

Der bejahende Charakter der Musik Franz Schuberts im Todesjahr 1828

Die musikalische Sprache Franz Schuberts gilt gemeinhin als die Verkörperung des romantischen Geistes par excellence. Die Themen wie *Weltflucht*, *Entfremdung* und *Heimatlosigkeit* sind dabei tatsächlich die Sujets der literarisch-poetischen Textvorlagen, mit denen sich der Komponist auseinandersetzt. Dabei wird Schubert allzu schnell eine allgegenwärtige Todessehnsucht unterstellt, die durch den frühen Tod mit 31 Jahren eingelöst worden zu sein scheint.

Das Todesjahr 1828 aber ist alles andere als vom nahen Ende überschattet. Franz Schubert hatte Pläne, war wirtschaftlich gut aufgestellt. Die Grabesinschrift spricht dies mit den Worten seines Dichterfreundes Franz Grillparzer deutlich aus: „*Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen.*“ Der Komponist hatte zu einer neuen musikalischen Sprache gefunden. Die zermürenden kompositorischen Krisen seit 1819 waren überwunden, eine *Ars vivendi* im Umgang mit den innerlich zersetzenden romantischen Bildern war errungen. Seine letzten Lieder atmen eine neuartige Leichtigkeit und Gefasstheit, die man in der *Winterreise* und in der *Schönen Müllerin* vergeblich sucht. Die Schmerzen und tiefen Krisen sind zwar gegenwärtig und nicht vergessen, aber sie erscheinen klanglich in einem veränderten Gewand und sind in einen befriedeten und zuversichtlichen Ton eingebunden, welcher der ausweglosen romantischen Verschattung schon enthoben ist. „*Aber nicht Depression, vielmehr eine Art heilige Verzückung bereitet das Schaffen solcher Poesie.*“ (Richard Capell, *Schubert's Songs*, New York 1977, S. 230f.) Franz Schubert komponiert den Text nicht nach, sondern findet hier mehr als zuvor wiederum zu einer eigenen, ganz neuen Deutung. Dieser Entwicklungssprung kommt einer Metamorphose gleich, die tatsächlich zu den „*schönsten Hoffnungen*“ Anlass gegeben hatte. Die im wahrsten Sinne des Wortes als solche zu betrachtenden Klavierlieder aus diesem letzten Jahr (1828), wurden erst posthum als *Schwanengesang* bezeichnet und zum letzten großen Zyklus gebunden. Das Klavier tritt hier nicht mehr als Begleiter, sondern vielmehr als Ausdeuter und Interpret des Worttextes von erheblicher Ambivalenz auf. Oftmals entfernt von einer vordergründigen Ebene des Leichten und Schlichten, dringt sie in psycho-logische Tiefen vor, wie sie nur eine wortferne Poesie bergen kann.

Ähnliches lässt sich auch für die Messe Es-Dur D 950 sagen. Die heute zuvor erklingenden letzten Lieder und die Messe weisen bis in Details erstaunliche Parallelen auf. (Eine von vielen: die melodische und harmonische Nähe zwischen *Der Doppelgänger* und der Thematik des *Agnus Dei* der Messe.) Die Klangfarben und harmonischen Muster sind nahezu identisch. Die Aussage des geistlichen Werkes und die Poesie des Liedes rücken eng zusammen und erleben so

eine gemeinsam zu veranlagende Bedeutung: Die Lyrik in der Messvertonung und das Transzendente in der Poesie des Klavierliedes. Die eindrucksvollsten Beispiele erklingen deshalb vor diesem *Opus ultimum* der großen Messe Es-Dur, schließend mit dem letzten komponierten Lied *Taubenpost*.

Die Praxis, die Ordnung des christlichen Gottesdienstes in Musik zu fassen, ist so alt wie der Entstehungsvorgang des „Kunstwerkes“ der Gottesdienstfeier selbst. Liturgie und Musik scheinen sich, wie in allen Kulturen, einander bedingt zu haben; so sehr, dass das auskomponierte *Ordinarium* substitutiv als *Gottesdienst* galt: es zu musizieren, hieß, den Gottesdienst zu feiern.

