

Ivana Rentsch / Klaus Pietschmann (Hg.)

Schubert : Interpretationen



Musikwissenschaft

Schubert : Perspektiven – Studien 3

Franz Steiner Verlag

Ivana Rentsch / Klaus Pietschmann (Hg.)
Schubert : Interpretationen



Schubert : Perspektiven – Studien 3

HERAUSGEGEBEN VON

Hans-Joachim Hinrichsen

und Till Gerrit Waidelich

IN VERBINDUNG MIT

Marie-Agnes Dittrich, Walther Dür

Anselm Gerhard und Andreas Krause

Ivana Rentsch / Klaus Pietschmann (Hg.)

Schubert : Interpretationen



Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2014

Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-10677-1

Hans-Joachim Hinrichsen zum 60. Geburtstag

INHALT

Vorwort.....	7
--------------	---

WERKINTERPRETATIONEN

<i>Walther Dürr</i> Schuberts Ossian-Gesänge. Vom Lied zur Szene	11
<i>Ivana Rentsch</i> „Auf die Spitze gestellte Subjectivität“. Schuberts <i>Bürgschaft</i> und die Suche nach der musikalischen Form.....	27
<i>Klaus Pietschmann</i> Italianità bei Schubert. Die <i>Drei Gesänge</i> für Bassstimme und Klavier op. 83 (D 902) zwischen beruflichem Kalkül und Traditionsbewusstsein.....	41
<i>Laurenz Lütteken</i> Die „seelenvolle Weise“ als Poetik des Musikalischen. Erinnerung und Gegenwart im Lied vom Wolkenmädchen.....	57
<i>Arne Stollberg</i> „Ein süßer, heiliger Akkord von dir ...“ – Kunstreligion und religiöse Kunst in Schuberts Messvertonungen.....	69
<i>Anselm Gerhard</i> Tönend bewegte Stille. Stillstand und Bewegung in der sogenannten vokalen „Gesellschaftsmusik“ des späten Schubert	93
<i>Hermann Danuser</i> Schuberts Quellen. Über zwei Werke für Klavier zu vier Händen	105
<i>Andrea Lindmayr-Brandl</i> Der Zyklus als Mythos. Schuberts <i>Allegretto in C</i> (D 346) als Einzelsatz.....	119

KOMPOSITORISCHE VERFAHREN

<i>Giselher Schubert</i>	
Konzertantes bei Schubert	135
<i>Wolfram Steinbeck</i>	
Schubert und kein Ende? Schlüsse bei Schubert	145

REZEPTIONSPHÄNOMENE

<i>Karol Berger</i>	
The Uncanny Grace: Kleist between Rossini and Schubert	155
<i>Erich Wolfgang Partsch</i>	
Schubert-Lieder mit Gitarrenbegleitung. Anmerkungen zu Bearbeitungen aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts	165
<i>Beatrix Borchard</i>	
Frauenlieder – Männerlieder? Gedanken zum Thema Repertoire und Gender.....	179
<i>Manuela Jahrmärker</i>	
Berghaus' Fierabras. Die späte Moderne der zwanziger Jahre	205
Register	225
Abkürzungsverzeichnis.....	234

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 Opernschaffen 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 Barden. 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 Barden* (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“).

Schubert vertont diesen Text als ein Lied im engeren Sinne und entwickelt jedoch zugleich, meine ich, so etwas wie ein Paradigma für diese Art Ossianischer Gesänge. Der Gesang ist knapp gehalten (er umfasst nur 28 Takte) und – das ist eben nicht nur bezeichnend für eine Totenklage, sondern für die Gattung Lied überhaupt – in einheitlichem Ton. In allen drei Teilen des Textes bestimmt ein einziger Affekt die Komposition. Zugleich aber macht sich bemerkbar, dass Schubert einen Prosatext in Musik setzt. „Das Lied besteht aus Phrasen ganz unterschiedlicher Länge“, bemerkt Manuela Jahrmärker dazu,²¹ Phrasen, die sich überdies ungleichmäßig gliedern: Die erste von sechs Takten,²² die Jahrmärker konstatiert, besteht zunächst aus dem Anruf und zwei (auch musikalisch) parataktisch formulierten Abschnitten (in vier Takten), dann folgt – nach einer ersten kurzen Pause – ein viertaktiger, syntaktisch einheitlicher, geschlossener Satz,²³ der mit einem Halbschluss auf der Dominante endet, wie sich das für ein Lied gebührt. Bezeichnend für Schuberts Setzweise ist, dass er uneinheitlich deklamiert, teils gewichtig und gedehnt in Vierteln und Achteln (so im Anruf und in den korrespondierenden Takten), teils flüchtig, wie verwehend in den „heulenden Winden“, in Achteln und Sechzehnteln. In anderen Liedern sucht Schubert oft mühsam Parallelbildungen zu vermeiden, die sich aus regelmäßigen Metren ergeben, oder er wählt Pentameter, die sich von vornherein mit ‚quadratischen‘ (vier- und achttaktigen) Metren reiben.²⁴ Harolds Prosaübersetzung gibt ihm die gesuchte Freiheit.

