



Dass Franz Schubert Kompositionen in erheblicher Anzahl nicht zum Abschluss gebracht hat, wird man weniger äußeren Umständen – den Zeitläuften – als ästhetischen Zwängen, konzeptionellen Aporien seines Schaffens anzulasten haben. Auf weit mehr als einen seiner Torsi dürfte zutreffen, was Egon Friedell über Kleists *Robert Guiskard* gesagt hat: dass es sich nicht eigentlich um ein Fragment handelt, sondern um »ein vollendetes Kunstwerk«, das seine ideelle Perfektion gerade dadurch erlangt, dass es »nicht im klassischen Sinne ›fertig‹ geworden ist, sondern über sich hinausweist«. ¹ Aus der Gruppe der solchergestalt ›offenen‹ oder geöffneten Werke Schuberts ragt neben der *Unvollendeten* ein ihr an visionärer Wucht und geistiger Konzentriertheit

mindestens ebenbürtiges *Musikalisches Drama* für Solisten, Chor und Orchester heraus, das vom Anfang des Jahres 1820 datiert: *Lazarus oder Die Feier der Auferstehung* (D 689). Für ein Fragment hat dieses Opus, dem eine Dichtung von August Hermann Niemeyer zugrunde liegt – man fragt sich, was den katholischen Komponisten zur Wahl dieses pietistischen Textes bestimmte –, recht beträchtliche Ausmaße angenommen; die 1983 entstandene Einspielung von Wolfgang Sawallisch, der das geistliche Œuvre Schuberts vollständig auf Schallplatte aufgenommen hat, dauert annähernd achtzig Minuten. ² Niemeyers Textvorlage gliedert sich in drei Teile, die »Handlungen« betitelt sind und von denen Schubert lediglich den ersten komplett vertont hat. Das Autograph umfasst weiter noch die ersten sechs Nummern der zweiten Handlung, um dann inmitten der siebenten abzubrechen, doch wird vermutet, dass die Komposition, als Schubert sie aufgab, noch etwas weiter gediehen war. Die Partitur gehörte zu jenem Corpus des Schubert'schen Nachlasses, der aufgrund böswilliger Fahrlässigkeit der Nachwelt verzettelt wurde und in abgrundgleichen Schubladen unterging; einige Notenblätter tauchten im Bestand eines Lebensmittelhändlers auf, der sie als billiges Einpackpapier erstanden hatte. Schubert-Handschriften als Altpapier, in das Wurst und Käse eingeschlagen werden: Wohl nicht allein dem Schubert-Enthusiasten stehen angesichts solcher Wechselfälle des Schicksals die Haare zu Berge.

Nach seiner Wiederentdeckung kam *Lazarus* 1863 in Wien als konzertantes Oratorium zur Uraufführung; Brahms konzidierte dem Werk voll Bewunderung, dass es wie das eines Zeitgenossen klinge, und in der Tat stellt diese Schöpfung eines gerade Dreiundzwanzigjährigen vom heutigen Standpunkt aus eines der fesselndsten Beispiele Schubert'scher Zukunftsmusik dar: Dieses *musikalische Drama*, das im Allgemeinen nicht zu den Opern Schuberts gerechnet wird, aber auch schon eine szenische Darbietung erlebte, deutet auf die Oratorien Mendelssohns, auch auf Wagners *Parsifal* voraus, ja es scheint in puncto Stimmgestaltung und Klangdramaturgie sogar manches von Edward Elgars *Dream of Gerontius*, der ihm auch thematisch eng verwandt ist, vorwegzunehmen. Der junge »Liederfürst« führt den Beweis, dass er kein Miniaturist ist, sondern dass die kompositorischen Strukturen, die er in seinem Liedschaffen

¹ Egon Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der Europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg (1927–31). Mit einem Nachw. v. Ulrich Weinzierl. 3. Aufl. München 2012, S. 991f.