Der Gang durch die Geschichte der sakral musikalisch-liturgischen Gattung *Messe* führt den Betrachter anhand der Klanglichkeit der Werke in die wandelvollen Auffassungen zum Thema Gottesdienst ein. Dies war nie ein statisches Gebilde, nicht im Werden; und nicht in der mehr als tausendjährigen Geschichte einer abendländischen christlichen Kirche. Immer wieder kam es hier zu Verlagerungen und Neugewichtungen im Zusammenwirken der Elemente *Mensch – Gottesverständnis – Gemeinde – Gottesdienstordnung*. Die Musikgeschichte der *Messe* ist ein wichtiger Teil dieser Ideengeschichte.

Geschah ein stilistischer Wandel über tausend Jahre in einer sehr allmählich erscheinenden Folge, beginnen sich in der Zeit um 1800 die unterschiedlichen Ideen von der Bedeutung der Messvertonung nicht mehr von einander abzulösen, sondern sich zu überlagern. Von einander verschiedene Tendenzen lassen sich beobachten:

1. Das Entstehen einer Gebrauchsmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der sich die musikalischen Strukturen unter der Vorgabe der Eingängigkeit und leichten Ausführbarkeit dem Text und der Ordnung unterordnen.
2. Das „Herauswachsen“ der Messvertonung aus der gottesdienstlichen Praxis und ihre Einbindung in eine idealistisch gesonnene Kunstauffassung und Welt-sicht. Die Inthronisierung des Herrschers, die Verherrlichung der Natur, das Ideal einer neuen, freiheitlichen Gesinnung und Ordnung - in all diese Muster wurde die Messe eingepasst. (Wolfgang Amadeus Mozarts Krönungsmesse KV 317, Messe c-moll KV 427, Ludwig van Beethovens *Missa solemnis* op. 123). Die Sicht auf die Welt als das bewegliche Proprium in der Erscheinung des musikalischen Klangbildes und die unveränderlichen Teile des Ordinariums in der Rezitation des Textes (*Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Agnus Dei*) kommen zusammen. Die Messkomposition hatte somit den Rang eines musikalischen Kunstwerkes neben den Gattungen Symphonie, Konzert etc.
3. Eine weitere Besonderheit, welche diesen Tendenzen entgegenwirkt, ist, dass der Wiener Hof im Gegensatz zur übrigen Aristokratie nach 1800 eine restaurative Musikanschauung favorisierte: Die für die Hofkirche komponierten Messen sollten „kurz, nicht schwer auszuführen“ (Kreißle, 380) sein.

In dieses ambivalente Gefüge wächst Franz Schubert hinein. Neben der Aura der hinterlassenen 600 Lieder ist es die Kirchenmusik, welcher er von frühester Jugend an bis in sein Todesjahr verbunden bleibt. Sein erstes öffentliches Erscheinen als Komponist erfolgt mit einer Messvertonung (F-Dur, 1814). Als Chorist in seiner Heimatgemeinde, 1808 (elfjährig) Sopranist in der Hofkapelle, Schüler des Hofkonviktes bis 1813 und als freier Komponist ist es die *Messe*, der er sich über einen Zeitraum von vierzehn Jahren immer wieder widmet: im Gegensatz zum Lied also einer Gattung, die nicht unbedingt den Geist der Zeit – vor und nach dem Wiener Kongress – atmet.