Der Komponist variiert dabei auch die Bewegungsvorstellungen, und zwar nicht nur in der Singstimme, der Deklamation, sondern auch in der Klavierstimme. Diese imitiert in unterschiedlichen Mustern die Harfenfiguren des Barden: Wir hören nachschlagende repetierte Sechzehntel (T. 1–3), arpeggierende Sechzehntel (T. 4–6) und eine Art verzögerte Bewegung (anapästische Figuren) im Epilog (T. 7–9). Solche changierenden Figuren sind charakteristisch für Schuberts Strophenlieder im Sommer und Herbst 1815, während er dies in späteren Jahren eher vermied. Dagegen meidet Schubert hier das damals bezeichnende Übermaß an Modulationen – er hält an seiner einmal gewählten Tonart c-Moll fest (die er ein Jahr später, im Titel seiner *Vierten Symphonie*, als ‚tragisch‘ bezeichnet).

Das gilt dann auch für den dramatischeren Mittelteil, der – für solche Abschnitte – nur zaghaft ausweicht, etwa in die ‚Todestonart‘ As-Dur, den engeren Umkreis des c-Moll aber nie wirklich verlässt.

Diesen kurzen Abschnitt (T. 10–14, Notenbeispiel 2) hat Schubert gleichwohl ganz anders konzipiert als den ersten: Ohne die Deklamationstypen des ersten aufzugeben, schreibt er nun eine Art *Accompagnato-Rezitativ*; kräftige Akkorde im *ffz*, kämpferische, auch bedrohliche Unisono-Figuren,²⁵ während er zuvor

21 Manuela Jahrmärker, Art. „Das Mädchen von Inistore“, in: *Schubert. Liedlexikon*, hrsg. von Walther Dürr u. a., Kassel etc. 2012, S. 218–219.

22 Gegliedert in 1+1+1+2+1 Takte.

23 Gegliedert in 1+3 Takte.

24 Vgl. hierzu Rufus Hallmark und Ann Clark Fehn, „Text Declamation in Schubert’s Settings of Pentameter Poetry“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 9 (1979), S. 80–111.

25 Durch das Unisono verstärkt Schubert „solche Figuren emphatisch, die heftige Bewegungen,

9
glei - - tet. Er ist ge - fal - len, der Jüng - ling er - liegt bleich un - ter der Klin - ge Cu -

ppp ff

Notenbeispiel 2: Franz Schubert, *Das Mädchen von Inistore* (D 281), T. 9–11
(NGA IV:9, S. 34. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags Kassel)

durchweg im *p* und *pp* verharrete. Es ist, als breche die Realität des Todes ein in den Bericht des Erzählers. Mit Beginn des dritten Teils aber nimmt der sich wieder zurück, greift mit dem erneuten Anruf die Diktion und die Instrumentalfiguren des Beginns wieder auf, in den ersten beiden Takten auch die melodische Linie der Singstimme – so den liedhaften Charakter des Ganzen betonend.

Dann aber, überraschend, stockt der Sänger. Die Begleitungsfigur ändert sich wieder. Wir hören schwingende Sechzehntelfiguren, die ziellos um As-Dur kreisen, und einen Einwurf des Erzählers: „Sie [die Mädchen] sehn seinen gleitenden Geist.“ Mit einem Neapolitaner (Des-Dur über c-Moll) erreichen wir den Epilog, der zunächst wieder kreisend konstatiert: „In seiner Halle liegt sein Bogen ungespannt“. Mit dem letzten Satz kadenziiert er dann ab, regelrecht, liedgerecht. Den Text – „man hört auf dem Hügel seiner Hirsche keinen Schall“ – wiederholt Schubert gleichwohl noch wie ein imaginiertes Echo, im *ppp* und mit einem zusätzlichen Diminuendo im Schlusstakt. Der gleitende Geist ist verweht.

