

gen Werke würde wohl einen eigenen Band füllen. Dennoch ist man etwas enttäuscht.

Der Untertitel „Spuren ihrer inneren Geschichte“ verweist auf den speziellen Zugang der Autoren, die auf Basis einer „Theorie der energetischen Zeitgestalt“ die Struktur von Schuberts später Klaviermusik zu erklären versuchen. Dass die Grundidee, die in den Vorgängerpublikationen ausführlich dargestellt sein soll, hier nur im Vorwort kurz angesprochen wird, stört nicht wirklich. (Man kann nur mit den Klammern und Kreuzen, die bei einigen Notenbeispielen eingefügt sind, nicht allzu viel anfangen.) Die detaillierten Beschreibungen und Analysen versteht man, auch ohne diese Theorie genauer zu kennen. Das liegt daran, dass die Autoren sich sehr eng am Verlauf der einzelnen Kompositionen entlangarbeiten, eine Vielzahl von Notenbeispielen geben und sprachlich auf beachtlichem Niveau agieren. Dabei orientieren sie sich immer wieder auch an bestehender Literatur, wie etwa dem Schubert-Buch von Peter Gülke oder Texten von Walther Dürr, und ziehen Vergleiche mit anderen Werken Schuberts. Auch die philosophische Ausbildung von Renate Wieland klingt immer wieder durch.

Freilich kommt bei solcher Art von verbaler Ausdeutung der Musik die Sprache immer wieder an ihre Grenzen. Wie weit man hier den Autoren folgen will, ist gewiss eine individuelle Frage. Für mich etwa ist die Beschreibung des Spätstils als „schroff“, „unvermittelt“, „kahler Klang“ mit „abweisendem Hochgebirgscharakter“ (S. 164) durchaus zutreffend. Manche Formulierungen halte ich hingegen für sprachlich überzogen (z. B. „Wie im Irrsinn ist es, als begänne die Musik im fernen Klang ihres Pianissimo zu läuten“). Aber, wie gesagt, daran scheiden sich die Geister, und andere sind vielleicht gerade von diesen Passagen begeistert.

Kritik an der an sich reichen Sprache des Buches ist jedoch angebracht, wenn Geschlechterklischees unkritisch wiederholt werden. Im Jahr 2014 kann man nicht mehr

vom männlichen Archetypus des Wanderers sprechen, dem die mütterlich regressive Wiegenmusik gegenübersteht (S. 13), und auch nicht von dem „männlichen Triebe des Vorwärts und dem weiblichen des Verweilens“ (S. 14). Dafür hat die Genderforschung zu hart gearbeitet und schon längst eine Sensibilität geschaffen. Bemerkenswert soll auch werden, dass im Literaturverzeichnis bei Zeitschriftenaufsätzen und Beiträgen zu Sammelbänden die Seitenangaben nicht fehlen sollten, auch wenn es sich um keine ausgesprochen wissenschaftliche Publikation handelt.

Das Zielpublikum des Buches, welches über weite Strecken anregend zu lesen ist, sind auch nicht primär Musikologen, sondern Pianisten (und alle, die es noch werden wollen). Ihnen wird die Publikation vermutlich als wertvolle Interpretationshilfe für Schuberts späte Klaviermusik dienen.

(November 2015) *Andrea Lindmayr-Brandl*

*Schubert: Interpretationen. Hrsg. von Ivana RENTSCH und Klaus PIETSCHMANN. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2014. 234 S., Abb., Nbsp. (Schubert: Perspektiven – Studien. Band 3.)*

Das wissenschaftliche Werk Hans-Joachim Hinrichsens ist thematisch breit gefächert, mit zwei Forschungsfeldern ist sein Name aber in besonderer Weise verbunden: mit der Musik Franz Schuberts und mit der Interpretation von Musik. Der Titel der Aufsatzsammlung, die Ivana Rentsch und Klaus Pietschmann aus Anlass des 60. Geburtstags von Hinrichsen herausgegeben haben, setzt beide Felder zueinander in Beziehung: *Schubert: Interpretationen* – eine treffliche Anspielung auf das vom Jubilar gemeinsam mit Till Gerrit Waidelich herausgegebene Periodikum *Schubert: Perspektiven*, in dessen Buchreihe der Band erschienen ist.

