Haupt“ (Notenbeispiel 1). Dann begründet er in einem mittleren Abschnitt diese Aufforderungen: „Er ist gefallen; der Jüngling erliegt, bleich unter der Klinge Cuthullins.“ Schließlich kehrt in einem Schlussteil der Anruf wieder („O Mädchen Inistores“) und mündet in einen Epilog: „In seiner [des toten Trenar] Halle ist der Bogen ungespannt. Man hört auf dem Hügel seiner Hirsche keinen Schall!“

tur; Theater und Mode, 9. Juni 1829, S. 561–564, 569–574 und 578–581, hier S. 563, zitiert nach: *Schubert. Dokumente 1817–1830*, Dokument Nr. 731.

20 Macpherson weist in einer Fußnote darauf hin, das anonyme „Mädchen“ sei die Tochter Corlos, des Königs von Inistore (der „orkadischen Inseln“).