Wie in vielen Bereichen, so ist auch die Folge der sechs Messen Schuberts, entstanden zwischen 1814 und 1828, von einer Suche nach innerer Legitimation und Authentizität geprägt. Gemessen an den großen Beispielen der Werke Haydns, Mozarts und Beethovens aber mutet seine heute erklingende letztvollendete Messe befremdlich an. Die Musiksprache, die Schubert hier entwickelt, kennt keine Vorläufer, nicht im eigenen oder im Werk eines anderen. Im Werden des Werkes Franz Schuberts selbst erscheinen die Wege nach 1822 wie innere große politische Entscheidungen. Die Werke vor allem der letzten Jahre nehmen konzeptionell und klanglich keinerlei Bezug zu den großen Protagonisten der Wiener Klassik, es sei denn, man wertet den Bruch als die intensivste Form einer inhaltlichen Auseinandersetzung. Schubert wendet sich von den „weltumschlingenden“ idealistischen Tendenzen Beethovens radikal ab und beginnt in seinem Werk eine Richtungs-umkehrung, und gibt der Ästhetik der *Messe* ein völlig neuartiges Gesicht. Der Komponist bezieht das liturgische Konstrukt und sein Thema auf sich selbst und nimmt es ausschließlich für seine eigene Person in Anspruch. Sich vom Allgemeinheitsanspruch der Amtskirche abwendend, generiert er eine persönliche geistliche Bekenntnismusik besonderen Zuschnitts. Nicht die Verherrlichung Gottes oder die etwaig geistlich zu legitimierenden menschlichen Freiheitsrechte stehen im Mittelpunkt. Schubert geht es um die „*Darstellung der erbarmungswürdigen Kreatur*“ (Walther Dürr), des Menschen, also seiner selbst. In diesem Ansatz finden die individualbezogene romantische Ästhetik und ein ungefähres rechtfertigungs-theologischer Ansatz zusammen. Das hat tiefgreifende musikalische Umorientierungen zur Folge. Die dramaturgischen Positionen verschieben sich. Zentrum des Gefüges ist nicht länger der Rahmen, bestehend aus *Kyrie* und *Agnus Dei*, also die finale Ansicht der Gestalt des *Agnus Dei* als der *Kyrios*. So lautete die bisherige Zuordnung. Infolgedessen ist das *Credo* nicht länger nur numerisch das Zentrum, sondern stellt nun auch dramaturgisch die Mitte des Werkes dar. Gerade hier tritt die persönliche Aneignung des Messtextes offen zutage. Durch wesentliche Auslassungen gerät das Verbleibende zu einem Dialog zwischen Mensch und Gott, ganz diesseitig, voller Fragen und tiefgreifender Zweifel: kein Glaube an einen *allmächtigen Vater*, eine *heilige katholische und apostolische Kirche*, kei-

ne Hoffnung auf die Auferstehung der Toten. So büßt die Es-Dur-Messe insgesamt ihren geschlossenen, d.h. „befriedeten“ und vor allem finalen Charakter ein. Das Schlusstück mündet lediglich formell in die Klang- und Figurensprache des ersten Satzes ein. Zu einem tatsächlichen Schluss kommt es nicht.

Was bleibt? Aus jeder Station (vor allem im *Gloria* und *Credo*) sprechen die Bitte, Klage und Sehnsucht nach Veränderung und Aufhebung des Bestehenden. Und genau dies entspricht dem romantischen Geist dieser Zeit. An diesem Punkt begegnen sich der Lieder- und Kirchenmusikkomponist Franz Schubert. Die Gattungskomplexe *Lied*, *Symphonie* und *Oratorium* beginnen, sich wechselseitig zu durchwirken. Das intime *Du* des Liedes findet seinen Eingang in die Dramaturgie der Messe. Der *Wanderer*, dieses rastlose *Ich* bewegt sich in der Welt des *Ordinariums*, erwandert es sich. In der Gestalt des Christus erkennt der *Wanderer* sein Gegenüber und Dialogpartner. Die Worte des „*Doppelgängers*“ kommen einem in den Sinn:

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt;
Mir graut es, wenn ich sein Antlitz sehe –
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.
Du Doppelgänger! du bleicher Geselle!
Was äffst du nach mein Liebesleid,
Das mich gequält auf dieser Stelle,
So manche Nacht, in alter Zeit?