Die 14 Beiträge sind in drei Gruppen unterteilt: „Werkinterpretationen“ (8), „Kom-

positorische Verfahren“ (2) und „Rezeptionsphänomene“ (4). Den Reigen der Aufsätze eröffnet Walther Dürr, der Nestor der Schubert-Forschung, mit einer profunden Studie über „Schuberts Ossian-Gesänge“, eine Art Nachtrag zu dem von Dürr herausgegebenen neunten Liederband der *Neuen Schubert-Ausgabe*, mit dem die Serie der Liederbände in der Gesamtausgabe 2011 ihren Abschluss fand. Ivana Rentsch geht den Unterschieden zwischen Schuberts beiden Annäherungen an Schillers Ballade *Die Bürgschaft* nach und legt die „Diskrepanz zwischen musikbestimmter Oper und deklamationsabhängiger Ballade“ (S. 37) anschaulich dar. Klaus Pietschmann („Italia-nità bei Schubert“) schließt sich der These an, dass Schubert 1827 „eine Anstellung als Hofkapellmeister abstrebte“ (S. 42). Die *Drei Gesänge* für eine Bassstimme op. 83 (D 902), die Schubert dem berühmten Bassisten Luigi Lablache widmete, interpretiert Pietschmann „als eine Art Probearbeit“ (S. 50), mit der Schubert seine Befähigung für das angestrebte Amt unter Beweis stellen wollte.

In seiner Deutung des „Lieds vom Wolkenmädchen“ aus *Alfonso und Estrella* scheint Laurenz Lütteken zu vergessen, dass das Singen als Teil der szenischen Handlung, als diegetische Musik eine lange Tradition hat, an die Schubert im Rahmen seiner durchkomponierten Oper anknüpft. Die Behauptung, es handle sich um „eine Poetik des Liedes, die hier absichtsvoll im Lied vorgeführt wird“ (S. 65), kann Lütteken argumentativ kaum begründen. Hingegen gelingt es Arne Stollberg, den Zusammenhang zwischen „Kunstreligion und religiöse[r] Kunst in Schuberts Messvertonungen“ (S. 69ff.) zu veranschaulichen. Eine Schlüsselrolle kommt dabei Schuberts Verwendung des übermäßigen Quintsextakkords zu, der in mehreren Messen besonders prominent bei der Textstelle „Deus Pater omnipotens“ erscheint, in ähnlicher Weise aber auch in dem Lied *Die Allmacht* D 852.

Der Dichotomie von „Stillstand und Bewegung“ wendet sich Anselm Gerhard am Beispiel des *Ständchen* D 920/921 und der *Nachthelle* D 892 zu. Mit analytischem Scharfblick arbeitet Gerhard heraus, welche kompositorischen Mittel Schubert in der *Nachthelle* einsetzt, um einen Schwebestand zu erzeugen. Im *Ständchen* arbeitet er mit ähnlichen „Ambivalenzen in der taktmetrischen Organisation eines Ablaufs, der beim ersten Hören ganz natürlich fließend erscheint“ (S. 98). Hin und wieder geht die Lust am Abhorchen feinsten Details mit Gerhard etwas durch, etwa wenn er in der Begleitfigur des *Ständchens* in den drei „nachschießenden Sechzehntel [...] einen latenten Dreier-, sozusagen Walzer-Rhythmus“ (S. 101) zu erkennen meint.

„Schuberts Quellen“ nennt Hermann Danuser seinen Beitrag, in dessen Mittelpunkt zwei Werke für Klavier zu vier Händen stehen, die *Trois Marches militaires* op. 51 (D 733) und das Allegro in a-Moll, das postum den Titel „Lebensstürme“ erhielt. „Quellen“ versteht Danuser freilich nicht im Sinne der Philologie; er verweist vielmehr in Anlehnung an Adornos These, „die autonomen Formen hätten sich aus Faktoren musikalischer Praxis entwickelt“ (S. 111), auf „einen Zusammenhang zwischen Funktion, Material und Form“ (ebd.), der sich in den beiden Werken in je eigener Weise beobachten lässt. Die Märsche versteht Danuser als Kunst, die ihre Herkunft von der disziplinierenden Marschmusik des Alltags kritisch reflektiert und als „Metamusik“ auf Distanz zu diesem Ursprung geht. Auch das a-Moll-Duo deutet Danuser als Metamusik, als „programmlose Programmmusik“, die sich einer klaren Zuordnung im Gefüge der musikalischen Gattungen entzieht (S. 117). Andreas Lindmayr-Brandl („Der Zyklus als Mythos“) reklamiert für das Allegretto in C-Dur D 346 einen vergleichbaren Status als Einzelwerk und macht plausibel, dass es sich bei dem Klavierstück nicht um den fragmentarischen Finalsatz der Klaviersonate in C-Dur D 279 handelt.

