

Schubert's Late Music. History, Theory, Style. Hrsg. von Lorraine Byrne BODLEY und Julian HORTON. Cambridge: Cambridge University Press 2016. XXIX, 458 S., Abb., Nbsp., Tab.

Lorraine Byrne Bodley und Julian Horton haben 2011 in Maynooth (Irland) eine großangelegte Konferenz unter dem Titel *Thanatos as Muse? Schubert and Concepts of Late Style* veranstaltet. Beiträge dieser Konferenz sind in insgesamt vier Publikationen veröffentlicht worden: dem hier vorliegenden Band, dem parallel erschienenen Band *Rethinking Schubert* (Hrsg. von Lorraine Byrne Bodley und Julian Horton. New York: Oxford University Press 2016. XXI, 528 S.) sowie in Themenheften der Zeitschriften *Music Analysis* (33/2, 2014) und *Nineteenth-Century Review* (13/1, 2016).

Zwischen den beiden Sammelbänden gibt es einige inhaltliche und personelle Überschneidungen. So weisen der Titel *Schubert's Late Music. History, Theory, Style* und die vorangestellte Einleitung von Lorraine Byrne Bodley unter der Überschrift *Schubert's Late Style and Current Musical Scholarship* auf eine thematische Fokussierung hin, Hans-Joachim Hinrichsens Text „Is There a Late Style in Schubert's Oeuvre?“ aber findet sich an erster Stelle in *Rethinking Schubert*, dem anderen Sammelband. Der einzige hervorstechende Unterschied zwischen den Bänden ist die Gewichtung zwischen Instrumental- und Vokalmusik. *Schubert's Late Music* gliedert sich in vier Abteilungen: *Reception Histories* (4 Beiträge), *The Late Instrumental Music I: Hermeneutics and Performance* (5), *The Late Instrumental Music II: Meaning and Genre* (5) und *Defining Late Style* (6). Allerdings verbirgt der Titel des letzten Abschnitts eher dessen eigentliche Agenda. „Part IV sets out to explore how text setting develops in Schubert's late vocal music“ (S. 14), heißt es in der Einleitung. Gut die Hälfte der 20 Autor_innen nehmen einen festen Platz in der Schubertforschung ein. Man könnte hier

grob zwei Gruppen unterscheiden. Richard Kramer, Xavier Hascher und Susan Youens veröffentlichten in den 1990ern Schubert-Monographien; Lauri Suurpää, John M. Gingerich und Su Yin Mak in den 2010ern.

Die Beiträge befassen sich mit zwei Fragen. Der Schwerpunkt liegt auf der Frage nach einer möglichen stilistischen Einheit in der letzten Produktionsphase Schuberts. Daneben wird gelegentlich und mit sehr unterschiedlichen Ansätzen überlegt, inwiefern angesichts des frühen Todes von einem Spätstil gesprochen werden kann. Mit der ersten Frage korrespondiert eine analytische Methodik, die also über weite Strecken dominiert. Häufig werden Ergebnisse von Werkanalysen mit etablierten Topoi der Deutung des späteren Schuberts verknüpft, wie z. B. dem Wandern (vgl. die Karte des Tonraums zu D 956/i von Hascher, S. 280), der Innerlichkeit (Robert S. Hatten, Fazit auf S. 110: „As revealed in the above examples, we discover Schubert's move from traditional communicative signs to more ineffable symbols of interiority.“) oder dem Gedächtnis (Kramer, Fazit auf S. 131: „This, I think, is what we hear in later Schubert: the ambivalent engagement with *Vergessenheit*, the purging of memory, played out beneath the struggle toward a ‚reines kräft'ges Sein‘.“ Und Jürgen Thym, Fazit auf S. 403: „[late style] manifests itself in his songs in a[n] [...] approach to invoking memory in music [...]“). Besonderes Interesse gilt dem Topos der strukturauflösenden Präsenz und Materialität, der in vier Beiträgen aufgerufen wird (Scott Burnham, Kramer, Mak, Benjamin M. Korstvedt). Bei Burnham und Korstvedt geht damit eine Absage an biographisch motivierte Spätstil-Interpretationen einher: „[...] late Beethoven and late Schubert alike are dealing with music that expresses not solely – perhaps not even primarily – a biographical condition or a new stylistic manner, but rather responds in some complicated way to a changing increasingly inhospitable socio-historical moment.“ (Korstvedt, S. 414.) Ein generelles