Dass Schubert diese Messe Es-Dur (posthume Aufführung am 4. Oktober 1829 unter Leitung seines Bruders Ferdinand in der Alservorstädter Pfarrkirche) zusammen mit der in As-Dur (1822) für höchst gelungen hielt, zeigt, wie sehr Klangsprache und dramaturgisch gezeugte Form Ausdruck einer völlig neuartigen Bekenntnismusik sind. Die jahrhundertalte Praxis des antiphonalen Verhältnisses zwischen solistischen Partien und den Chorblöcken wird hier aufgehoben. Schubert kehrt sich somit vom dialogischen Ansatz der Musik und ihrem konzertanten Charakter ab. Der theologische Sinn eines liturgischen *Parallelismus membrorum*, die Verstärkung des gegenseitigen Zuspruchs, wird durch Schubert gründlich verändert: Die solistischen Gesangsabschnitte beginnen mit den Bitt- und Klagerufen, die durch die folgenden Chorpässagen eher verstärkt als abgelöst werden. Die Artikulation der Bitte bleibt unbeantwortet und der Gegenstand der Klage besteht fort. Dieses Verfahren führt über die Dauer der einzelnen Sätze zu einer permanenten, vergeblich auf Entspannung und Vergewisserung wartenden Ausdruckssteigerung und -kulmination. Daher mündet auch das Schlußstück (*Agnus Dei*) lediglich formell in die Klang- und Figurensprache des ersten Satzes ein. Es ist eine lediglich handwerkliche Reminiszenz an die Konzepte Mozarts und Beethovens. Im inhaltsbezogenen

Sinne bleiben mit dem abschließenden *Dona nobis pacem* die ungelösten Themata bestehen (nur zugedeckt wie ein frisch gefallener Schnee). Die überkommene Bogenform des Messzyklus existiert nur noch äußerlich, die Form erfüllend. Äußere Gestalt und innere Dramaturgie stehen in einem unveröhnten Verhältnis zueinander; auch dies ein Mittel der Ausdruckssteigerung. Und dies wirkt über das Ende des letzten Satzes hinaus nach. Die unaufhaltsame Richtungsvorgabe weist über das Werk in ein nachklangliches Vakuum hinaus, der höchsten Form der Ausdruckskulmination. Der Gipfel liegt außerhalb des Hörbaren. Alle Stationen dieser Messkomposition schichten sich unaufhaltsam steigernd übereinander und verschränken sich ineinander. Es erinnert insofern an den Charakter eines in der gleichen Zeit geschaffenen Bildes des romantischen Malers Caspar David Friedrich, welches Franz Schubert sicherlich bekannt war:



Das Eismeer (1823/24)

Wie dort in einer höchsten bildlichen Zuspitzung, wird die letzte Bitte um Frieden im *Agnus Dei* Schuberts tatsächlich aus sämtlichen Stationen des ganzen Werkes gespeist; für den Komponisten vor allem aus dem *Gloria* und dem *Credo*.

Es ist klar, dass ein solche Musik nicht zu repräsentativen Zwecken, gar zu einer geistlichen Musik in der kaiserlichen Hofkirche, taugt. Schubert nähert sich dem Stoff subtil und unverwechselbar; auf seine Weise. Ihm ist an einem ausschließlich individuellen Zugang gelegen, wie in der unverwechselbaren Sprache der Lieder auch. Es geht ihm nicht um die Übersetzung oder Abbildung eines Textes, sondern um ein Schaffen, das aus der Poesie erwächst, welche der Text verkörpert, welche in ihm ruht: eine neuartige, den Personalstil Schuberts ausmachende Kunst. Schubert schreibt immer von der „wahren Andacht“ – ist es eine geistliche Umschreibung seiner Poesie, auswechselbar, gleichbedeutend?

