

»Und doch, es ist zum Schlafen zu schön«

Ein Nacht-Programm mit Musik von Franz Schubert

Die Nacht ist eines der zentralen Themen der Romantik. Ein atmosphärischer Resonanzraum, ein dunkler Ort, an dem sich das Unbewusste ins Bewusstsein des lyrischen Ichs schleicht. Zuerst assoziiert mit Gefühlen der Einsamkeit und der Leere, wird aus der Nacht eine bedeutsame Gegenwelt zum betriebsamen Tag. Als geheimnisvolle Zeitlosigkeit zwischen Sonnenuntergang und Sonnenaufgang regt sie zum Träumen, Lieben, Fantasieren, Philosophieren an.

Der Zyklus *Hymnen an die Nacht* des romantischen Dichters Novalis (Friedrich von Hardenberg) erlebt 1800 in der von August Wilhelm und Friedrich Schlegel herausgegebenen Zeitschrift *Athenäum* seine erste Veröffentlichung und repräsentiert so etwas wie ein poetisches Manifest der Frühromantik. Inspiriert wird er durch das großdimensionierte elegische Werk *The Complaint, or Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality* von Edward Young (1683-1765), das 1795 in einer Neuausgabe mit Illustrationen des englischen Dichters, Naturmystikers und Malers William Blake (1757-1827) erscheint und nahezu flächendeckend die gesamte europäische Romantik beeinflusst.

Entkoppelt vom durchgetakteten Alltag, lässt der Mensch nachts seine Gedanken schweifen, denkt über seine eigene Befindlichkeit nach, beschäftigt er sich mit übergeordneten Fragen zu Leben und Tod. In der Nacht erobert sich der Mensch die eigene Sinnlichkeit zurück, Stille und Dunkelheit befördern eine größere Aufmerksamkeit, gerade im Hören und Fühlen. Zur verstärkten Aufnahmebereitschaft der Sinne gesellt sich eine Sensibilität für das Übersinnliche, denn die Nacht ist auch eine Zeit der Geister und des Spirituellen. Nachts, so könnte man sagen, wird aus romantischer Sicht der Mensch zu einem geistigen und gleichzeitig fühlenden – ganzheitlichen – Wesen, das in sich selbst hinein horcht und in die Welt hinaus lauscht.

Die Musik von Franz Schubert (1797–1828) ist von Zeitgenossen wie Nachwelt sehr unterschiedlich bewertet worden. Viele seiner Werke wurden erst lange nach Schuberts Tod zum ersten Mal aufgeführt, waren also den Zeitgenossen gar nicht bekannt. Spätere Generationen haben den Komponisten Schubert am alles und alle überragenden Maßstab Beethoven gemessen, den er um nur ein Jahr überlebte, und so aus ihm einen »Meister der kleinen Form« gemacht. Das 1814 entstandene »Gretchen am Spinnrade« gilt allgemein als Gründungsdokument des romantischen Kunstliedes und Schubert, der um 1818 bereits gut die Hälfte seines über 600 Lieder umfassenden Œuvres komponiert hat, als reifer Meister dieser modernen Gattung. Seine ersten sechs Sinfonien, ebenfalls bis 1818 geschrieben und damit aus demselben Zeitraum stammend, werden wiederum häufig als Jugendwerke abgetan, als bloße »Vorstudien« (Johannes Brahms), in denen der Teenager Schubert noch übt und nach einer eigenen musikalischen Ausdrucksweise sucht. Festgemacht wird dieses Urteil am sinfonischen Ideal eines Ludwig van Beethoven, dem diese Sinfonien nicht entsprechen. Da stellt sich unwillkürlich die Frage, ob das überhaupt jemals Schuberts Intention gewesen sein soll. Neben der merkwürdigen Gleichzeitigkeit eines Meisters und eines Lehrlings Schubert fällt seine widersprüchliche Etikettierung als entweder »Klassiker« (zusammen mit Haydn, Mozart, Beethoven) oder »Romantiker« ins Auge. Schubert passt in keine vorgefertigte Schublade, so viel ist sicher. Einigkeit dürfte auch darin bestehen, dass sich bei einem Blick auf sein bloß einunddreißig Jahre lang währendes Leben, anders als bei jung verstorbenen Komponisten wie Mozart oder Mendelssohn, deren Lebensspanne trotzdem »erfüllt« anmutet, sofort der Eindruck eines Unvollendeten, mitten aus seinem Schaffen Gerissenen einstellt. Schubert ist obendrein kein durchgängig »öffentlicher« Komponist gewesen, oder besser gesagt: Er hat für verschiedene Arten von »Öffentlichkeit« komponiert, die nicht alle zum