Das kleine Lied, das so zahlreiche Elemente aufgreift, die Schubert für seine Strophenlieder von 1815 entwickelt hat, erweist sich so als komplex und ‚durchkomponiert‘, auf ein Ziel hin angelegt, das dem Sänger und Erzähler vorbehalten bleibt. Es ist ein episches Lied.

In kurzen Abständen nun schreibt Schubert drei weitere Ossianische Gesänge, in mancherlei Hinsicht ähnlichen Charakters: Vermutlich noch im selben Heft, das einst die (heute verschollene) erste Niederschrift von *Das Mädchen von Inistore* enthalten hatte, stand die (heute unvollständige) erste Niederschrift von *Ossians Lied nach dem Falle Nathos* (D 278).²⁶ Es entstammt dem kleinen Epos *Darthula*.

wie Kampf, oder etwa Wind, Sturm und Wasser, oder dramatische, pathetische Gesten darstellen“, siehe Henriette Sanders, *Studien zur musikalischen Semantik in Schuberts Liedern*, Diss. Universität Tübingen 1997, S. 82; Sanders bezieht sich damit auf Paul Mies, „Die Bedeutung des Unisono im Schubertschen Liede“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11 (1928/29), S. 96–108.

26 Vgl. NGA IV:9, hrsg. von Walther Dürr, 2011, Vorwort, S. XIX–XX, und den Anhang „Quellen und Lesarten“, S. 252. Das Heft dürfte auf dem verschollenen ersten Blatt die (sicher datierte) erste Niederschrift von *Das Mädchen von Inistore* enthalten haben, auf dem zweiten Blatt die Takte 1 bis 29 der erhaltenen (undatierten, da das vorangehende Lied ja datiert war) ersten

Darin tritt Ossian selbst als Sänger auf, der König von Morven (= Fingal) fordert ihn auf, „die zitternden Saiten“ zu rühren, um – als Finte – Nathos Tod zu beklagen und jene Feinde irrezuführen, die Nathos später dann tatsächlich töten werden.

Ossian singt das Lied, eindeutig wieder ein Einschub in der Erzählung, als Gebet an die Ahnen, das am Ende die Anfangszeilen wieder aufnimmt: „Beugt euch aus euren Wolken nieder, ihr Geister meiner Väter, beugt euch!“ Schubert nutzt dies, macht daraus ein dreiteiliges Lied (ABA). Er setzt den ersten Teil (T. 1–16), dem Gebetston entsprechend choralartig, im *Alla-breve*-Tempo und in E-Dur in fließender Deklamation (Halbe und Viertel), die den Prosarhythmus unmittelbar in Musik überträgt – ganz ähnlich wie ein Jahr zuvor *Die Betende* auf einen Text von Friedrich von Matthisson.²⁷ Wie in *Das Mädchen von Inistore* endet der Abschnitt mit einer Fermate und einer diesmal kompletten Kadenz in cis-Moll, der Paralleltontart zur Grundtonart E-Dur. Im wieder stärker modulierenden Mittelteil (T. 17–29) ist der Klavierpart selbständiger, bringt eigene Figuren ins Spiel, unterscheidet sich von den Rahmenteilern aber nicht so deutlich wie im vorigen Lied. Dann aber kommt es, dem Text entsprechend, zu einer effektiven Reprise, identisch mit dem Beginn bis auf die abschließende Kadenz.

Schubert hat so – zählt man *Kolmas Klage* mit – drei Lieder geschrieben, die auch in der allgemeinen – der ‚Berliner‘ – Liedästhetik seiner Zeit als Lieder gelten könnten. Er hat dazu aus den Ossianischen Epen Texte ausgewählt, die für sich schon als unabhängige Lieder erscheinen, in ähnlicher Weise wie er Romanen Gedichte entnimmt (man denke an *Wilhelm Meister*) oder in späterer Zeit epische Dichtungen (wie Walter Scotts *The Lady of the Lake*). Nun aber geht er einen Schritt weiter. Ebenfalls noch im September 1815 schreibt er ein imaginäres Duett (*Cronnan* D 282, 2. September) und ein reales (*Shilric und Vinvela* D 293, 20. September), die beide dem kleinen Epos *Carric-Thura* entstammen. Schubert lässt dabei ein das Epos einleitendes Lied an die Sonne aus (obwohl das ein Thema wäre, das er sonst gerne aufgreift).²⁸ Er will offenbar kein weiteres ‚Lied‘ schreiben, sondern Dialoge, die jedoch wie eingeschobene Lieder außerhalb der eigentlichen Handlung stehen. Den im Epos vorangehenden (*Shilric und Vinvela*) Gesang tragen Minona und Cronnan, zwei Sänger am Hofe Fingals, gemeinsam vor, den folgenden (bei Schubert unter dem Titel *Cronnan*), singt Cronnan allein, bevor Fingal nach Carric-Thura, der belagerten Hauptstadt von Inistore, abreist, um wieder einmal einem Freund, dem dortigen König, beizustehen.