Der Anspruch, mit einer Messkomposition ein Gemeinschaft stiftendes Werk aus der „Wir“-Perspektive zu schaffen, musste somit als ein Ansatz vergangener Epochen, eines für Schubert nicht mehr verfügbaren Empfindens und Denkens, gelten. Insofern verwundert es keineswegs, wenn die Conclusio des apostolischen Glaubensbekenntnisses, der zentrale Satz „*Credo in unam Sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*“ - *Ich glaube an die eine heilige allgemeine und apostolische Kirche*, von ihm ausgelassen werden (auch in den anderen Messvertonungen). Schubert spricht somit der Kirche seiner Zeit ihr Kirchesein ab und bestreitet zudem deren historische Legitimation durch die apostolische Kontinuität. Seine Äußerungen zeigen eine tiefe Abneigung gegen die Amtskirche und ihre Vertreter. In einem Brief nimmt er unmissverständlich gegen stupide und furchteinflößende einschüchternde Predigten Stellung, wie sie damals wohl nicht nur vereinzelt anzutreffen gewesen sein müssen: „*Man wirft hier auf der Kanzel mit Ludern, Kanailen etc. herum, dass es eine Freude ist, man bringt einen Totenschädel auf die Kanzel und sagt: Da seht her, ihr pukerschägigten Gfriser, so werdet ihr einmal aussehen. Oder: Ja, da geht der Bursch mit'n Mensch ins Wirtshaus, tanzt die ganze Nacht, dann legen sie sich besoffen nieder, und stehen ihrer drei auf usw.*“

Aber anstatt mit dem Thema abzuschließen, sucht Schubert seine Vorstellung von der Gottesbeziehung zu komponieren, ihr klingende Gestalt zu geben. Der bisherige Code der Messe ist also auf das Werk Schuberts nicht länger anwendbar. Bei genauerer Betrachtung tut sich ein tiefer paradigmatischer Einschnitt auf. Dies mag eine mögliche Erklärung dafür sein, dass es z.B. nach 1822 keinerlei künstlerischen Austausch zwischen Beethoven und Schubert gegeben hat (beide befanden sich zur gleichen Zeit, 1822, in einer großen schöpferischen Krise) und warum Goethe die ihm angetragenen Vertonungen seiner Texte durch Schubert zurücksandte.

Die Dramaturgie wird nicht aus der Frieden stiftenden Annäherung zwischen Gott und Mensch gespeist, die vormals ihre größte Dichte im Agnus Dei fand. Schubert erweist sich schon in den ersten Takten des Kyrie als „Wanderer“ zwischen, besser, durch die Welten der Messe und findet sich selbst als Schluss unverändert vor. Wie in seinen Liedern, werden die Stationen des liturgischen Kunstwerkes *Messe* zu Erinnerungen und Wegstationen des Lebens. Das Ganze kulminiert in der Begegnung mit dem Gekreuzigten und Auferstandenen (Agnus Dei). Und hier kommt es zur entscheidenden Annäherung. Anstatt einer Wendung und Heilwerdung im *Dona nobis pacem* wandelt sich das Lamm Gottes und erscheint am Ende als ein Mit-Wanderer. Der Friede ist nicht gewirkt, nichts ist wirklich befriedet. Aber das Mitsein Gottes auf dem Wege, gewandet in die Klangsprache des Forellenliedes, mag einen tröstlichen Aspekt in sich bergen. Für Franz Schubert ist es so. Gerade eben auch diese besondere, zum Teil auch bizarre Klangsprache dieser Musik bricht mit allem Bisherigen. Eine

Behandlung von Motiven im Sinne Mozarts und Beethovens sucht man vergebens. Es gibt kein Material, das eine Umformung oder Weiterentwicklung erfährt. An die Stelle dessen tritt ein malerischer Umgang mit Farbe, Licht, Schatten, Konturen, Beleuchtungswechseln und Überblendungen. Der Schwerpunkt des Spiels mit Farben benötigt ein erweitertes Spektrum: Der Wechsel zwischen Hell und Dunkel, der Beginn des Aufhellens in den Farben tiefster Nacht sind die typischen Merkmale dieser kompositionstechnischen Neuentwicklungen; und nicht, wie häufig unterstellt, Ausdruck handwerklichen Unvermögens oder psychischer Instabilitäten. Dieses neuartige Arbeiten musste Folgen auch im harmonischen Kadenzgefüge haben: die authentische Kadenz wurde „abgeschafft“, Mediantenstrukturen nahmen deren Stelle ein: das Oberterzgefüge ersetzte das Dominantniveau, die Unterterz das der Subdominante. Deshalb mussten die harmonischen Wendungen archaisch und „unbeholfen“ wirken, das Spannungsgefälle als seicht und plagal empfunden werden. Die Technik des Komponisten wurde einfach nicht verstanden und nicht erlebt!

