

Zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen bei der Orgeleinweihung vom 23. April 2006 in der Kirche in Wohlen:

1. **ZOLTÁN KODÁLY (16.12.1882-06.03.1967): „Laudes organi“. Fantasia on a XIIth century Sequence for Mixed Chorus and Organ. Commissioned by the Atlanta Chapter for the 1966 National Convention of the American Guild of Organists, held in Atlanta, Georgia**

1.1. Herkunft ZOLTÁN KODÁLYS

ZOLTÁN KODÁLY wurde am 16. Dezember 1882, also in der Zeit der oesterreich-ungarischen Doppelmonarchie (1867-1918), in Kecskemét in Ungarn in eine Familie begabter Amateurmusiker geboren. Kecskemét, rund 120 km südöstlich von Budapest auf halber Strecke nach Szegéd in der Puszta gelegen, hatte sich auch unter der Türkenherrschaft das Privileg der Selbstverwaltung erhalten können, war nach der erfolglosen zweiten türkischen Belagerung Wiens 1683 im Zuge der Rückeroberungen Prinz EUGENS VON SAVOYEN (1663-1736) an Oesterreich gefallen und hatte sich 1834 aus eigener Kraft aus der Abhängigkeit der Grundherrn mit Lehenspflichten befreien können. Die Gemeinde ist ein Musterbeispiel weitblickender Wirtschaftspolitik der Bürger und ihrer kulturellen Folgen: Nach dem Loskauf begannen die Bewohner alsbald, Millionen von Obstbäumen zu pflanzen, um den brach liegenden Sandboden zu binden, und den Großgrundbesitz auf Gemeindeboden zu parzellieren. Als ZOLTÁN KODÁLY 18jährig war, lebte bereits die Hälfte der Stadtbevölkerung in solchen Einzelgehöften. Der wirtschaftliche Weitblick der Bewohner hatte sich bald ausgezahlt: Die Landwirtschaft begann bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts zu blühen, und die Gründung der oesterreich-ungarischen Doppelmonarchie brachte einen raschen Aufschwung des örtlichen Gewerbes (insbesondere der Rinderzucht, des Viehhandels, des Kürschner- und des Kunstschmiedehandwerks): In Kecskemét entstand ein Grossbürgertum; um 1900 zeugten bereits viele Jugendstilbauwerke im Stadtzentrum von diesem neuen Wohlstand. Im Sommer 1911 wurde Kecskemét jedoch von einem schweren Erdbeben mit furchtbaren Zerstörungen heimgesucht.

1.2. Leben und vielfältiges Wirken ZOLTÁN KODÁLYS

In dieser Blütezeit der Stadt wuchs ZOLTÁN KODÁLY auf. ZOLTÁNS Vater spielte Violine, organisierte Musikertreffen und pflegte mit Freunden Kammermusik zu spielen. ZOLTÁNS Mutter spielte Klavier. Oftmals weilte ZOLTÁN in seiner Jugend aber bereits längere Zeit in Galánta oder in Nagyszombat, dem heute slowakischen Trnava 60 km nordöstlich von Bratislava, wo er dann 1892-1900 auch das Gymnasium absolvierte¹. Er sang in einem Kirchenchor und begann bereits mit zehn Jahren und noch vor dem Erlernen vertiefter musikalischer Theoriekenntnisse zu komponieren. Aufgrund seiner grossen musikalischen Interessen erhielt der Junge neben einer ausgezeichneten Allgemeinbildung nachhaltigen Unterricht in Klavier, Bratsche und Violoncello. Schon mit 16 Jahren komponierte KODÁLY seine erste Messe, und bereits vor der Jahrhundertwende begann er an der Franz-Liszt-Akademie sein Kompositionsstudium bei dem bedürfnislosen deutschen Wandervogel HANS KOESSLER (1853-1926) und kurz darauf am Eötvös Kollégium und an der Péter Pázmány

¹ Ungarn war bis zum Vertrag von Trianon nach dem I. Weltkrieg dreimal grösser als heute; es umfasste beispielsweise noch einen guten Teil der heutigen Slowakei sowie Transsilvanien und den grössten Teil Rumäniens – etwa den Banat, wo BÉLA BARTOK her stammte. Bis heute leben in der Slowakei, in Rumänien und in der nordserbischen Vojvodina bedeutende ungarische Minderheiten.

Universität Budapest zusätzlich das Studium der Sprachwissenschaften, der deutschen und der ungarischen Literatur. KODÁLY wurde Komponist, aktiver Sprachwissenschaftler und Philosoph in einem. 1904 besuchte er Salzburg, Bayreuth und München. 1905 lernte KODÁLY an der Universität Budapest die Pianistin EMMA SÁNDOR (bald seine Kompositionsschülerin und 1910-1958 seine erste Gattin) sowie BÉLA BARTÓK (1881-1945) kennen, mit dem ihn bis zu dessen Tod an Leukämie 1945 eine der tiefsten und dauerhaftesten Komponistenfreundschaften der Geschichte verband. Diese Freundschaft sollte musikgeschichtlich nachhaltige Folgen zeitigen. 1906 doktorierte KODÁLY mit einer Dissertation über den Strophenaufbau im ungarischen Volkslied (*A magyar népdal strófaszerkezete*) und schloss an der Musikhochschule mit der Orchesterphantasie *Nyári este* (Ein Sommerabend) als Prüfungsarbeit ab. Nach seinem Doktorat und einer Reise nach Berlin nutzte KODÁLY einen Aufenthalt in Paris, um bei CÉSAR FRANCK (1822-1890) Nachfolger CHARLES-MARIE WIDOR (1844-1937) am Lehrstuhl für Orgel Unterricht zu nehmen. Dabei lernte KODÁLY den Musikkritiker, Pazifisten und Philosophen ROMAIN ROLLAND (1866-1944) sowie die Musik von CLAUDE DEBUSSY (1862-1918) kennen und schätzen. 1908 folgte eine Reise in die Schweiz² und nach Italien. Anschliessend fuhren KODÁLY und BARTÓK fort, die ungarische Volksmusik wissenschaftlich zu untersuchen, indem sie durch entlegene Dörfer zogen, das vorhandene Liedgut (über 10'000 Lieder!) systematisch sammelten und es seit 1906 gemeinsam in einer Sammelreihe veröffentlichten. In diesen Bemühungen liessen sich die beiden jungen Forscher weder vom zunächst geringen Echo noch vom Scheitern ihres Projekts der Errichtung eines neuen Ungarischen Musikvereins noch vom I. Weltkrieg beirren. KODÁLY und BARTÓK verliessen die ausgetretenen Wege des grossen bisherigen Stars ungarischer Nationalmusik FERENC LISZT (1811-1886). Nicht frei nachempfundene „Zigeunermusik“, sondern das tatsächlich vorhandene, weit ältere Volksliedgut wurde KODÁLY und BARTÓK zum Ausgangspunkt für künstlerische Verarbeitung. Im Abschied vom Virtuositentum und leerer Effekthascherei romantischer Salonmusik verprellten sie bei aller eigenen Wertschätzung von FERENC LISZT zunächst recht revolutionär die Verehrer des Übervaters der ungarischen Musik jener Zeit. KODÁLY und BARTÓK verhalfen der ungarischen Musik zu jener eigenen Kunstform, deren Entwicklung durch die wiederholten Rückschläge im Kampf um nationale Eigenständigkeit und Unabhängigkeit zuvor immer wieder untergegangen war.

Nach seiner Rückkehr aus Paris wurde KODÁLY 1907 Professor für Theorie und Komposition am Konservatorium in Budapest; diese Funktion übte er bis zu seiner Emeritierung 1942 aus. Dabei verfasste er zahlreiche Lehrbücher und Aufsätze zur Musikausbildung und entwickelte nebst vielen anderen neuen didaktischen Ansätzen auch die Methode der *relativen Solmisation*, die dann nach dem II. Weltkrieg an vielen ungarischen Schulen im Musikunterricht wegleitend werden sollte; diese Sammlung verschiedener Ansätze erhielt den simplifizierenden Namen „KODÁLY-Methode“. 1917 veröffentlichte KODÁLY seine grundlegende Studie über die *Pentatonik in der ungarischen Volksmusik*. Neben vielen kleineren vokalen Werken hatte KODÁLY bis zu dieser Zeit aber auch Kammermusik (etwa zwei Cellosonaten und zwei Streichquartette) komponiert.

Unter der im Anschluss an den Zusammenbruch der oesterreichisch-ungarischen Doppelmonarchie Ende des I. Weltkriegs entstandenen ersten ungarischen Kommune wurde KODÁLY 1919 stellvertretender Direktor der Musikakademie in Budapest. Nach deren Sturz trug ihm dies 1919-1921 Disziplinaruntersuchung, Verdächtigung, Suspension und – wie FRANZ SCHUBERT 100 Jahre zuvor – Verhör ein; erst ab Ende 1920 wurde er rehabilitiert, um bei der Uraufführung seiner beiden Orchesterlieder op. 5 nochmals heftig angegriffen zu werden. Parallel zu BÉLA BARTÓK, der dafür seine *Tanzsuite* schuf, komponierte dann

² KODÁLYS 1908/09 entstandenes erstes Streichquartett op. 2 wurde daher am 29. Mai 1910 im Rahmen der Festwochen in Zürich uraufgeführt. Am 18. Juni 1926 wurde hier auch erstmals ausserhalb Ungarns der *Psalmus Hungaricus* op.13 aufgeführt, was KODÁLYS Weltruhm auslöste.