Schubert hat *Cronnan*, diesen fiktiven, da in der Dichtung nur von einem Sänger gesungenen Dialog zuerst vertont, nannte ihn daher auch nach dem Sänger und gab im erhaltenen Autograph allenfalls versteckte Hinweise auf den Personenwechsel (wenn der Geist Vinvelas singt, ist dies von Schubert – wenn auch nicht konse-

Fassung von *Ossians Lied nach dem Falle Nathos*, auf einem verschollenen dritten Blatt den Schluss dieser Fassung und vielleicht noch ein weiteres Lied.

27 *Die Betende* (D 102), Takte 1–9: 2+3+2+2 Takte; *Ossians Lied nach dem Falle Nathos*, Takte 1–10: 3+2+2+3 Takte.

28 Man denke aus den Jahren 1815–1817 an die Lieder *An die Sonne* (D 270 und D 272) und *An die untergehende Sonne* (D 457) sowie an das Quartett *An die Sonne* (D 439).

7
Ich sitz bei der moo-sig-ten Quel-le; am Gip-fel des

10
stür-mü-schen Hü-gels. Ü-ber mir braust ein Baum. Dunk-le

Notenbeispiel 3: Franz Schubert, *Cronnan* (D 282) T. 7–12

(NGA IV:9, S. 36. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags Kassel)

quent – in Anführungszeichen gesetzt).²⁹ Im Vordergrund stand für ihn offenbar der Erzähler, der aber – anders etwa, als in Schuberts kurz darauf entstandenem *Erlkönig* (D 328, Oktober 1815) – nicht selbst in Erscheinung tritt, sondern in der Maske Shilrics, des Helden, der um Vinvela, die Geliebte, trauert.

Mehrfach setzt Cronnan an, als wollte er – wie in Schuberts früheren Ossian-Vertonungen und nach deren Vorbild – effektive Lieder singen: so als Shilric sich zum ersten Mal an Vinvela wendet (T. 41–44, „Ersienst du aber, o meine Geliebte, wie ein Wanderer auf der Heide!“) oder beim Anblick von Vinvelas Erscheinung (T. 59–67, „Komm du, o Mädchen, über Felsen, über Berge zu mir“). Nach wenigen Takten aber brechen die durch Sequenzen, durch geprägte Formeln und spezifische Klavierfiguren befestigten Lieder ab und wechseln in rezitativische Deklamation. Diese aber steht – viel deutlicher noch als bei Zumsteeg – unter dem Signum einer besonderen Art von *Recitativo accompagnato*, in Anlehnung an das ‚epische Lied‘ möchte ich von ‚epischer Szene‘ sprechen. Denn: Der Sänger beginnt liedhaft, dann aber rezitiert er seinen Text (er könnte ihn auch sprechen, aber der Komponist intensiviert durch Gesang die Affekte, definiert sie auch melodisch).

29 So in der ersten Fassung des Gesangs (basierend auf der ersten Niederschrift, heute geteilt, T. 1–113 in Wiener Privatbesitz, T. 114 bis Schluss in der Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Signatur: MH 85/c); die zweite Fassung, der wohl eine Reinschrift zugrunde liegt, ist allerdings nur mehr in der postumen Erstausgabe überliefert (*Franz Schuberts nachgelassene musikalische Dichtungen*, Heft 2, Wien, Diabelli & Co., Juli 1830). Sie gibt konkrete Personenangaben, die so, im Einzelfall, auch bereits in der verschollenen Reinschrift gestanden haben mögen, wahrscheinlich aber sämtlich vom Verleger herrühren.