Es ist der unverwechselbare Weg Franz Schuberts, sich neben und trotz des Werkes Ludwig van Beethovens legitimieren zu können. Die Folgen sind im Aufbau seiner Partituren abzulesen: man trifft dort eine völlig veränderte Orchesterbehandlung an. Holz- und Blechbläser sind die tragenden Säulen der Musik. Der gesamte Streicherapparat hat flankierende Aufgaben. Schubert stellt die Partitur „auf den Kopf“ und begeht einen Tabubruch. So muss es dem Hörer der damaligen Zeit vorgekommen sein. Eine solche Komposition erschien den Zeitgenossen für die Verherrlichung der katholischen Liturgie, gar der Kirche insgesamt vollkommen ungeeignet. Dem Rezensenten der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung, welcher der zweiten Aufführung am 15. November 1829 in der Kirche Maria Trost beiwohnte, bemerkt dementsprechend: „.... *Diese Arbeit des sehr verehrten Tonsetzers keineswegs befriedigte. Der vorherrschend düstere Styl paßt weit eher zu einem Requiem; alle Sätze sind bis zur Ermüdung aufgesponnen, meistens rhapsodisch; mit Blasinstrumenten, sonderlich Posauen überladen, [...] die zweckmäßige Lage und Stellung [der Singstimmen] fast immer verfehlt [...]; eine Ausweichung reicht der anderen die Hand, in den Fugen gewahrt man den vergossenen Angstschweiß, und auch von der Ausführung [...] kann weniger nur mit Ehren vermeldet werden.*“

Der Reiz der Messe Es-Dur D 950 liegt heute auch in der Spannung zwischen dem persönlichen Anliegen Franz Schuberts und der Kenntnis der zeitgeschichtlichen Umstände und des biographischen Zusammenhangs. Der Komponist wählte sich keineswegs in seinem letzten Schaffensjahr oder gar am Ende seiner Schaffenskräfte. Für ihn waren im Sommer 1828, als er mit diesem Werk beschäftigt war, die schöpferischen, wirtschaftlichen und gesundheitlichen Krisen bewältigt. Noch in diesem, in seinem Todesjahr, beginnt Schubert damit, ei-

nen gründlichen Kontrapunktunterricht zu nehmen. Die beiden großartigen Fugenkunstwerke dieser Messe dokumentieren eine Meisterschaft, die der Beethovens in nichts nachsteht. Keineswegs verströmt diese Musik eine Todessehnsucht, wie sie uns vordergründig zugespitzt in der *Winterreise* entgegentritt, im Gegenteil: subtile Weiterentwicklung der Klangfarbenarbeit als das musikalische Mittel der Zukunft und die nicht rhetorisch motivierten (An-)Klagemomente weisen den Weg Schuberts in eine neue Schaffensphase, in denen die Bereiche der deutsch-romantischen Fragestellungen und die Krise des Künstlerischen bereits als aufgelöst hätten gelten und von den kommenden Themen einer anderen Zeit hätten abgelöst werden können. Womöglich hat die eigentliche musikalische Romantik, durch Franz Schubert musikalisch erst formuliert, mit diesem die letzten Dinge berührenden Werk schon ihr Ende gefunden. Denn es ist die romantische Vision, die ihre Gültigkeit eingebüßt hat. Die Romantik, so wie sie hier verstanden wird, könnte also letztlich selbst „nur“ als eine begrenzte Phase im Werk Schuberts gelten. Diese wird abgelöst durch eine radikale, realistische, fast nicht zu ertragende Form der Selbsterkenntnis und ihre Bejahung.

Dr. Matthias Lotzmann, 2015