KODÁLY zur Fünfzigjahrfeier der Vereinigung der Städte Buda und Pest 1923 eines seiner grossen Chorwerke, den monumentalen *Psalmus Hungaricus für Tenor, Chor und Orchester op.13* auf die freie Psalmenparaphrase eines Predigtdichters der Reformationszeit. Dieses Werk liess KODÁLY dann schlagartig berühmt werden; es wurde nicht nur in Ungarn selbst, sondern weit herum in Europa und in den Vereinigten Staaten mit grossem Erfolg aufgeführt. 1925 machten Konzerte mit KODÁLYS Werken für Kinderchor den Autor als Meister des Kontrapunkts im Gesang berühmt. 1926 folgte KODÁLYS Nationaloper *Háry János op. 15*, die auf echten ungarischen Volksliedern beruht und von einem alten Soldaten mit blühender Phantasie und ausgeprägtem Realitätsverlust (er will allein NAPOLEON BONAPARTE und seine Armee besiegt haben) berichtet. Als symphonisches Werk auf Motive aus dieser Oper entstand alsbald die *Háry János-Suite*. Zwei weitere grosse Bühnenwerke schuf KODÁLY in der Zwischenkriegszeit und unmittelbar nach dem II. Weltkrieg: 1924-1932 die dramatische Ballade *Székely fonó* (Székler Spinnstube), 1946-1948 *Czinka Panna*. Ende der Zwanzigerjahre überarbeitete KODÁLY nochmals sein erstes symphonisches Werk, die Prüfungsarbeit *Ein Sommerabend*. 1934 vollendete KODÁLY ein geistliches a-capella-Werk auf einen biblischen Text: *Jézus és a kufárok*. 1930 erhielt er einen Lehrauftrag für Volksmusik an der Péter Pázmány Universität in Budapest, und ARTURO TOSCANINI und das *New York Philharmonic* führten KODÁLYS orchestrales Erstlingswerk *Ein Sommerabend* von 1906 in New York auf, derweil KODÁLY selbst die *Mátra Bilder für gemischten Chor* vollendete. Als Forscher wandte sich KODÁLY folkloristischer Komparatistik zu und verglich nun systematisch ungarische mit der Volksmusik verwandter Sprachen weiter östlich, etwa 1935 in seinem Werk *Eigentümlicher Melodienbau in der tscheremissischen Volksmusik*, bevor er sich 1937 in seinem Werk *A magyar népzene* (Die ungarische Volksmusik) der Systematisierung all seiner Forschungsergebnisse widmete.

1930 schuf KODÁLY seine *Marosszéker Tänze* in einer Variante für Klavier solo und einer zweiten für grosses Orchester, 1933 folgten seine *Tänze aus Galánta* für Orchester, 1936 zur 250-Jahrfeier der Rückeroberung der Stadt Buda von den Türken³ das Oratorium *Te Deum von Budavár* und 1939 die *Variationen über das ungarische Volkslied ‚Fölszállott a páva‘* (*Peacock-Variationen*), ein Auftragswerk zum 50-Jahr-Jubiläum des ehemals u.a. von EDWARD GRIEG (1843-1907) dirigierten *Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam*. 1941 führte das Chicago Symphony Orchestra KODÁLYS 1938/39 in eigenem symphonischem Stil konzipiertes *Konzert für Orchester* auf.

Nach seiner Emeritierung 1942 schuf KODÁLY gegen Ende des II. Weltkriegs 1944 eine ebenfalls sehr bekannt gewordene *Missa Brevis für Soli, Chor, Orgel und Orchester*, die im Februar 1945 im umkämpften Budapest uraufgeführt wurde. Den II. Weltkrieg erlebte KODÁLY in Budapest; diese Leidenszeit stärkte in ihm die Freude an leidenschaftlicher nationaler Freiheitslyrik. So entstanden seit 1942 mehrere Chöre auf Dichtungen des ungarischen National- und Freiheitsdichters SÁNDOR PETŐFI (1823-1849), die dann 1956 in KODÁLYS *Nemzeti dal* (Nationallied) für Männerchor kulminierten.

Ende des II. Weltkriegs wurde KODÁLY Präsident des ungarischen Kunstrates, 1947-1950 Präsident der ungarischen Akademie der Künste, deren volksmusikwissenschaftliche Abteilung er 1950 begründete. 1946/47 begab er sich auf eine Tournée in die Vereinigten Staaten, nach England und in die Sowjetunion, wo er eigene Werke dirigierte. Nach seiner Rückkehr erhielt KODÁLY 1947 das Ehrenbürgerrecht seiner Geburtsstadt Kecskemét, 1948, 1952 und 1957 den KOSSUTH-Preis⁴ und 1962 den Orden der Volksrepublik Ungarn; freilich liess er sich

³ Ungarn hatte im wesentlichen von 1526 (1. Schlacht bei Mohács) bis 1683 (Belagerung Wiens) bzw. 1687 (2. Schlacht bei Mohács) unter türkischer Herrschaft gestanden und wurde dann u.a. durch Prinz EUGEN VON SAVOYEN zurück erobert. 1965 komponierte KODÁLY auf einen Text von KÁROLY KISFALUDY (1788-1830) die Kantate *Mohács* für gemischten Chor.

⁴ Der Preis ist benannt nach dem ungarischen Nationalisten und Unabhängigkeitskämpfer LAJOS KOSSUTH (1802-1894), der den Volksaufstand 1848 gegen das oesterreichische METTERNICH-Regime

dabei als progressiver Katholik zugleich instrumentalisieren: Mit einem offenen Brief im November 1948 trug er zur Vorbereitung der Verhaftung JOSZEF Kardinal MINDSZENTYS durch die Kommunisten⁵ bei und erniedrigte sich damit zum Kollaborateur der ungarischen Stalinisten um MÁTHYÁS RÁKOSI. Aus dieser Phase stammt auch *Békességóhajtás* (Friedenssehnsucht) für gemischten Chor. Während des Aufstandes der Magyaren unter IMRE NAGY und PÁL MALETER gegen die sowjetkommunistische Unterdrückung Ende 1956 verliess KODÁLY bezeichnenderweise Budapest vorübergehend. Umsonst rief er dann 1957 – mit dem Ehrendoktorat der Universität Budapest ausgezeichnet – zu einer Amnestie für die Aufständischen von 1956 auf; im gleichen Jahr verarbeitete er offensichtlich diese Erfahrungen in dem dreistimmigen Kanon *Arany szabaság* (Goldene Freiheit). KODÁLY zeigt insofern auch Parallelen zu BERT BRECHTS (1898-1956) Verhalten 1953 beim Aufstand der ostdeutschen Arbeiter. Freilich ist KODÁLY ein ungleich weniger politisierter Mensch gewesen als BERT BRECHT⁶. Dies erklärt teilweise, weshalb er weder vor den Nazipfeilkreuzlern Ende des II. Weltkriegs noch vor den militantesten Sowjetstalinisten um ERNÖ GERÖ und MÁTHYÁS RÁKOSI aus Budapest entflohen. Noch bedeutsamer ist, dass KODÁLY als ungarischer Musikethnologe die Zerstückelung Ungarns Ende des I. Weltkrieges kaum verwunden hat. Nach dem missglückten Aufstand der Ungaren begann sich KODÁLY intensiv mit dem Tod zu beschäftigen. Zeugnis davon geben etwa die Kompositionen *Meghalok, meghalok* (Ich sterbe) für Sopransolo und Frauenchor (1957) oder *Media vita in morte sumus* (1960) für gemischten Chor. 1958 verlor der grosse Tonschöpfer seine Gattin EMMA, Ende 1959 heiratete er SAROLTA PÉCZELY. 1960 wurde KODÁLY – wie weiland JOSEPH HAYDN – Ehrendoktor der renommierten Universität Oxford; Ehrendoktorate der Humboldt-Universität in Ostberlin (1963) und der Universitäten Chicago und Toronto (1966) folgten. 1961 wurde KODÁLYS 1930-1960 entstandene *Symphonie* in C-Dur in seiner Gegenwart an den Musikfestwochen in Luzern aufgeführt. Weitere Aktivitäten entfaltete KODÁLY als Präsident des Internationalen Volksmusikrates; daneben wurde er Ehrenpräsident der Internationalen Musikpädagogischen Gesellschaft. In seinen letzten Lebensjahren schuf KODÁLY u.a. das *Epitaphium Joannis Hunyadi* für Gesang und Klavier (1965)⁷ und eine *Magyar mise* (Ungarische Messe) für Singstimme und Orgel (1966). 1966 entstand sein letztes vollendetes Werk, die *Laudes organi*, die der Singkreis bei der Orgeleinweihung in Wohlen Ende April 2006 zur Aufführung bringt. KODÁLY starb am 6. März 1967 in Budapest an einer Herzattacke.