Das Instrument hingegen bildet komplexe Strukturen aus, die in der Regel durch den Text – man möchte fast sagen: eine Art Bühnensituation – inspiriert sind. So bilden in *Cronnan* die musikalisch korrespondierenden Anfangs- und Schlusstakte (T. 1–21 und 109–130) einen Rahmen, der zugleich eine Art Bühnenbild errichtet, die ‚Szene‘ bestimmt (Notenbeispiel 3).

Shilric, singt Cronnan zu Beginn, sitzt „am Gipfel des stürmischen Hügels“, die Bäume rauschen, und er blickt auf die bewegte See. In Terzenketten malt Schubert die Wogen, durch heftige Akzente die Windstöße. Und in derselben Umgebung findet Shilric am Ende sich wieder, auch wenn die Gedanken des Sängers ganz andere Bilder heraufbeschwören („Ich will sitzen [...] am Gipfel des Hügels. Wenn alles im Mittag herum schweigt“).

Der andere, von Cronnan und Minona im Wechsel vorgetragene Dialog *Shilric und Vinvela* (D 253) kehrt die Situation um. Nun ist es Shilric, der Vinvela erscheint. Sie lebt noch, ist „allein auf dem Hügel“, meint, das Schicksal des Geliebten zu erspüren, ahnt dessen vermeintlichen Tod. Nun aber scheint er ihr – im Ton eines Heldenliedes – zu sagen: „Wenn ich im Felde muss fallen, heb hoch, o Vinvela, mein Grab“, und am Ende antwortet sie ihm mit einem Versprechen: „Ach mein Shilric wird fallen, aber ich werd’ meines Shilric gedenken.“ Schubert formuliert diese letzten Sätze als eine kleine dreiteilige Arie, die eine zuvor ausgeführte Szene beschließt. In dieser setzt Vinvela wieder zweimal zu kleinen Liedern an, die dann aber entweder nicht entwickelt werden (ihr erster Anruf an Shilric, T. 21–26, „Ruhst du bei der Quelle des Felsen“, spielt bereits auf die Ausgangssituation von *Cronnan* an), oder sich zu einem Arioso auswachsen (ihr Abschiedsgesang, T. 88–109, „So bist du gegangen, o Shilric“). Shilric antwortet hingegen in breiter ausgeführten Liedern, die allerdings aus der Tonart führen, offen modulieren: „Ich sitz nicht beim neigenden Schilfe“ (T. 61–87, in e-Moll beginnend, in B-Dur endend), oder auch – in dem erwähnten Heldenlied – unvermittelt abbrechen (T. 110–120, f-Moll – As-Dur).³⁰ Im Ganzen wirkt dieser Dialog geschlossener als der frühere, steht den zuvor komponierten Ossian-Liedern näher. Gemeinsam ist beiden jedoch: Harfen-Figuren spielen keine Rolle mehr, nicht mehr jedenfalls, als in Schuberts Klavierliedern überhaupt. Dem Komponisten war klar, dass er – wenn er eine größere Anzahl von Ossian-Gesängen komponieren wollte (und das hatte er wohl bereits im September 1815 geplant) – an der Vorstellung des Barden als eines Harfners nicht festhalten konnte. Man hat eher den Eindruck, als orientiere sich der Komponist an einem imaginären Orchestersatz, ähnlich der *Szene aus Faust* (D 126), die ein dreiviertel Jahr zuvor entstanden war; dort hatte Schubert einige Instrumentationsangaben eigens hinzugesetzt.

Noch im November wendet Schubert sich einem weiteren Klagelied zu, führt es aber nicht zu Ende: Lorma, von Aldo aus dem Gefolge Fingals entführt – und zwar mit ihrem Einverständnis – ist in der *Schlacht von Lora* gefallen, im Kampf

30 Manuela Jahrmärker (Art. „*Shilric und Vinvela*“, in: *Schubert. Liedlexikon* [Anm. 21], S. 232) konstatiert für diesen Gesang vier feste Zentren, „deren Anfänge durch die Tonart klar markiert sind (B-Dur, [vermutlich T. 88ff.], F-Dur, f-Moll [T. 110ff.], A-Dur [T. 151]), die im weiteren Verlauf zwar noch an der gleichen Gangart der Begleitung festhalten, harmonisch aber in andere Regionen entgleiten.“