repräsentativen, bürgerlichen Konzertleben zählten, und musste dadurch auch unterschiedlich wahrgenommen werden. Schrieb er die erste Sinfonie noch für das Orchester seines Konvikts (Schulorchester), so sind die anderen fünf Sinfonien für das »Hatwigsche« Privatorchester gedacht gewesen, in dem Schubert bis 1820 als Bratscher mitwirkte. Ein Orchester übrigens mit durchaus hohem Leistungsvermögen, das Werke von Krommer, Romberg, Cherubini, Méhul und natürlich auch von Haydn und Mozart spielte. Schuberts mehrstimmige Gesänge, die sich in unserem Programm mit seiner vierten Sinfonie verbinden, fanden ihre Aufführung, je nach kompositorischem Anspruch, in geselligen Runden mit Freunden, in »Abendunterhaltungen« – kleine Konzerte halb privaten Charakters – und sogar in einer »großen musikalischen Akademie« (einem öffentlichen Konzert) im Wiener Kärntnertortheater. An den verschiedenen Aufführungskontexten der mehrstimmigen Gesänge lässt sich ihre Entwicklung von schlichter Gelegenheitsmusik bis hin zu einer ernstzunehmenden, eigenständigen Gattung ablesen.

Der »Gesang der Geister über den Wassern« ist ein Text von Goethe, den Schubert mehrmals vertont und von Vertonung zu Vertonung im musikalischen Ausdruck beständig weiterentwickelt hat. Im September 1816 macht er aus Goethes Versen ein Kunstlied mit Klavierbegleitung (D 484), wenige Monate später, im Jahr 1817, setzt er sie für vier Männerstimmen ohne Begleitung (D 538) – ein Quartett, das die unregelmäßig langen Strophen in freier Rhythmik ebenfalls nach Art eines Sololieds behandelt. Ungefähr drei Jahre später packt Schubert erneut die Faszination für Goethes »Gesang der Geister über den Wassern«: Im Dezember 1820 entwirft er einen mehrstimmigen Gesang für Männerquartett und Klavier (D 705), lässt ihn aber unvollendet. Die nächste Vertonung ist nun für acht Männerstimmen (D 714), vier Tenöre und vier Bässe, gedacht, doch legt er sie nach 125 Takten zunächst beiseite. Diesen Entwurf nimmt sich Schubert endlich im Februar 1821 wieder vor und vollendet ihn zu einem kühnen Werk für acht Männerstimmen, begleitet von tiefen Streichern im fünfstimmigen Satz: zwei Bratschen, 2 Celli und Kontrabass. Schubert ist bewusst, dass er mit diesem Werk den mehrstimmigen Gesang auf das hohe Niveau einer anspruchsvollen, eigenständigen Gattung gehoben hat. Deshalb bringt er es am 7. März 1821 in einer »großen musikalischen Akademie« am Kärntnertortheater zur Aufführung, zusammen mit seinem Lied »Der Erlkönig« und dem unbegleiteten Männerquartett »Das Dörfchen«. Während »Erlkönig« und »Dörfchen« einstimmig gelobt werden, stößt sein besonderer »Gesang« auf kalte Ablehnung: »Dagegen wurde der achtstimmige Chor von Hr. Schubert von dem Publikum als ein Akkumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck anerkannt. Der Tonsetzer gleicht in solchen Kompositionen einem Großfuhrmann, der achtspännig fährt und bald rechts, bald links lenkt, also ‚ausweicht‘, dann umkehrt und dieses Spiel immerfort treibt, ohne auf eine Straße zu kommen.« (*Allgemeine Musikalische Zeitung*)