² Die Soli sind mit Robert Tear, Maria Venuti, Helen Donath, Josef Protschka, Lucia Popp und Dietrich Fischer-Dieskau durchgehend hochkarätig besetzt.

entfaltet, genügend konstruktive Spannkraft besitzen, um einen expansiven, vokalsinfonischen Rahmen auszufüllen. Sein eigentümliches Gepräge hat das Werk in einem sich großzügig ausspinnenden, beseelten Melos, das, um eine Wendung von Rolf Fath aufzugreifen, an »eine arios gesteigerte Rede«³ gemahnt und aus dem sich an dramaturgisch hervorgehobenen Stellen liedhafte, geschlossene Formen herausbilden; es ist in einen transparenten, verinnerlichten, bisweilen aber auch dramatisch sich ballenden Instrumentalklang gebettet. Im Anschluss an Thrasybulos G. Georgiades, von dem eine verdienstvolle, durch analytische Schärfe und Persistenz ebenso wie durch eminentes Feingefühl gekennzeichnete Studie zur Sprachbehandlung in den Schubert-Liedern stammt,⁴ kann man dem *Lazarus* wie so vielen anderen vokalen Werken Schuberts attestieren, dass die Rede nicht eigentlich musikalisch ausgestaltet, sondern eher umgekehrt die Sprache aus dem Geist und aus der Substanz der Musik heraus neu konstituiert und die Deklamation sowohl der Wörter wie der Silben vom kompositorisch durchdrungenen und ausfunktionalisierten Klang her erfasst ist. Zur Verdeutlichung sei ein auf *Klärchens Lied* gemünztes Diktum von Georgiades herangezogen, das den neuralgischen Punkt des hier Gemeinten auf das Präziseste herausschärft: »Die Sprach-Substanz selbst wird Gesang, das ›Sprach-Fleisch‹: jenes Dritte, das zwischen dem Sprach-Gerüst und dem Inhalt ist, die eigentliche Sprach-Mitte. Es werden die Silben, die Worte, die Sätze, die Verse mit musikalischer, rhythmisch tonlicher, intervallischer Substanz aufgefüllt, und so werden sie als Sagen und zugleich als Gesang vernommen«,⁵ zugleich aber auch »in eine andere Sphäre als die spezifisch sprachliche versetzt«.⁶ Bei solchen Vorgängen fällt im *Lazarus* dem Orchester eine entscheidende Rolle zu: Die instrumentale Kolorierung bewirkt eine Verfeinerung und Klärung der melodischen und harmonischen Aufbauelemente; sie verleiht ihnen jene Plastizität und Konturenschärfe, deren sie bedürfen, um sich die phonologischen Signaturen der Wörter, die lautlichen Profile der Syntagmen und Sätze, die akustischen Bewegungsverläufe der Sprachhandlungen anzuverwandeln und so den musikalischen Prozessen Relief geben zu können. Einen wesentlichen Anteil daran, dass die kompositorische Zeichnung im *Lazarus* ungemein prononciert und belebt anmutet, hat man der ebenso sensiblen wie distinguierten Instrumentierung zuzuerkennen; sie tut das Ihre dazu, dass die Strukturen gleichsam beredt werden, ja eine nachgerade physiognomische Qualität gewinnen und dass die musikalischen Parameter die Funktion eines Differentials übernehmen, das Modi der Stufung und Gliederung verwirklicht, welche in einem rein phänomenologischen Sinne zu den Ausprägungen sprachlicher Distinktheit analog sind und, um abermals auf eine so schöne wie treffende Prägung von Georgiades zurückgreifen, die »sprachliche Einbildungskraft« aktivieren.⁷