In seinem riesigen Chorwerk (200 Werke allein für Chor mit und ohne Begleitung) verarbeitete KODÁLY einheimisches Liedgut, Balladen, Erzählungen und Volksmelodien mit Bauernszenen, heroischen, historischen und biblischen Themen in spezifisch ungarischer, und dies heisst auf rhythmisch enorm vielfältige Weise (Ungarn ist berühmt für seine von türkischer und der Musik der Fahrenden beeinflussten komplexen Rhythmen!), die auch dem Sprachfluss und der Grammatik der dem finno-ugrischen Sprachstamm angehörenden ungarischen Muttersprache des Komponisten besonders entspricht. KODÁLY zeichnet sich durch eine Klangsprache aus, die spezifisch an der *menschlichen Stimme* orientiert ist. Mit dieser Eigenheit löste sich der junge Tonschöpfer bald von seinen grossen Vorbildern JOHANNES BRAHMS (1833-1897) und CLAUDE DEBUSSY. Andererseits schuf die Beschäftigung mit dem französischen Impressionismus und insbesondere der Pentatonik DEBUSSYS

anführte und kurzzeitig Finanzminister in der Regierung BATTYANY war, aber nach seinem erbitterten Widerstand gegen jegliche Konzessionen an das Habsburger Regime 1849 ins Exil gezwungen wurde und 1894 in Turin starb. BÉLA BARTOK hatte bereits 1903 ein Orchesterwerk auf den grossen Freiheitshelden Ungarns geschrieben.

⁵ MINDSZENTY, 193.

⁶ Darüber kann auch KODÁLYS Werk *A franciaországi változásokra* (Auf die Umwälzungen in Frankreich) auf einen Text von JÁNOS BATSÁNYI (1763-1845) für Männerchor von 1963 nicht hinweg täuschen, das die Ereignisse der französischen Revolution und ihre Folgen reflektiert.

⁷ JÁNOS HUNYADI (...-...) war ...

sicherlich besonders gute Voraussetzungen für KODÁLYS Erforschung und systematischer Erfassung ungarischen Volksliedgutes.

Zur Orgeleinweihung singt der Singkreis *Laudes organi*, das letzte Werk, das KODÁLY 83jährig fertig gestellt hat und das im selben Jahr (1966) in Atlanta uraufgeführt wurde.

2. FRANZ SCHUBERT (31.01.1797-19.11.1828): „Gott ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln“. Psalm 23 As-Dur op. 132 D 706 (entstanden 1820)

2.1. Leben und Wirken FRANZ SCHUBERTS

FRANZ PETER SCHUBERT wurde am 31. Januar 1797 als drittjüngstes von 14 Kindern des Pfarrschullehrers FRANZ THEODOR SCHUBERT (1763-1839) in Lichtenthal (heute im Herzen der Stadt Wien) in ärmlichste bürgerliche Verhältnisse hineingeboren. FRANZ SCHUBERTS Mutter MARIA ELISABETH geb. VIETZ 1756-1812) stammte aus Schlesien und hatte vor ihrer Heirat als Köchin gearbeitet. Neun der 14 Kinder der Familie SCHUBERT starben vor Vollendung ihres ersten Lebensjahres. Der kleine FRANZ erlebte selbst als kleines Kind den Tod von zweien seiner Geschwister. Nicht umsonst schrieb der 14Jährige als eines seiner allerersten Lieder auf einen Text von FRIEDRICH SCHILLER (1759-1805) die *Leichenfantasie* d-moll D 7.⁸ Diese Atmosphäre machte ihn früh verschlossen; höchstens ein Gläschen zuviel liess ihn mal derb reden. Sonst äusserte er, was er zu sagen hatte, zeitlebens durch *Musik*.

Bereits ein Jahr vor seiner Einschulung in Lichtenthal mit sechs Jahren bekam FRANZ SCHUBERT von seinem Vater regelmäßigen Unterricht in Schreiben, Lesen, Rechnen und Violinspiel und von seinem 12 Jahre älteren Bruder IGNAZ FRANZ SCHUBERT (1785-1844) in Klavierspiel. Zwei Jahre später begann der Kapellmeister der Lichtenthaler Kirche, MICHAEL HOLZER (1772-1826), den kleinen FRANZSCHUBERT auch in Harmonielehre, Generalbass und Orgelspiel zu unterrichten. Elfjährig wurde der früh Begabte seiner schönen Stimme wegen im Oktober 1808 als Sängerknabe in die Hofkapelle und in das kaiserliche Internat aufgenommen, wo er alsbald Solopartien zu singen hatte. An Sonn- und Feiertagen wirkte FRANZ PETER in der Familie öfters beim Quartettspiel an der Bratsche mit, derweil seine Brüder IGNAZ FRANZ und FERDINAND LUKAS (1794-1859) Violine und sein Vater Violoncello spielten. Bald entstanden erste Kompositionen: Im Frühling 1810 eine Klavierfantasie G-Dur zu vier Händen D 1B, 1811 eine weitere Fantasie in g-moll D 9, Lieder und andere Stücke. Als Stimmbruch SCHUBERTS Singen 1812 ein Ende setzte, bilanzierte der 15Jährige in sein Notenheft: „SCHUBERT FRANZ zum letztenmahl gekräht. Den 26. July 1812“. Die Notiz offenbart Galgenhumor: Zwei Monate zuvor war seine innig geliebte Mutter an Typhus gestorben, ohne dass FRANZ von ihr hätte Abschied nehmen können; der Komponist hat dies nie verwunden. Das Ende seiner Singkarriere vermochte SCHUBERT zu verschmerzen, weil er im Konviktorchester als erster Violinist wirken konnte. Von WENZEL RUŽIČKA (1757-1823) erhielt SCHUBERT Kompositionsunterricht.

Im Jahr nach dem Tod der Mutter ehelichte SCHUBERTS Vater ANNA KLEYENBÖCK, die Tochter eines Seidenhändlers aus der Vorstadt Gumpendorf. Die Gepflogenheit gebot FRANZ, die nur wenige Jahre ältere Stiefmutter als "Frau Mutter" anzusprechen. Sie sollte FRANZ immerhin kräftig unterstützen. Ausgehend vom Konviktorchester bildete sich um FRANZ ein Freundeskreis zur Pflege bildender Kunst, von Musik und Literatur mit Musikern,

⁸ SCHUBERT hat seine Werke äusserst selten mit einer Opuszahl versehen. Manches Opus wurde nach seinem Tod posthum von ANTON DIABELLI (1781-1858) ziemlich willkürlich nummeriert und gedruckt. Daher werden SCHUBERTS Werke heute nach dem chronologischen Verzeichnis von OTTO ERICH DEUTSCH mit D zitiert.

Dichtern und Malern wie MORITZ VON SCHWIND (1804-1871), JOSEPH VON SPAUN (1788-1865), ANSELM HÜTTENBRENNER (1794-1868) und JOHANN BAPTIST MAYRHOFER (1787-1836). Für die Zusammenkünfte dieses Kreises sollte SCHUBERT zeitlebens schreiben; davon zeugen die vielen Trinklieder SCHUBERTS: er trank oft und gerne Heurigen, zuweilen auch über den Durst. Die Treffen erhielten ab 1821 geradezu den Namen *Schubertiaden*.

Nichts zu ändern vermochte dieser Freundeskreis jedoch daran, dass SCHUBERT unsäglich unter dem Verlust seiner Mutter litt: Im folgenden Jahr liessen seine Leistungen vorab in Latein und Mathematik stark nach; in *Mathematik* blieben sie das ganze Jahr konsequent ungenügend. Im Herbst 1813 wurde FRANZ SCHUBERT daher von der Konviktschule verwiesen; im Oktober 1813 kehrte er ins Elternhaus zurück und komponierte seine *erste Symphonie D-Dur* D 82. Der Konflikt mit seinem autoritätsgläubigen und autoritären Vater verschärfte sich, als sich dieser der Absicht FRANZENS widersetzte, Komponist zu werden. Immerhin gelang es FRANZ SCHUBERT, nach dem Verlassen des Konvikts bis 1816 bei ANTONIO SALIERI (1750-1825)⁹ Privatunterricht zu erhalten. Hier lernte er auch die Instrumentalwerke von JOSEPH HAYDN (1732-1809) und von WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) kennen. Manche Kompositionen SCHUBERTS aus dieser Zeit, vorweg Kanons und Fugen, sind für den Unterricht entstanden. Ungeklärt ist, ob SCHUBERT den berühmten SALIERI durch Notenschreiben und Ausschreiben von Generalbässen entschädigt oder aber seinen Unterricht kostenlos erhalten hat.