In der Dramaturgie unseres Programms fungiert Schuberts »Gesang der Geister über den Wassern« als inhaltliche wie musikalische Ouvertüre. Seine Besetzung aus Männerstimmen und tiefen Streichern, Goethes spiritueller Text über die Seele und das Schicksal des Menschen (im symbolischen Vergleich mit der Natur) sowie sein eigenartiger musikalischer Ausdruck stimmen auf die dunkel-samtige und zugleich düster-nachdenkliche Atmosphäre des gesamten Nacht-Programms ein. Eigentlich in strahlendem C-Dur stehend, wird Schuberts Komposition von einer chromatisch hin und her pendelnden Harmonik geprägt, die natürlich als musikalische Interpretationsebene zu Goethes Text verstanden werden muss und damals vom Kritiker als »bald rechts, bald links [...], ohne auf eine Straße zu kommen« beschrieben wurde. Anfangs- und Endpunkt des Werks setzt der Kontrabass mit einem unverwechselbaren Schreitmotiv. Die unterschiedlichen Strophen »malt« Schubert (anders kann man es nicht beschreiben) in unterschiedlichen Klangfarben, aus denen sich obendrein ein Prozess, eine Art musikalische Handlung aus Wiederholung und Variantenbildung zusammensetzt. Gleich zu Beginn beschreibt die instrumentale Einleitung das Murmeln des Wassers, das im Anschluss von allen acht

Stimmen im homophonen Satz wie ein Motto intoniert, dann im Wechsel mit den Instrumenten noch einmal wiederholt wird: »Des Menschen Seele gleicht dem Wasser«. Wechselt die textliche Perspektive, wechselt auch die musikalische, allerdings ohne plump naturalistisch zu werden. Das Tempo spielt dabei eine ebenso große Rolle wie der Rhythmus: Bei »Vom Himmel kommt es« wird das Tempo etwas schneller; und später, wenn von »Ragen Klippen dem Sturz entgegen« die Rede ist, stürzt die Musik über synkopierte Oktaven abwärts. Der späteren textlichen Verbindung zwischen Wasser und Wind bei Goethe (»Wind ist der Welle lieblicher Buhle«) bereitet Schubert durch die Konfrontation zweier Klangblöcke den Weg: Singen die Bässe »strömt von der hohen steilen Felswand der reine Strahl«, erwidern die (höheren) Tenöre mit der Himmelperspektive »dann stäubt er lieblich in Wolken«. Da Goethes Text an seinem Ende die Allegorie des Anfangs wieder aufnimmt (»Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser«) kehrt Schubert zum Anfangstempo, homophonem Mottogesang und einleitendem Schreitmotiv im Kontrabass zurück. Die textliche Zusammenschau von Wasser und Wind als Symbole für menschliche Seele und menschliches Schicksal findet ihre Entsprechung in Schuberts Klangwelt, die sie in den vorangegangenen Strophen zugleich vorbereitet hatte. Auch wenn die Nacht selbst hier noch nicht thematisiert wird, passen die spirituelle Aussage über das Leben des Menschen und die allegorische Bedeutung der Natur genau zu den nachfolgenden Stücken.