Die musikalische Figurierung der sprachlichen Architektur involviert die Semantik zumindest insoweit, als sie, wie bei Georgiades verlautet, »auch die inhaltsbedingte Stimmung, die Atmosphäre als Emanation der Sprache«⁸ heraufbeschwört. Diese vage, flottierende Qualität – Georgiades apostrophiert sie als »Schatten« der Sprache⁹ – gibt meines Erachtens auch den Ermöglichungsgrund der Homogenität, Einheitlichkeit des *Lazarus* ab, die in keinem Falle gleichzusetzen ist mit Eintönigkeit; man kann aber von einer zentralen Tonalität im Ausdruck sprechen, die das musikalischen Geschehen, das im Ganzen freilich eine weite Skala von Nuancen durchmisst, durchgehend bestimmt. Hans Heinrich Eggebrecht hat sich zur Kennzeichnung der hier angerissenen Zusammenhänge des Wortes *Ton* bedient, und zwar in der Konnotation, die eben, im vorigen Satz, bereits angeschlagen wurde. Das Substantiv fungiert bei ihm als Kennung einer kompositorischen Kategorie, die er als einen »durch den Sprachgehalt des

³ <https://operalounge.de/cd/recitals-lieder/schrei-eule>

⁴ Thrasybulos G. Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik. Göttingen 1967.

⁵ Ebd., S. 104.

⁶ Ebd., S. 115.

⁷ Ebd., S. 105.

⁸ Ebd., S. 22.

⁹ Ebd., S. 38.

[vertonten] Gedichtes veranlaßten Empfindungskern«,¹⁰ als »musikalisches Konzentrat« einer »realen Sinnhaltigkeit«, die in der Textvorlage »sprachlich« ebenfalls »als Ton« durchgeführt worden sein soll,¹¹ beschreibt. In kühner gedanklicher Engführung geht Eggebrecht gar so weit, den »Ton« bei Schubert in den Rang einer »musikalische[n] Definition des im Gedicht definierten Begriffs« zu erheben.¹² Man kann Eggebrechts Anschauung aus sprachwissenschaftlicher Perspektive dahin reformulieren, dass Schuberts vokale Werke das phonologische Insigne ihrer Textvorlagen zur Einsatzstelle wählen, in dem sich die sprachschöpferische Tätigkeit des Dichters manifestiert, soweit sie sich auf die materielle Seite der Sprache bezieht: Nach dieser Richtung hin bekundet sich das Poetische darin, dass das lautliche Inventar planvoll, um einer mehr oder weniger erkennbaren Ausdrucksabsicht willen in Regie genommen wird.

Es ist wohl zu kurz gegriffen, wenn man das Spezifikum des kompositorischen Verfahrens, das Schubert im *Lazarus* anwendet, dahin charakterisiert, dass der Ton der Dichtung lediglich ins Musikalische übersetzt wird; triftiger wird es sein, ihn lediglich als Ansatzpunkt einer Klangdramaturgie zu betrachten, die sich eine ihr gemäße, konstruktive Formkonzeption geschaffen hat, welche der Expansivität, den großen Bögen und dem weitem Atem der Textvorlage Genüge tut und ihren Gehalt, wie er dem Zusammenspiel von Inhalt und Form entwächst, in eine vielfach aufgefächerte, höchste versatile Klanggebärde, eine musikalische Gestensprache übersetzt. Diese exzelliert durch einen Zug, den Georgiades an einem eher unbekanntem Schubert-Lied – *Am Fluss* – konstatiert hat: durch »das Persönliche ihres Habitus«. Auch die melodische Phraseologie des *Lazarus* »ist so sehr sie selbst, daß wir sie nicht auf ein Schema zurückführen oder von einem solchen auch nur von ferne ableiten können. Sie trägt den Stempel des Unwiederholbaren, Unnachahmlichen, daher können wir sie nicht als Vorgegebenes, zuständliches, nicht als Gehäuse ansehen. Keiner der jeweils hinzukommenden Töne ist im voraus berechenbar. Die ganze Melodie ist Geschehen, Sich-selbst-Hervorbringen, Spontaneität [. . .]«¹³.

¹⁰ Hans Heinrich Eggebrecht, Prinzipien des Schubert-Liedes, in: Archiv für Musikwissenschaft 27/2 (1970), S. 89–109, hier S. 92.

¹¹ Ebd., S. 93.

¹² Ebd., S. 94.

¹³ Georgiades, S. 86.