Dem kurz nach Konviktsabgang drohenden militärischen Einberufungsbefehl – die unterjochten Staaten Europas lehnten sich gegen NAPOLEON BONAPARTES (1769-1821) Herrschaft auf – konnte sich FRANZ SCHUBERT nur dadurch entziehen, dass er nach achtmonatigem Besuch einer Lehrerbildungsanstalt, mäßigem Erfolg beim "Lehrer-Präparandum" an der "Normalhauptschule St. Anna" und dem Lehrerexamen im Herbst 1814 bis 1816 und nochmals kurz zur Jahreswende 1817/1818 als Hilfslehrer ausgerechnet bei seinem Vater eintrat; nach eigenem Bekunden erlebte er jetzt mit fünfzig Kindern in einer Klasse ein "*Martyrium in der Schule*". Zu seinem Überleben begann SCHUBERT sich jeden Tag feste Zeiten einzuplanen, in denen er komponierte. So entstand nun SCHUBERTS erste Oper „*Des Teufels Lustschloss*“ D 84. Aus dem Jahr 1814 stammen ausserdem zwei Streichquartette (Fragment c-moll D 103, B-Dur D 112), der erste Satz seiner zweiten Symphonie B-Dur D 125 und gegen zwei Dutzend Lieder. Am 16. Oktober 1814 wurde unter der Leitung des Komponisten und in Anwesenheit seines Lehrers ANTONIO SALIERI zur Centenarfeier der Lichtenthaler Pfarrkirche FRANZ SCHUBERTS Messe Nr. 1 F-Dur D105 uraufgeführt; die eine der beiden Sopransolopartien sang die 16-jährige THERESE GROB, in die sich SCHUBERT umgehend verliebte: Drei Tage später schrieb er für sie als Geniestreich das Lied "*Gretchen am Spinnrade*" („Meine Ruh' ist hin“, D 118 op. 2) auf den Text aus *Faust I* von JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832). Die Beziehung zerbrach jedoch drei Jahre später.¹⁰ Derweil komponierte SCHUBERT 1815 berufsbegleitend zur Lehrtätigkeit die zweite Symphonie B-Dur D 125 und die dritte Symphonie D-Dur D 200, die zweite Messe G-Dur D 167 und die dritte Messe B-Dur D 324 sowie die Opern „*Der vierjährige Posten*“ D 190, „*Fernando*“ D 220 und „*Claudine von Villa Bella*“ D 239¹¹, das Streichquartett g-moll D 173, die drei Klaviersonaten E-Dur D 154, E-Dur D 157 und C-Dur D 279, zwölf Dutzend

⁹ Ueber ANTONIO SALIERI vgl. die Hinweise in meiner Einführung vom 2. Januar 2003 zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 14./15./16. November 2003: WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): *Litaniae Lauretanae de Beata Maria Virgine* B-dur für vierstimmigen Chor, Streicher und 3 Posaunen (KV 109 [74e]), entstanden in Salzburg 1771; *Requiem* d-moll für Soli, vierstimmigen Chor, Soloposaune, Orgel und Orchester (KV 626), entstanden in Wien 1791, fertig gestellt von MAXIMILIAN STADLER, JOSEF LEOPOLD EYBLER und FRANZ XAVER SÜSSMAYR, Ziff. 2.2 und Ziff. 3.2.

¹⁰ THERESE GROB heiratete 1820 einen Bäckermeister.

¹¹ Manuscript im Besitze JOSEF HÜTTENBRENNERS (1796-1882), zum restlichen Teil von dessen Mitbewohnern nach HÜTTENBRENNERS eigenem Eingeständnis "während seiner Abwesenheit von Wien ... 1848 ... eingeheizt"!

Lieder und eine unvollendet gebliebene Oper (*Die Freunde von Salamanca* D 326). 1816 schickte SCHUBERT verschiedene Lieder an JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, allerdings ohne Erfolg. Besondere Freude machte SCHUBERT hingegen das erste Auftragswerk: Die am 17. Juni 1816 unter der Leitung des Komponisten uraufgeführte "*Prometheus-Kantate*" D 451 wurde vom Publikum begeistert aufgenommen. Sie ist heute verschollen. Ausserdem entstanden 1816 die beiden Sinfonien Nr. 4 c-moll D 417 (die *Tragische*) und Nr. 5 B-Dur D 485 sowie die Messe Nr. 4 C-Dur D 452. Erfolglos blieben hingegen 1816 erste Versuche SCHUBERTS, für ein eigenes Werk einen Verleger zu finden, und ebenso blieb SCHUBERT der Erfolg versagt bei seiner Bewerbung um eine Kapellmeisterstelle in Laibach, der heutigen slowenischen Hauptstadt Ljubljana. So zog FRANZ von zuhause weg zum adeligen Philosophiestudenten FRANZ VON SCHOBER (1796-1882), mit dem ihn JOSEPH VON SPAUN bekannt gemacht hatte und der ein gutes Klavier besass. Daher verließ SCHUBERT seine Lehrerstelle in heftigem Streit mit seinem Vater und widmete sich 1817 verstärkt der Klaviermusik. Von hier aus machte ihn JOHANN BAPTIST MAYRHOFER mit dem berühmten Bariton JOHANN MICHAEL VOGL (1786-1840) bekannt, der seine Lieder in den Wiener Salons sang und ihn damit bekannt machte. Der ungarische Pianist JOSEF VON GAHY spielte seine Sonaten und Fantasien. Die SONNLEITHNERS – musikalisches Elternhaus eines seiner früheren Kameraden aus dem Konvikt – organisierten ab 1817 zu SCHUBERTS Ehren musikalische Zusammenkünfte, derweil GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868) mit seinem Besuch Wien in Begeisterung versetzte.

1818 ging SCHUBERT für ein Jahr mit der Familie des Grafen JOHANN ESTERHÁZY von Galántha als Sing- und Klavierlehrer für die beiden Töchter im Sommer mit auf dessen Güter nach Zselíz im damaligen Ungarn (heute das slowakische *Želiezovce*). Dort schrieb er vierhändige Stücke für seine Schülerinnen, ausserdem einige Lieder und die Symphonie Nr. 6 C-Dur D 589 sowie im August 1818 für die Prüfung seines Bruders FERDINAND in Musiktheorie das „Deutsche Requiem“ für vier Solostimmen, Chor und Orgel g-moll D 621 auf einen Text aus dem Gebetbuch FRANZ SERAPHICUS SCHMIDS, eines Prälaten und Domherrn zu St. Stephan. Bei seiner Rückkehr nach Wien im Spätherbst 1818 trat SCHUBERT gegen den Willen des Vaters nicht mehr dauernd in den Schuldienst ein, sondern zog, weil er bei SCHOBER nicht mehr unterkam, alsbald für zwei Jahre zu JOHANN BAPTIST MAYRHOFER. Er arbeitete diszipliniert, begann jeden Morgen nach dem Aufstehen mit Komponieren, ass gegen zwei Uhr nachmittags und wandte sich nach Spaziergang oder dem Besuch von Freunden erneut dem Komponieren zu. Eigenes Einkommen hatte SCHUBERT nach der endgültigen Aufgabe seiner Hilfslehrerstelle kaum mehr; öffentliche Auftritte brachten nichts ein, und die Verleger interessierten sich nicht für seine Musik.

Nach 1817 ging SCHUBERTS Schaffen quantitativ scheinbar enorm zurück; er vollendete nurmehr sehr wenig. Die Epoche unschuldig-naiver Schöpfergabe des kindlichen Genies war unwiederbringlich vorbei. In diesem Sinne darf man tatsächlich von einer Phase schöpferischer Krise sprechen. Dennoch: Eine genauere Analyse der Jahre 1817-1822 zeigt ein völlig anderes Bild. SCHUBERT arbeitete nicht weniger; aber er brach die meisten Kompositionen vor der Fertigstellung ab. Zwei Beispiele: 1817-1819 entwarf SCHUBERT fünf Klaviersonaten¹², 1818-1822 nicht weniger als vier Symphonien! SCHUBERT produzierte in diesen Jahren systematisch Fragmentarisches ... Fehlten ihm die *Kraft* oder die *Intuition* zur Vollendung? Man hat dies lange glauben wollen. Es lässt sich beweisen, dass dem nicht so war: Den Klaviersonaten beispielsweise fehlen zum Abschluss einzig die Reprisen in den Ecksätzen, also für einen Tonschöpfer vom Range SCHUBERTS kompositionstechnisch reine Routine. Von Scheitern kann keine Rede sein. SCHUBERT fehlte vielmehr die *Zeit*¹³, alles bis

¹² E-Dur D 506, fis-moll D 571, C-Dur D 613, f-moll D 625 und cis-moll D 655.

¹³ In einem Brief von 1824 schreibt MORITZ VON SCHWIND über seinen Freund FRANZ SCHUBERT: „SCHUBERT ist unmenschlich fleissig ... Jetzt schreibt er schon lang an einem Octett mit dem grössten Eifer. Wenn man unter Tags zu ihm kommt, sagt er grüss dich Gott, wie geht's? ‚gut‘ und schreibt weiter, worauf man sich entfernt.“

zum Ende ins Reine zu schreiben, was ihm einfiel und ihn bewegte. SCHUBERT beschränkte sich darauf, es zu skizzieren, damit es – sollte etwas zur Aufführung oder zum Druck gebracht werden können – als Routinearbeit später nach Bedarf innert nützlicher Frist sollte fertiggestellt werden können¹⁴; wo er keine unmittelbare Aufführungs- oder Druckgelegenheit sah, beschränkte sich SCHUBERT in diesen Jahren angesichts seiner *überschäumenden Intuition auf Werkstattentwürfe*. Bei den vier Symphoniefragmenten von 1818-1822 ging diese Technik noch weiter: Es kann kaum Zufall sein, dass die Niederschriften dieser vier Symphonien¹⁵ zunehmend steigenden Ausarbeitungsgrad aufweisen. SCHUBERT feilte am Durchbruch zur „grossen“ Symphonie, der Symphonie in den Dimensionen LUDWIG VAN BEETHOVENS (1770-1827)¹⁶. Im echten Sinne Fragment geblieben ist einzig SCHUBERTS letzte Symphonie, die zwei Monate vor seinem Hinschied begonnene D-Dur-Symphonie D 936A. SCHUBERT starb am 19. November 1828 nach der Skizzierung des 3. Satzes, eines kühnen Scherzos, das bezeichnenderweise in eine vierstimmige Fuge¹⁷ übergeht.