Schuberts von ihm selbst »Tragische Sinfonie in c minor« titulierte, vierte Sinfonie vom April 1816 knüpft in unserem Programm mit düsterem c-Moll an den »Gesang der Geister über den Wassern« an. Wenn auch ohne Text, bezieht sich ihre musikalische Ausdruckswelt deutlich auf die des vorangegangenen Vokalstücks, wie sich überhaupt diese Sinfonie mehr mit den von ihm entwickelten Prinzipien des Kunstlieds und vor dem Hintergrund der Sinfonien Haydns und Mozarts beschreiben lässt als durch die Brille von Beethovens Sinfonik. In der langsamen Einleitung der Sinfonie führt Schubert den klagenden Gestus einer »threnodischen Sexte« aufwärts in mehrfacher Wiederholung durch verschiedene Tonarten (das erinnert an den verspotteten »Großfuhrmann« in der Kritik zum »Gesang der Geister über den Wassern«!). Das anschließende *Allegro vivace* kreist mit ständig neuen melodischen Anläufen um ein aufsteigendes Motiv, ein Widerstreit aus Wiederholung und Variantenbildung entsteht (ähnlich wie im Gesangsoktett), wird kurz von einem chromatisch fließenden Seitensatz unterbrochen, der aber wieder in die Sphäre des Vorherigen kippt. Daraus konstituiert sich ein »Kampf mit dem Affekt«, wie ihn Friedrich Schiller in seiner Schubert wohlbekannten Schrift *Über das Pathetische* 1801 beschreibt, das für tragische Kunst als »Darstellung des Leidens« ein »Mittel zu ihrem Zweck« repräsentiert. Kein Geringerer als Antonín Dvořák attestiert übrigens 1894 dieser Sinfonie visionäre Modernität: »So setzt einen in Verwunderung, dass ein so junger Mensch die Kraft hatte, sich mit solch tiefem Pathos auszudrücken. In dem Adagio [Einleitung] finden sich Akkorde, die einen entschieden an den angstvollen Ausdruck der Aussagen Tristans gemahnen. Dies sind aber nicht die einzigen Stellen, an denen Schubert in prophetischer Art Wagnersche Harmonien vorausnimmt. Und obwohl manches sich schon bei Gluck und Mozart findet, war er einer der ersten, die Effekte erreichten, denen Wagner und andere neuer Komponisten einige ihrer schönsten Orchesterfarben verdanken: die Anwendung der Blechbläser nicht als ‚Lärmmacher‘, sondern mit zarter Intonation zur Sicherung voller und warmer Klänge.« Mit letzterem dürfte Dvořák in der Sinfonie die ungewöhnliche Besetzung mit vier Hörnern gemeint haben, deren Aufgabe gerade im langsamen Satz und im Trio des dritten Satzes die Herstellung »voller und warmer Klänge« ist. Mit der Wahl dieser Viererbesetzung umgeht Schubert außerdem Stimmungsprobleme auf Naturhörnern, denen die saubere Ausführung einer Mollterz naturgemäß schwerfällt: Das eine Horn-Paar ist in C, das andere in Es gestimmt. Auch die anderen Sätze der Sinfonie arbeiten mit Prinzipien des Liedkomponisten Schubert. Der langsame zweite Satz stellt eine schwärmerische Gegenwelt zur Tragik des Kopfsatzes vor, mit einem zarten (*dolce*) Anfangsthema, das innerhalb des Satzes noch zweimal wiederkehrt, jedes Mal unterbrochen durch einen dramatischen Einbruch, der aber nach wenigen

Takten in die schwärmerische Sphäre des Anfangsthemas zurück kippt. »Verweile doch! du bist so schön« könnte man diesen herrlich-innigen Satz im Romanzenton mit Goethes *Faust* überschreiben. Den dritten Satz nennt Schubert zwar noch *Menuetto*, doch handelt es sich hier eindeutig um ein Anti-Menuett, wie wir es von Joseph Haydn (und später Beethoven) kennen, mit widerborstigen Akzentuierungen gegen den Dreiertakt, düster und bedrohlich und nur dem *Trio* als kleinem, sanglichem Lichtblick in den Holzbläsern (nun mit »funktionierendem« Dreiertakt). Der letzte Satz knüpft nach einem einleitenden, viertaktigen Bläservorhang als atemloses Perpetuum-mobile-finale an die tragische Ausdruckswelt des Kopfsatzes an und kämpft sich durch bis zum strahlenden Ende in C-Dur.