Problem bei der Verwendung der Interpretationstopoi und dem damit häufig verbundenen Bezug auf Theodor W. Adornos Schuberttext wird dabei aber nicht berücksichtigt. Die Selbstverständlichkeit, mit der Konzepte wie Präsenz, Gedächtnis, Landschaft usw. erscheinen, ignoriert, dass zunächst zu klären wäre, wie diese denn in den 1820ern, 1928 oder 2016 diskursiv eingebunden waren und sind. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang Anne Hylands Untersuchung von editorischen Eingriffen, die mittels Kürzungen und Rekompositionen die Parataxen Schuberts entschärfen wollten und damit zur Geschichte dieses Rezeptionstopos gehören.

Auch die zweite Frage nach einem Spätstil Schuberts könnte von einer Präzisierung profitieren. Die Umschreibung in der Einleitung Bodleys („unique relationship [...] between artistic psychology“ und „works of art“, S. 15) lässt an eine interdisziplinäre Öffnung denken. Die Autor_innen beziehen sich jedoch ausschließlich auf Adorno und Edward Said, ohne diese Lektüre zu kontextualisieren. Die fruchtbarste Auseinandersetzung mit dem Spätstil-Problem bietet der bereits erwähnte Beitrag in *Rethinking Schubert*. Hinrichsen erläutert dort die ideologischen Implikationen des Spätstilbegriffs Adornos. Auch weist er darauf hin, dass eine rein ästhetisch-strukturelle Interpretation von Schuberts „Weg zur Sinfonie“ nicht nur die Kammermusikwerke zu Vorstudien degradiert, sondern auch marktstrategisch-soziologische Faktoren zu gering bewertet. (Gingerich hat diese Entwicklung bekanntlich als „Beethoven Project“ interpretiert und beleuchtet in seinem Beitrag in *Schubert's Late Music* die Rolle Ignaz Schuppanzighs in dieser Strategie.) Hinrichsens Skepsis gegenüber der Kategorie Spätstil teilen Kramer (vgl. S. 131ff.) und Laura Turnbridge. Diese beschäftigt sich im letzten Beitrag mit dem *Ständchen* (D 957/4). Ihre These vom Spätstil als eine Form der Aufführungspraxis („Lateness, in other words, is performance practice; it is an interpretative strategy“, S. 441)

belegt sie exemplarisch durch den Vergleich einer Vielzahl von Aufnahmen und hebt sich mit Ansatz und Positionierung grundsätzlich von den übrigen Beiträgen ab, in denen an eher graduellen Akzentverschiebungen oder Detailkorrekturen des Schubertbilds gearbeitet wird.

(Juli 2017)

Christoph Wald

BEATRIX BORCHARD: Pauline Viardot-Garcia. Fülle des Lebens. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2016. 439 S., Abb., Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 9.)

Pauline Viardot-Garcia (1821–1910), Tochter des berühmten Sängers, Komponisten und Gesangspädagogen Manuel Garcia und jüngere Schwester der großen, früh verstorbenen Sängerin Maria Malibran – so wurde sie zu Lebzeiten und so wird sie noch heute oft „eingeordnet“. Dass diese Kategorisierung der beeindruckend vielfältig tätigen Kulturnetzwerkenden des 19. Jahrhunderts nur in Ansätzen gerecht werden kann, macht Borchards erste alle Lebensabschnitte und Wirkungsstätten übergreifende Biographie (S. 16) der Musikerin überdeutlich: Ihr von Quellenreichtum und Perspektivenvielfalt geprägtes Buch zeichnet das kulturelle Netz nach, in dem Viardot-Garcia agierte und das sie sich teils selbst erschuf. Ihre Energie- und Lebensleistung bleibt kaum zu fassen, da sie sich über soziale, nationale, moralische und professionelle Grenzen als polyglotte „Kulturschöpferin“ (S. 51) mit eindrucklicher Universalbegabung zu etablieren suchte. Manifestiert hat sich das in unzähligen musikverbundenen Tätigkeiten als Sängerin (mit Repertoire von Bach über Gluck, Mozart, Belcanto, Verdi, Meyerbeer und mehr), Komponistin, Pädagogin, Herausgeberin, Musikvermittlerin von Alter Musik und Volksmusik, die, finanziell unabhängig, die musikalisch-sängerische Familientradition gleichzeitig fortsetzte und stark erweiterte.