SCHUBERT bereitete sich also 1817-1820 intensiv und sehr bewusst auf die Reifejahre seiner Blütezeit vor, die bereits zu seiner letzten, ungemein fruchtbaren Schaffensperiode werden sollten. Nach seiner Rückkehr aus Zseliz im November 1818 war FRANZ SCHUBERT nicht mehr ins Haus seines Vaters gezogen, sondern hatte zusammen mit seinem Freund JOHANN BAPTIST MAYRHOFER an der Wipplingerstrasse in Wien Quartier genommen. Er begann umgehend mit der Niederschrift seiner Opern *Die Zwillingsbrüder* (auf ein schwaches

¹⁴ Vgl. zum Beleg SCHUBERTS Äusserungen in seinem Brief an LEOPOLD KUPELWIESER (1796-1862) vom 31. März 1824, zitiert in Fussnote 16 hiernach.

¹⁵ In den kühnen Wanderungen durch entfernte Tonarten des Symphoniefragments D-Dur D 708A fehlen im Scherzo die Reprise (ca. 60 Takte) und im Trio bloss 6 Takte. Der Werkstattentwurf zur Symphonie e-moll/E-Dur D 729 ist direkt in die Orchesterpartitur notiert, ohne dass SCHUBERT zuvor ein Particell (einen Klavierauszug) erstellt hätte, wie dies bei der Komposition einer Symphonie zu dieser Zeit längst üblich war. Dabei muss SCHUBERT die Mühe der handwerklichen Arbeit (Notation aller Instrumentalstimmen in die 14 Liniensysteme einer Partiturseite) der Vielfalt seiner Einfälle zum Fallstrick geworden sein: Daher begann er, nurmehr die Violinstimme oder jene des führenden Holzblasinstruments, zuweilen samt dem Fragment einer Basslinie oder eines andern Begleitinstruments zu notieren, um die Symphonie fertig zu skizzieren. Hinter den abschliessenden Doppelstrich notierte er mit Schnörkeln „fine“. Das Fragment stützt also nachhaltig die hier vertretene These, dass SCHUBERT nicht die *Intuition* fehlte, sondern die *Zeit*, um seinen ganzen Gedankenflug rein handwerklich umzusetzen! Dies zeigt sich in besonderer Weise in der „Unvollendeten“ h-moll D 759, einer Symphonie, die zum Vollendetsten der ganzen Musikkultur gehört; dessen war sich auch SCHUBERT mit Sicherheit bewusst. Andernfalls hätte er das Werk nicht als Dank für die Ehrenmitgliedschaft in der Musikgesellschaft der Steiermark seinem Freund ANSELM HÜTTENBRENNER (1792-1868) ausgehändigt.

¹⁶ Zur Zeit der Entstehung seines LUDWIG VAN BEETHOVENS Septett Es-Dur op. 20 nachgebildeten Oktetts F-Dur op. posth. 166 D 803, eines Auftragswerks für Graf FERDINAND VON TROYER, den Haushofmeister des BEETHOVEN-Schülers Erzherzog RUDOLF von OESTERREICH (1788-1831), des Kardinals und Fürsterzbischofs von Olmütz, schreibt FRANZ SCHUBERT am 31. März 1824 seinem Freund LEOPOLD KUPELWIESER: „In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumentalsachen, denn ich componierte zwei Quartetten für Violine, Viola und Violoncello [HUW: sc.I. a-moll D 804, d-moll D 810] und ein Octett [HUW: sc.I. F-Dur D 803], und will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur grossen Sinfonie bahnen. – Das Neueste in Wien ist, dass BEETHOVEN [HUW: sc.I. am 7. Mai 1824] ein Concert gibt, in welchem er seine neue Sinfonie [HUW: sc.I. Symphonie Nr. 9 d-moll op. 125 mit der ‚Ode an die Freude‘], drei Stücke aus der neuen Messe [HUW: sc.I. Kyrie, Gloria und Agnus Dei aus der ‚Missa solemnis‘ D-Dur op. 123] und eine neue Ouvertüre [HUW: sc.I. ‚Die Weihe des Hauses‘ C-Dur op. 124] producieren lässt. – Wenn Gott will, so bin auch ich gesonnen, künftiges Jahr ein ähnliches Concert zu geben.“ – Bereits die Variationen über das französische Lied ‚Le bon chevalier‘ in e-moll op. 10 D 624 waren BEETHOVEN „von seinem Verehrer und Bewunderer, FRANZ SCHUBERT“ gewidmet worden.

¹⁷ SCHUBERT hatte soeben vereinbart, sich beim erkonservativen Professor SIMON SECHTER (1788-1867), ebenfalls einem früheren SALIERI-Schüler und Vorgänger und Lehrer ANTON BRUCKNERS (1824-1896), nochmals in *Kontrapunkt* weiterzubilden

Libretto GEORG ERNST VON HOFMANN) und *Adrast* (auf einen Text JOHANN BAPTIST MAYRHOFERS) samt entsprechenden Overtüren in e-moll vom Februar 1819 (D 137 und D 648). SCHUBERTS gefeierter und in Wiens Theaterszene einflussreicher Sängerfreund MICHAEL VOGL hatte sich für die Bühnenaufführung eines SCHUBERT-Werks stark gemacht und SCHUBERT die Bedeutung eines Bühnenerfolgs für einen Musiker auseinandergesetzt, der sein Leben allein der Komposition widmen wollte¹⁸. *Die Zwillingbrüder* wurden im Januar 1819 vollendet; *Adrast* blieb Torso. Die Uraufführung der *Zwillingbrüder* zerschlug sich indessen vorerst. Am 4. März 1819 erklang bei einem Konzert FRANZ JÄGERS zum erstenmal ein SCHUBERT-Lied in der Öffentlichkeit (*Schäfers Klage* c-/e-moll op. 3 Nr. 1 D 121). So ging SCHUBERT mit MICHAEL VOGL Ende Juni bis Ende August 1819 nach Linz und Steyr, wo er u.a. für den Liebhaber-Cellisten SYLVESTER PAUMGARTNER (1763-1841) das *Forellenquintett* A-Dur D 667 op. posth. 114 schrieb. Ab September 1819 wohnte SCHUBERT wieder mit MAYRHOFER zusammen in Wien und begann nebst zwei Overtüren für Klavier zu vier Händen (g-moll D 668 und f-moll D 675) mit der Niederschrift seiner 5. Messe in As-Dur D 678, die er dann 1825 als *Missa solemnis* nochmals überarbeitete.

Im Februar 1820 begann SCHUBERT mit der Osterkantate *Lazarus oder die Feier der Auferstehung* D 689, einem religiösen Drama in drei Handlungen für Soli, Chor und Orchester auf ein Libretto von AUGUST HERMANN NIEMEYER (1754-1828, Konsistorialrat, Theologe und Pädagoge in Halle); nicht genau geklärt sind die Ursachen dafür, dass dieses Oratorium dann liegen blieb. Einer gängigen Theorie zufolge liegt dies daran, dass FRANZ SCHUBERT vorübergehend von der Polizei verhaftet wurde, als er bei einer Polizeirazzia im Gefolge der Ermordung des Dichters AUGUST VON KOTZEBUE (1761-1819)¹⁹ in der Wohnung seines ehemaligen Schulkameraden, des Studenten JOHANN CHRISOSTOMUS SENN (1792-1857)²⁰ angetroffen wurde, während gerade dieser aufgegriffen werden sollte. SCHUBERT wurde zwar ebenfalls verhaftet, aber alsbald freigelassen. Dennoch: Seine kritische Distanz zu Staat, Kirche und Autorität wurde mit diesem Vorfall nur vertieft. Trotzdem hindern uns andere Gründe, diese Erklärung für SCHUBERTS Liegenlassen des *Lazarus* zu teilen: Ich halte den 23. Psalm für *kein* geistliches Werk SCHUBERTS mehr (zur Begründung siehe unten).

Aber auch Erfreulicheres hielt das junge Genie 1820 immer wieder vom Komponieren ab. Mehrmals wurde das Männerquartett *Das Dörfchen* op. 11 Nr. 1 D 641 öffentlich aufgeführt, am 7. April 1820 auch die erwähnte *Adrast*-Overture e-Moll in Graz, und am 14. Juni 1820

¹⁸ Wien stand zu dieser Zeit noch im GIOACCHINO ROSSINI-Fieber, und FRANZ SCHUBERT hoffte, es dem gefeierten Italiener alsbald gleichzutun, wie sein Brief vom 19. Mai 1819 an seinen Freund ANSELM HÜTTENBRENNER zeigt.