Das auf die Sinfonie folgende »Grab und Mond« ist ein schlichtes Männerquartett ohne Begleitung, das Schubert 1826 wahrscheinlich für eine halböffentliche »Abendunterhaltung« geschrieben hat. In ihm wird die Nacht als atmosphärische Zeit der stärkeren Eindrücke und der Geister beschrieben. Dramaturgisch wirkt es in unserem Programm wie ein kleiner Vorhang für den weiteren Ablauf, endet es doch mit der Aufforderung »Komm und schau!«.

Der »Nachtgesang im Walde« von 1825 malt mit Männerquartett und vier Hörnern einen mitreißenden Kontrast zur Ruhe und Introvertiertheit einer stillen Nacht, in deren Zeichen noch sein erster, langsamer Teil steht. Im bewegten, zweiten Teil setzen die vier Hörner (aus der »Tragischen Sinfonie«) eine ausgelassene Betriebsamkeit zu nächtlicher Stunde in Gang. Nun heißt es »Und doch, es ist zum Schlafen so schön«, die tolle Jagd der Menschen durch den nächtlichen Wald weckt alle seine Bewohner (»die Vöglein glauben, die Nacht wär' entflohn«) und verleiht auf einmal der Nacht den Charakter eines wimmelnden Tages, natürlich unter gänzlich anderen Vorzeichen. Am Ende steht eine regelrechte Feier der Nacht, in der Natureindrücke und Stimmungsbilder auf den Menschen weit stärker wirken und von ihm damit besser wahrgenommen werden können: »Alles, was dich schön uns malt, uns noch weit schöner lacht, drum sei uns doppelt hier im Wald begrüßt, o holde Nacht!« Der Kritiker aus der *Wiener Allgemeinen Theaterzeitung* urteilt begeistert über Schuberts ungewöhnliches Werk, das am 22. April 1827 in einem Privatkoncert im Musikverein erklungen ist, und ordnet es als echte Freiluftmusik ein: »Nebstdem gewährte vieles Vergnügen eine neue Komposition von unserem genialen Vokaldichter Franz Schubert. Er setzte ein Gedicht von Joh. Gabr. Seidl: Nachtgesang im Walde für vier Männerstimmen, die er von vier obligaten Waldhörnern begleiten ließ. Die Schwierigkeit hierbei lag wohl in der Verteilung der Effekte und in der Gefahr, entweder die Singstimme zu übertäuben oder die Begleitung zur überflüssigen Zugabe herabzuwürdigen. Beides vermied der phantasiereiche Tondichter mit Glück, und sein Tongemälde, in einem passenden Lokale, im Freien, bei einer Nachtmusik aufgeführt, müsste von entzückender Wirkung sein.«

Nach diesem effektvollen mehrstimmigen Gesang nimmt die »Nachtmusik« für unbegleitetes Männerquartett im Programm ein wenig das Tempo raus. In dieser Komposition von 1825 tritt der Mond auf den Plan, und nach dem Hörnerklang singen nun die Männerstimmen von »Flötengesang«. Die Nacht ist jetzt zärtlich, in ihr verschwindet der Kummer des Menschen unter dem leuchtenden Sternenzelt, das zarte, innige Lied thematisiert sogar den Chorgesang selbst als etwas besonders Schönes, Einmaliges und wendet sich direkt an den Hörer: »Vereine dich mit unserm Chor, dass sich dein Herz und Auge weide.«

Den Schluss unseres Programms und der musikalischen Reise durch die Nacht markiert ein Schubert-Werk aus dem Jahr seiner vierten Sinfonie: »Der Geistertanz« von 1816, der wie ein kleines Finale die Zeit um Mitternacht besingt – und damit auch das Ende der Nacht einläutet. Mit »Wir Glücklichen flüstern dir fröhlich Ade!« hören wir ein auskomponiertes Abschiednehmen, mit dem der gesamte Abend stimmungsvoll im Pianissimo ausklingt.