Veritable Solokonzerte hat Schubert bekanntlich nicht geschrieben, gleichwohl finden sich in seinem Instrumentalwerk verschiedentlich Züge des Konzertanten, denen Giselher Schubert, ausgehend von Liszts Bearbeitung der „Wanderer-Fantasie“, detailliert nachspürt (S. 145ff.). Wolfram Steinbeck befasst sich mit dem Problem der Schlüsse bei Schubert, das für ihn aber nur ein vermeintliches darstellt: „Schubert ‚kann‘ durchaus schließen, er scheint es jedoch nicht zu wollen. Er verschiebt das Endgültige und macht daraus Finalsätze“ (S. 147), so Steinbecks These, die er u. a. anhand des Finales des G-Dur-Streichquartetts D 887 veranschaulicht.

Karol Berger („The uncanny grace. Kleist between Rossini and Schubert“) verknüpft auf beinahe literarische Weise Kleists Gedanken über Marionettentheater mit einer Reflexion über das Wesen mechanischer Musikinstrumente, kommt über einen Essay Alessandro Bariccoss auf Rossini, dessen Opernfiguren vor allem in vielen Finalszenen wie gefangen in der Musik gleichsam mechanisch singen, und gelangt schließlich zu Schuberts „Leiermann“.

Ein interessantes Nebenfeld beleuchtet Erich Wolfgang Partsch in seinem mit vielen anschaulichen Notenbeispielen bestückten Beitrag über „Schubert-Lieder mit Gitarrenbegleitung“. Beatrix Borchardt („Frauenlieder – Männerlieder? Gedanken zum Thema Repertoire und Gender“) zeigt, dass die Zuweisung von Liedern an Sängerinnen oder Sänger aufgrund eines geschlechtlich spezifizierten Sprecher-Ichs im 19. Jahrhundert kaum eine Rolle gespielt hat. Eine Liedsängerin wie Amalie Joachim etwa sang *Ganymed* oder Lieder aus der *Winterreise* ebenso wie *Mignon* oder *Des Mädchens Klage*. Eine „Genderisierung“ des Repertoires“ (S. 199) setzte erst im 20. Jahrhundert ein.

Im letzten Beitrag des Bandes analysiert Manuela Jahrmärker die mittlerweile legendäre Inszenierung von *Fierabras* – damals noch *Fierrabras* geschrieben – von Ruth

Berghaus (S. 205ff.), eine Produktion, die wesentlich dazu beigetragen hat, den Opernkomponisten Schubert neu zu entdecken und zu bewerten.

(Oktober 2015)

Thomas Seedorf

*KLAUS HEINRICH KOHRS: Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen. Frankfurt a. M. u. a.: Stroemfeld Verlag 2014. 323 S., Abb., Nbsp.*

Nach seinen Büchern über die *Mémoires* und die *Troyens*, also das literarische und das musikalische Hauptwerk von Hector Berlioz, legt Kohrs nun eine Studie vor, in der andere bedeutende literarische wie musikalische Werke des Komponisten untersucht werden. Das Vorgehen ist nach wie vor komparatistisch: Kohrs definiert das literarische „Strukturmodell eines Wendepunktes, von dem aus alles Gewesene und Geplante nur noch verwandelt, in einer Gegenwelt wiederkehren kann“, als „Leitmodell von Hector Berlioz' künstlerischem Handeln“ (S. 9). Diese These wird im zweiten Kapitel zunächst an einem eher vernachlässigten Textkorpus exemplifiziert, nämlich an Rezensionen von Opéras comiques, die im Gegensatz zu den bedeutenden Feuilletons, etwa über Beethoven, bislang wenig beachtet wurden. Und doch sind sie häufig aufschlussreich, nutzt Berlioz sie doch – angesichts der Wichtigkeit der zu besprechenden Werke – häufig zu spaltenlangen Digressionen und zur Einflechtung von literarischen Novellen. Deren Material besteht oft in der Transformation von früheren Erinnerungsbildern, die Kohrs sachkundig als „Kontrafakturen“ zu entschlüsseln weiß.

Den Ausgangspunkt liefert ihm die Rezension von Adolphe Adams *La Giralda*, in der Berlioz über einen Sonntagsausflug nach Montmorency und den dortigen Kirchgang berichtet – Nachhall der „Gründungsszene“ (S. 18) des Prozessionsgesangs im heimat-