¹⁹ AUGUST VON KOTZEBUE war deutscher Bestseller-Autor der Restaurationszeit, GOETHE- und Romantik-Gegner, Feind NAPOLEON BONAPARTES, weiland Diplomat im Dienst des russischen Zaren PAUL I. (1796-1801), Sibiriendeportierter, Theaterdirektor in Wien, Petersburg, Zeitschriftenverleger und Spötter wider Liberalismus und patriotische Ideale der deutschen Burschenschaft – kurz: beliebter Vorzeigeliterat des skrupellos autoritär-restaurativen oesterreichischen Kanzlers CLEMENS FÜRST VON METTERNICH (1773-1859). Zu KOTZEBUES Theaterstück ‚*Die Ruinen von Athen*‘ hatte LUDWIG VAN BEETHOVEN 1812 die Bühnenmusik op. 113 geschrieben. KOTZEBUE wurde am 23. März 1819 in Mannheim vom christlichen Jenaer Theologiestudenten KARL L. SAND erdolcht. Die Tat löste die *Karlsbader Beschlüsse* und eine neue Repressionswelle METTERNICHS in halb Europa gegen die Studenten aus. In diesen Zusammenhang gehört SCHUBERTS Verhaftung. Im Gefolge dieses Mordes kam es in vielen deutschen Städten zu übelsten *antisemitischen* (!) Ausschreitungen, weil das diktatorische Regime METTERNICHS wegen starker stationierter Truppenkontingente als solches nicht gefahrlos angegriffen werden konnte. Einer der Kampfrufe in *Bamberg, Würzburg, Darmstadt, Bayreuth, Meiningen, Karlsruhe, Hamburg* und *Heidelberg* war das Akrostichon „Hep-Hep (Abkürzung für *H*ierosolyma *e*st *p*er dita = Jerusalem ist verloren), Jude verrecke!“. In Heidelberg mussten Studenten jüdische Professoren vor dem christlichen Mob schützen. Vgl. GRAETZ II, 974-976.

²⁰ Im Herbst 1822 sollte SCHUBERT dann das Gedicht *Selige Welt* (Ich treibe auf des Lebens Meer, ich sitze gemut in meinem Kahn) D 743 op. 23 Nr. 2 von JOHANN CHRISOSTOMUS SENN vertonen.

folgte im Theater am Kärntnertor in Wien mit dem bereits erwähnten Bariton MICHAEL VOGL in einer Doppelrolle endlich auch die Uraufführung der Oper *Die Zwillingbrüder*. Die Kritiken waren anerkennend-höflich; der Erfolg blieb bescheiden (lediglich sechs weitere Aufführungen folgten), trug aber SCHUBERT immerhin den Auftrag des Theaters an der Wien ein, das Bühnenstück *Die Zauberharfe* zu vertonen (D 644). HOFMANNs erneut schwaches Libretto verhinderte auch hier den nachhaltigen Erfolg: Lediglich acht Aufführungen waren der Oper 1820/21 beschieden. Aber drei andere Begebenheiten dieses Jahres brachten Lichtblicke in SCHUBERTS Wirken: Im September 1820 veröffentlichte das *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* im Anhang das Lied *Widerschein* (D 639), anfangs Dezember 1820 folgte in der *Wiener Zeitschrift für Kunst* die Veröffentlichung des Liedes *Die Forelle* (Des-Dur op. 32 D 550) von 1816/1817, und bei einem halboffiziellen Konzert im Hause IGNAZ VON SONNLEITHNERS (1770-1831) sang AUGUST VON GYMnich, am Klavier von ANNA FRÖHLICH („NETTI“) begleitet, SCHUBERTS Lied *Der Erbkönig* d-moll op. 1 D 328 von 1815 und brach damit den Damm öffentlichen Verschweigens der Tonsprache des jungen Genies. *Der Erbkönig* begann seinen Siegeszug: LEOPOLD VON SONNLEITHNER (1797-1873) und JOSEF HÜTTENBRENNER (1796-1882) streckten die Druckkosten vor, die durch grossen Absatz alsbald mehr als gedeckt waren. Der Erlös finanzierte dann auch den Druck von SCHUBERTS Jugendlied *Gretchen am Spinnrad* d-moll op. 2 D 118 von 1814. 1821 erschienen so fast ein Dutzend Lieder SCHUBERTS im Druck.

Erst als auch VOGL im März 1821 den *Erbkönig* in einem öffentlichen Konzert gesungen hatte, konnte der Musiker und seit kurzem auch Musikverleger ANTON DIABELLI²¹ überzeugt werden, einige der Werke SCHUBERTS auf Kommission zu veröffentlichen. DIABELLI freilich war damit gewonnen; er versah dann nach SCHUBERTS Hinschied manche von dessen Werken mit Opuszahlen und veröffentlichte sie.

Ermutigt von den Erfolgen versuchte SCHUBERT ab 1822, sich als Bühnenkomponist zu etablieren, wurde aber in seinen Hoffnungen enttäuscht. Sowohl *Alfonso und Estrella* D 732 – komponiert zwischen September 1821 und Februar 1822 – als auch *Die Verschworenen* (April 1823) wurden vom Theater abgelehnt, *Fierabras* (D 796, Herbst 1823) nach ersten Proben abgesetzt. Die Bühnenmusik *D 797 zu Rosamunde, Fürstin von Zypern* wurde zwar gut aufgenommen; aber das schwache Schauspiel der HELMINA VON CHÉZY (1783-1856) fiel durch und wurde nach zwei Vorstellungen abgesetzt. 1822 vollendete SCHUBERT auch die erste Fassung seiner Messe Nr. 5 As-Dur und begann mit der Niederschrift der Symphonie Nr. 7 in h-moll D 759 (der „Unvollendeten“). Erleichterung verschaffte SCHUBERT die Aussöhnung mit dem von seinem Schulabgang enttäuschten Vater. Dieses Glück sollte bald getrübt werden: Im Januar 1823 erkrankte der Meister an Syphilis; die Hospitalisierung im Herbst 1823 brachte zwar Linderung der physischen, nicht aber der psychischen Beschwerden („ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen der Welt“). Trotzdem schrieb SCHUBERT 1823 den wunderbaren Liederzyklus „Die schöne Müllerin“ und im Frühjahr 1824 sein Oktett F-Dur D 803; anschliessend weilte er 1824 zum zweitenmal als Lehrer der Töchter von Graf ESTERHÁZY auf dessen Gütern in Zselíz. Der wechselseitigen Zuneigung zwischen SCHUBERT und CAROLINE ESTERHÁZY, der jüngeren der beiden Töchter, standen Standesschranken im Wege; die Liebe blieb unglücklich. Das in dieser Zeit entstandene *Divertissement à l'Hongroise* g-moll für Klavier zu vier Händen D 818 zeigt ungarische Einflüsse. Daneben stammen aus dem Jahr 1824 die himmlische Sonate a-moll für Arpeggione und Klavier D 821, die Variationen für Flöte und Klavier e-moll op. post. 160 D 802 über das Lied „Trockne Blumen“ aus dem Liederzyklus „Die schöne Müllerin“ und die beiden Streichquartette in a-moll D 804 und d-moll (D 810 *Der Tod und das Mädchen*).

²¹ DIABELLI, ein Schüler MICHAEL HAYDNs (1737-1806), des jüngeren Bruders von JOSEPH HAYDN, wurde berühmt durch die 33 Variationen op. 120 von LUDWIG VAN BEETHOVEN über einen Walzer von DIABELLI (die sog. *DIABELLI-Variationen* für BEETHOVENS „Diabolus“).

Im Jahr 1825 erlebte SCHUBERT auf einer weiteren, diesmal halbjährigen Reise mit MICHAEL VOGL nach Oberösterreich noch einmal eine glücklichere Phase. Er arbeitete an der heute verschollenen *Gmundener Symphonie* und schrieb seine Klaviersonate a-moll D 845, die er sogar zu beachtlichem Preis veröffentlichen konnte. Am 7. April 1826 bewarb sich SCHUBERT mit der 1825 eingehend überarbeiteten Messe Nr. 5 As-Dur D 678 um die vakante Stelle des Vizehofkapellmeisters in Wien – erfolglos. Hofkapellmeister JOHANNES EYBLER hielt die Messe für gut, „aber nicht in dem Styl componirt, den der Kaiser liebt“. Die Stelle wurde nicht SCHUBERT, sondern JOSEPH WEIGL (1766-1846) – auch er ein früherer SALIERI-Schüler – zugesprochen. SCHUBERT verfiel als freier Künstler erneut ständiger materieller Sorge – welche Parallele zu MOZARTS erfolglosem Versuch von 1785, mit der Kantate *Davidde penitente* KV 469 (einer Parodie der grossen c-moll Messe KV 427) zu einer einträglichen Kapellmeisterstelle zu gelangen! MOZART wie SCHUBERT gerieten darob in finanzielle Not. In dieser Situation komponierte SCHUBERT 1826 u.a. das Streichquartett G-Dur D 887, das Rondeau brillant für Klavier und Violine h-moll D 895, die Klaviersonate in G-Dur D 894 und sein bekanntestes geistliches Werk, die Deutsche Messe D 872, 1827 den Liederzyklus Winterreise D 911, die Fantasie für Klavier und Violine C-Dur D 934 und die beiden unübertrefflichen Klaviertrios in B-Dur D 898 und Es-Dur D 929.