mit König Erragon, Lormas Ehemann. Schubert vertont hier eine Szene, in deren Zentrum Lormas Lied steht, noch nicht eigentlich ein Klagelied, doch von dunkler Vorahnung erfüllt.³¹ Voraus geht eine Einleitung dazu („Lorma saß in der Halle von Aldo“), es folgt noch der Beginn des Fortgangs („Sie wandte ihre Augen gegen das Tor“), dann aber bricht die Komposition ab. Im Februar 1816 greift der Komponist den Text nochmals auf, wieder ist die Vertonung als Fragment auf uns gekommen, diesmal allerdings wahrscheinlich als Überlieferungsfragment – das Manuskript bricht am Ende einer vollständig beschriebenen Seite ab. Es ist denkbar, dass Schubert die Komposition bis zu Lormas Tod weitergeführt hat.³² Lormas Gesang ist in dieser zweiten Komposition ein in sich geschlossenes, dreiteiliges Lied in c-Moll, eingebaut in die dramatische Erzählung.

Bedenkt man die Entwicklung vom Lied zum episch-szenischen Dialog, scheint es fast konsequent, wenn Schubert wenige Wochen später, unter dem Datum vom 17. Januar 1816, eine erste große Szene mit komplexer Handlung komponiert, wieder aus *Carric-Thura: Lodas Gespenst* (D 150). Fingal ist dem befreundeten König von Inistore zu Hilfe geeilt, befindet sich vor dessen belagerter Hauptstadt Carric-Thura. Bevor er aber in den Kampf eingreift, steigt er auf einen Hügel vor der Stadt, auf dem Loda, der Geist Odins (eigentlich eines germanischen Gottes), verehrt wird. Die Szene ist in sich abgeschlossen: Der Geist, das Gespenst, hat die Partei des (skandinavischen) Belagerers ergriffen, verlangt von dem fremden König, sich zurückzuziehen. Dieser aber nimmt den Kampf auf – und das Gespenst ist (ein überraschend aufklärerischer Gedanke) der Konfrontation mit der Realität nicht gewachsen: „Der blitzende Pfad des Stahls [Fingal hatte sein Schwert erhoben] durchdrang den düstern Geist. Die Bildung zerfloss gestaltlos in Luft“. Fingal kehrt als Sieger in sein Lager zurück.

Für den Fortgang der Erzählung spielt diese Begegnung keine Rolle mehr. Es ist auch wieder im Wesentlichen ein Dialog, doch ist die Einleitung (und in geringerem Maße auch der Schluss) für die Szene als Ganze wichtig – Schubert macht das in seiner Vertonung deutlich. Er beginnt mit einem Vorspiel (g-Moll), als wollte er ein echtes Lied schreiben, ein Vorspiel, das (mit T. 6) in die Dominante moduliert, um der Singstimme Gelegenheit zum Einsatz zu geben. Dann aber folgt ein Secco-Rezitativ („Der bleiche, kalte Mond erhob sich in Osten“). Das ‚Vorspiel‘ kehrt wieder, als sollte nun wirklich das Lied beginnen (man hat den Eindruck, es gebe die Atmosphäre der ersten Textworte wieder),³³ moduliert in die parallele Dur-Tonart und mündet wieder in das Rezitativ. Gegen Ende des Gesangs, 20 Takte vor Schluss, wiederholt Schubert den Vorgang mit verkürztem Vorspiel zu den Worten „Der Mond rückt‘ in Osten voran“: Der Dichter kam auf das Eingangsbild zurück, um für die ganze eingeschobene Erzählung einen Rahmen zu schaffen, ein Szenenbild; Schubert folgt ihm darin, betont dies noch, denn das jeweils doppelte Vorspiel

31 Lormas Gesang beginnt hier zunächst als Lied, wird aber dann zunehmend dramatisch.

32 Vgl. NGA IV:10, hrsg. von Walther Dürr, 2002, Vorwort, S. XXXIII–XXXIV, und den Anhang „Quellen und Lesarten“, S. 354.