Am 26. März 1828 gab SCHUBERT das einzige öffentliche Konzert seiner Karriere, das ihm 800 Gulden einbrachte. Zahlreiche Lieder und Klavierwerke wurden inzwischen gedruckt. In seinem Todesjahr vollendete SCHUBERT u.a. noch die Sinfonie Nr. 8 C-Dur D 944 und schrieb die Messe Nr. 6 Es-Dur D 950, die letzten drei Klaviersonaten c-moll D 958, A-Dur D 959 und B-Dur D 960, das wunderbare Streichquintett C-Dur op. post. 163 D 956 sowie den Liederzyklus Schwanengesang D 957. Über der Arbeit an einer weiteren Symphonie starb SCHUBERT am 19. November 1828 im Hause seines Bruders FERDINAND wie weiland seine Mutter an Typhus.

SCHUBERTS musikalische Hinterlassenschaft umfasst neben vielen kleineren Werken 16 Opern, Singspiele und Operetten (5 unvollendet), 4 Melodramen, 9 Ouvertüren, 10 Messen und viele kleinere Kirchenkompositionen, gegen 600 Lieder, darunter die Zyklen: „Die schöne Müllerin“, „Die Winterreise“ (beide nach Gedichten von WILHELM MÜLLER [1794-1827]) und „Schwanengesang“, 10 Symphonien (davon 3 unvollendet), ein Oktett für Streicher und Bläser, 2 Streichquintette und 15 Streichquartette; ferner das berühmte so genannte Forellenquintett, 2 Klaviertrios, 1 Streichtrio und 5 Duos, daneben zahlreiche zwei- und vierhändige Klavierkompositionen (Sonaten, Impromptus, Märsche und Polonaisen). Viele Werke existieren in mehreren Fassungen, zumeist in verschiedenen Tonarten – Zeichen dafür, wie intensiv SCHUBERT um die letzte, zwingende Form gerungen hat.

2.2. Nachgeschichte und Rezeption von FRANZ SCHUBERTS Oeuvre

Insbesondere mit seinen grossen Symphonien blieb SCHUBERT zu Lebzeiten der Erfolg versagt. Seine Opern werden bis heute selten gespielt. Seine Kammermusik hingegen wurde im kleineren Kreise rasch anerkannt und gerne zuweilen aufgeführt. Erst Ende 1827 liess sich Schubert von eigenen Freunden überzeugen, ein eigenes Konzert zu veranstalten; dies hing nicht zuletzt damit zusammen, dass noch bis beinahe zum 20. Jahrhundert der Komponist selber das Risiko eines finanziellen Misserfolgs zu tragen hatte. SCHUBERTS einziges öffentliches Konzert wurde aber ein grosser Erfolg. So begannen sich gegen Ende seines Lebens auch die Verleger für Teile von SCHUBERTS Oeuvre zu interessieren. Rund 100 seiner Werke wurden zu SCHUBERTS Lebzeiten im Druck veröffentlicht – wenig, gemessen an der Zahl von gegen 600 Liedern, aber viel, gemessen an den Publikationen mancher seiner komponierenden Zeitgenossen.

Bis dann aber die Symphonien, die Messen und erst recht die Opern zugänglich wurden, sollte es allerdings noch geraume Zeit dauern. FERDINAND SCHUBERT zeigte ROBERT SCHUMANN (1810-1856) bei dessen Besuch in Wien einige Kompositionen aus FRANZ SCHUBERTS Nachlass. SCHUMANN begeisterte sich sofort für die Große C-Dur-Symphonie D 944 und empfahl sie FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1947), der sie am 21. März 1839 im Leipziger Gewandhaus uraufführte. Die Unvollendete Symphonie übergab ANSELM HÜTTENBRENNER (1794-1868) erst 1865 dem Komponisten und Dirigenten JOHANN HERBECK (1831-1877), der sie Ende desselben Jahres in Wien uraufführte.

2.3. Die Komposition – säkulares Zeugnis der Solidarität eines gesellschaftlichen Aussenseiters mit Minderheiten in SCHUBERTS Epoche der Werkstattentwürfe

Kurz nach dem Beginn der ersten öffentlichen Erfolge 1819 schrieb der 23-Jährige Ende 1820 neben kleineren Stücken und Liedern vorab auf Gedichte von FRIEDRICH VON SCHLEGEL (1772-1829) noch den 23. Psalm, in zwei Fassungen (c-moll und cis-moll) den *Gesang der Geister über den Wassern* und den SCHUBERTS Reifeperiode der Streichquartettbehandlung einleitenden berühmten *Quartettsatz in c-moll* (D 703) sowie Teile der Klavierfantasie über *Der Wanderer* (D 760): Zusammen genommen also allein in einem einzigen und relativ „wenig fruchtbaren“ Jahr ein halbes Dutzend Werke absoluter Weltliteratur!

Der 23. Psalm wurde von FRANZ SCHUBERT nach der deutschen Übersetzung von MOSES MENDELSSOHN (1729-1786)²² als Quartett für 2 hohe und 2 tiefe Stimmen mit Klavier im Dezember 1820 komponiert. Es handelt sich um ein 86taktiges Adagio alla breve. Der 23. Psalm ist *kein* geistliches Werk. Anders als die *deutsche Trauermesse für vier Stimmen und Orgel* (D 621)²³ oder die *Sechs Antiphonen zum Psalmsonntag 1820* für den Chor seines Bruders FERDINAND (op. posth. 113 D 696) hat SCHUBERT den Psalm nicht für die Kirche,

²² Zu MOSES MENDELSSOHN vgl. meine Einführung *Zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 12./13. März 2005*: JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Johannem (Johannes-Passion) für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass, Chor, Orchester und Continuo (1724), BWV 245, Ziff. 7: „Im Februar 1723 ist im Deutschen Reich noch nirgends ein Toleranzgedanke sichtbar. FRIEDRICH II. der Grosse von Preussen (1712-1786) wird sein Königsamt erst 1740 antreten und erklären: „*Hier kann jeder nach seiner Fassung selig werden*“. Erst GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, enger Freund des grossen aufklärerischen Kaufmanns, Philosophen und Juden MOSES MENDELSSOHN Sohn, den der Zürcher Pfarrer JOHANN KASPAR LAVATER (1741-1801) vergeblich zu missionieren versucht, wird früh zum Philosemiten und bekämpft 1749 als 20-jähriger mit seinem Jugenddrama „Die Juden“ die Vorurteile gegen das Judentum in Preussen. Fünf Jahre später nimmt LESSING 1754 in der „Rettung des Hieronymus Kardanus“ die Grundgedanken seines dramatischen Gedichts „Nathan der Weise“ vorweg. Noch ein weiteres Vierteljahrhundert später, am 13. Juli 1778 kann der Hamburger Pastor JOHANN MELCHIOR GOEZE bei Herzog CARL VON BRAUNSCHWEIG gegen den Philosemiten GOTTHOLD EPHRAIM LESSING problemlos die Wiedereinführung der persönlichen Zensur erwirken.“ Ferner vgl. WILL DURANT/ARIEL DURANT: Kulturgeschichte der Menschheit. Bd. 16: Am Vorabend der Französischen Revolution. (Ullstein Buch, 36116.) Frankfurt am Main/Wien/Berlin 1982, 178-182; SIEGMUND KAZNELSON (Hg.): Juden im deutschen Kulturbereich. 2. Auflage Berlin 1959, 1-6, 243-246, bes. 246: „Von grosser Bedeutung war seine nur teilweise vollendete Bibel-Übersetzung, mit der er das von ihm gewünschte Hineinwachsen der Juden in deutsche Kultur und Sprache förderte.“

²³ FRANZ SCHUBERT komponierte sie im August 1818 in Zseliz für seinen Bruder FERDINAND LUKAS SCHUBERT, der damit einer offiziellen Verpflichtung an dem von ihm geleiteten *Waisenhaus* nachkommen konnte. FERDINAND LUKAS SCHUBERT hingegen gab sie dann als eigene Arbeit aus und veröffentlichte sie 1826 unter *eigenem* Namen, was FRANZ SCHUBERT ziemlich gelassen hingenommen zu haben scheint. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Schwindel dann aufgrund des Autographs aufgedeckt.

sondern für *konzertierendes* Singen von Schülerinnen der Gesangsklasse ANNA FRÖHLICH²⁴ am Wiener Konservatorium geschrieben. Er hat das Werk denn auch "NETTI" und ihren Schwestern "PEPPI"²⁵ und "KATHI"²⁶ (dem hochmusikalischen sogenannten "Dreimäderlhaus"²⁷) gewidmet. Die FRÖHLICH-Schwester gehörten zu den Stammgästen der sog. *Schubertiaden*, der Hauskonzerte FRANZ SCHUBERTS und seines literarisch-geselligen Freundeskreises.