33 Manuela Jahrmärker (Art. „Lodas Gespenst“, in *Schubert. Liedlexikon* [Anm. 21], S. 95) geht noch darüber hinaus: Die „in ihrem ruhigen Schreiten prägnant hervortreten[den] Akkorde“ umreißen „so etwas wie einen Ossian-Ton“.

ist ungleich wirkmächtiger als das kurze Textzitat, wir kennen das Verfahren bereits aus *Cronnan*.³⁴

In diese Szene nun gliedert Schubert eine Reihe mehr oder weniger festgefügt-er Episoden ein: Wir hören ein geschlossenes, heroisches Lied, dreiteilig (ABA) in F-Dur, eigentlich, dem Bühnengeschehen, der Szenenbildung entsprechend, fast eher eine Arie. Es ist des Königs erste Anrede an Loda (T. 64–96). Der Geist antwortet mit einem freien Arioso („Vor mir beugt sich das Volk“, T. 101–129); der König setzt dem ein eigenes entgegen („Steigen meine Schritte aus meinen Hügeln“, T. 133–150). Daraufhin wird der Geist energisch, singt nun seinerseits ein dreiteiliges Lied in heroischem Ton (in c-Moll, T. 157–181: „Fleuch zu deinem Land“), dessen Mittelteil allerdings als erzählendes Rezitativ angelegt ist. Den folgenden Kampf und die Flucht des Geistes komponiert Schubert – erwartungsgemäß – als dramatisches *Accompagnato*-Rezitativ. Blicken wir auf das Ganze, dann bietet sich wieder der Begriff des ‚epischen Rezitativs‘ an – ein Begriff, der mir allerdings noch nicht ganz glücklich erscheint –, fast sollte man sagen: ‚ossianisches Rezitativ‘. Da sind, wie gezeigt, Wiederholungen und Sequenzen möglich, auch liedhafte Elemente; es unterscheidet sich jedoch vom Arioso, das in der Regel, auch bei Zumsteeg, einen einheitlichen Duktus durchhält.

Nur drei Tage später, am 20. Januar 1816 griff Schubert noch einmal zu einem kurzen Liedtext und gestaltete ihn als Terzett. Er schrieb einen *Bardengesang* für zwei Tenöre und Bass (D 147).³⁵ Comala, die Heldin des kleinen, gleichnamigen Epos und Fingals Freundin („das weißbusigte Mädchen meiner Liebe“), ist gestorben, bittet aber als Geist die Barden des Königs um ein Lied. Sie singen ein Friedenslied, und Schubert konzipiert es nach Art der Kompositionsübungen, die er seit 1813 für seinen Lehrer Salieri geschrieben hat – möglicherweise auch diesmal.³⁶ Gleichwohl fügt es sich gut in die Reihe der Ossian-Lieder, es enthält lyrische Momente (Mittelteil: „Nun wird die Sonne in Frieden aufgehn“), ist aber im Übrigen geprägt durch Motive der Jagd, des friedlichen Gegenstücks zum Kampf („Die Stimme der Jagd wird vernommen, die Schilde hangen in der Halle“).

Das Terzett freilich bleibt Episode. Im Februar 1816 entsteht noch eine ähnlich große Szene wie *Lodas Gespenst*. Diesmal vertonte Schubert ein vollständiges Gedicht, *Der Tod Oscars* (D 375), vielleicht das kürzeste in Harolds Sammlung.³⁷

34 Dass es Schubert um einen Rahmen geht, nicht nur um Textillustration, zeigt der Umstand, dass er nicht alle Anspielungen des Textes auf die ‚Szene‘ entsprechend aufgreift – die Worte „der Mond verbarg in Osten sein rotes Gesicht“ (T. 40–43) sind als simples *Secco*-Rezitativ gesetzt.

35 Schubert hat das Terzett wohl irrtümlich – zu Beginn eines neuen Jahres (20. Januar) noch mit 1815 statt 1816 datiert; das Datum hat Fritz Racek richtiggestellt, vgl. „Von den Schubert-Handschriften der Stadtbibliothek“, in: *Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Wiener Stadtbibliothek 1856–1956*, Wien 1956 (Wiener Schriften 4), S. 98–124, hier S. 117–118.

36 Das Terzett entspricht in allen Zügen den früheren, vgl. Nr. 1–17 (1813), 18–20, 27–29 (1815), 35–39 (1816), in: NGA III:4, hrsg. von Dietrich Berke, 1974. Dieser Band enthält auch den *Bardengesang*, aufgrund der autographen Datierung irrtümlich eingereiht als Nr. 21 unter die Kompositionen von 1815.

37 Harold, der Übersetzer, hat Zweifel an der Echtheit von *Der Tod Oscars* angemeldet: Er glaubt, „gute Ursachen zu haben, dieses Fragment als ein Werk Ossians zu verwerfen“ (siehe *Die Gedichte Ossians* [Anm. 15], Bd. 2, S. 281–282 [Anmerkung]). Schubert kannte diese Zweifel