Der 23. Psalm reiht sich in die Bemühungen um die Hebung des Volksgesanges ein, die 1780 im deutschen Sprachraum mächtig eingesetzt hatten, zwischen 1820 und 1840 mit der stark einsetzenden Gründung von Singvereinen (Männer-, Frauen- und gemischten Chören) zur Blüte gelangten und die nachhaltige Förderung gehobener Singkultur ebenso wie die Pflege der Geselligkeit zum Ziele hatten. Dass SCHUBERT den 23. Psalm in der Verdeutschung des *Juden MOSES MENDELSSOHN* vertont, kann *kein Zufall* sein; in seinem Todesjahr 1828 hat SCHUBERT dann den 92. Psalm in *hebräischer* Fassung vertont (D 952) und dem Oberkantor der Synagoge in Wien, SALOMON SULZER (1804-1890), gewidmet. Dabei war SCHUBERT der hebräischen Sprache in keiner Weise mächtig.

Im selben Jahr wie den 23. Psalm hat SCHUBERT die Osterkantate „*Lazarus oder die Feier der Auferstehung*“ (D 689) auf die Perikope des Johannes-Evangeliums (11,1-45) bis zur Grablegung des Lazarus auskomponiert, dann aber *abgebrochen*. Dass dies von *Bedeutung* sein muss, zeigt spätestens die Analyse der sechs vollendeten, über einen Zeitraum von anderthalb Jahrzehnten hin entstandenen lateinischen Messen FRANZ SCHUBERTS²⁸: Das Credo des Messtextes hat SCHUBERT ausnahmslos *ohne* den Glaubensartikel „*et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*“ („*und an die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche*“) vertont. Eine solche Konsequenz lässt sich nicht allein mit kompositorisch-musikalischen Gründen erklären. Sie zwingt zum Schluss: SCHUBERT ist alles andere als der „naive Liederkomponist“, als der er seit 150 Jahren mehr karikiert denn charakterisiert wird. Innerlich steht SCHUBERT der Kirche kritisch gegenüber, ja recht eigentlich *fern*. Dies zeigen auch zwei andere interessante Fakten:

Die *Deutsche Messe* in As-Dur D 872 vertont nicht etwa eine wörtliche Übersetzung des Messtextes; aber schon die bloße Verwendung der Umgangssprache anstelle des Lateins war geeignet, beim Klerus Anstoss zu erregen. Eine der ersten (und im Konzil von Trient schliesslich abgelehnten) Forderungen von LUTHERS Reformation waren Gottesdienste und Bibellesung in der Umgangssprache gewesen. Pochen auf umgangssprachliche Formen im Gottesdienst war für die römisch-katholische Kirche seither und bis zum II. Vatikanischen Konzil ein Zeichen von Ungehorsam und Ketzerei. Bereits SCHUBERTS vorerwähnte *deutsche Trauermesse für vier Stimmen und Orgel* (das in Zselíz entstandene erste „deutsche Requiem“, D 621) hatte diese römisch-katholische Regel verletzt. In der Deutschen Messe kam nun noch folgendes hinzu: Während der katholische Ritus primär Gottes Lobpreis in den Mittelpunkt stellt, rückt die Deutsche Messe wie die Tradition des protestantischen Kirchenliedes eher den Menschen mit seinen irdischen Sorgen und Nöten ins Blickfeld. Die romantisch-freie Umschreibung des liturgischen Gedankenganges trug dem Werk anfänglich

²⁴ Zu ANNA FRÖHLICH ("NETTI", 1793-1880, Sängerin) war SCHUBERT kurz zuvor in freundschaftliche Beziehungen getreten.

²⁵ JOSEFINE FRÖHLICH, 1808-1878, Sängerin.

²⁶ KATHARINA FRÖHLICH, 1800-1879, die "ewige Braut" FRANZ GRILLPARZERS (1791-1872).

²⁷ Aufgrund von HEINRICH BERTÉS (1858-1924) kitschiger Operette von 1916, der hierfür gleich serienweise *Schubertmelodien* verhunzt hat, hat sich der Name „Dreimäderlhaus“ über SCHUBERTS Freundeskreis erhalten, obwohl es historisch noch eine vierte Schwester, "BETTY" (BARBARA FRÖHLICH, 1798-1878) gegeben hatte, die aber Blumenmalerin war.

²⁸ Messe Nr. 1 F-Dur D 105 (1814), Messe Nr. 2 G-Dur D 167 (1815), Messe Nr. 3 B-Dur D 324 (1815), Messe Nr. 4 C-Dur D 452 (1816), Messe Nr. 5 As-Dur D 678 (1819-1826) und Messe Nr. 6 Es-Dur D 950 (1828).

die Ablehnung durch den Hof des Wiener Erzbischofs ein. Der aufgeklärte Kaiser JOSEPH II. (1780-1790) hingegen förderte die Umgangssprache im Gottesdienst und drängte die Vormacht des Klerus zurück.

SCHUBERTS *Religiosität* ist nicht etwa inexistent; aber sie ist *romantisch*. In solche Weltauffassung passt der 23. Psalm ebenso wie der *Lazarus* und wie der 92. Psalm. Der jüdische Ansatz, das Verhältnis des Menschen zum Schöpfer in den Kategorien des *Rechts* zu begreifen, erschliesst SCHUBERTS kritisch revoltierend-romantischem Naturell den Zugang via Schöpfung zum Schöpfer weit mehr als katholische Aufforderung zum Glaubensgehorsam. Die frühen Messen sind weit eher verständlich als Kompositionen eines sozial Eingebundenen, die späten als persönliche Widmungswerke. Dies wird erst recht deutlich, wenn man den *jüdischen* Bezug des 23. Psalms in der Verdeutschung von MOSES MENDELSSOHN und des 92. Psalms in der *hebräischen* Fassung und der Widmung an den Oberkantor der Wiener Synagoge mit bedenkt: Was Kaiser JOSEPH II. mit den Toleranzpatent 1782²⁹ eingeleitet hatte – religiöse Duldung des Judentums und Zulassung zu den öffentlichen Schulen und allen Berufen³⁰ – wurde am Wiener Kongress 1814/15 allen souveränen restaurierten Staaten als innere Angelegenheit anheimgestellt. METTERNICH nutzte dies in oesterreichischen Landen, um die Juden zunehmend und systematisch wieder den früheren und zusätzlich noch weiter gehenden neuen Beschränkungen zu unterwerfen³¹, ihnen wieder die alten Ghettos zuzuweisen, die sie nicht verlassen durften, und ihnen viele Städte und Länder als Wohnort gänzlich zu verbieten. In diese Situation hinein komponiert also SCHUBERT seine Psalmvertonungen ausgerechnet auf Verdeutschungen eines der berühmtesten und emanzipationswilligsten Juden (MOSES MENDELSSOHN) oder auf den hebräischen Urtext und widmet sie einem der prominentesten Wiener Juden (SALOMON SULZER)³² – flammende Akte saekular orientierter Solidarisierung mit entrechteten Minderheiten und der Missbilligung metternichscher Unterdrückungspolitik. In diesem Sinne scheint mir der 23. Psalm in FRANZ SCHUBERTS Vertonung weit eher denn als religiöses Lied wie eine *Hymne für die Menschenrechte* zu lesen, saekulares Zeugnis der Solidarität eines gesellschaftlichen Aussenseiters mit entrechteten Minoritäten in SCHUBERTS Epoche der vielen Werkstattentwürfe.

Der Männerchorgesang entstand im 19. Jahrhundert als völlig neuartige Folge der Umgestaltung des Geisteslebens in der Aufklärung. Er war geprägt durch Volksverbundenheit und die Freude am geselligen Zusammensein. Durch das gleichzeitige Entstehen der Nationalstaaten als Territorialkörperschaften zufolge des Untergangs des Feudalismus zeichnete auch Patriotismus den Männerchorgesang zunehmend aus. An die Stelle des einstimmigen Männer-, Frauen- und Knabengesangs trat zunehmend der

²⁹ Wie wenig selbst mit diesem Erlass eine Gleichstellung insbesondere der Juden Wiens beabsichtigt war, zeigt der folgende Satz aus dem Toleranzpatent JOSEPHS II. von 1782: „Unser höchster Wille geht keineswegs dahin, der in Wien wohnenden Judenschaft in Beziehung auf die äussere Duldung eine Erweiterung zu gewähren, sondern bleibt in Hinkunft dabei, dass ihr kein öffentlicher Gottesdienst, keine öffentliche Synagoge gestattet werde.“ Was er von diesem Toleranzpatent hielt, drückte MOSES MENDELSSOHN – genau der Uebersetzer von Psalm 23 – in einem Kommentar sehr ironisch aus: „Grossen Dank für alle Toleranz, wenn man dabei noch an eine Glaubensvereinigung denkt, um die Mitglieder der jüdischen Nation dem Staate nützlicher zu machen.“ Hier zitiert nach WERNER KELLER, 408.

³⁰ Vgl. SORKIN, 234f.

³¹ GRAETZ II, 973.

³² SALOMON SULZER stammte aus Hohenems im Rheintal und war zunächst in der dortigen jüdischen Gemeinde Oberkantor. Er suchte einen Ausgleich zwischen den streng orthodoxen Liedern des östlichen jüdischen Kulturkreises und den geistig offenen Bestrebungen des westjiddischen Kulturbereiches zu finden und wurde damit zum Begründer modernen Synagogengesanges. Daher stand er alsbald weit über seine Heimatstadt hinaus in Ruhm und hohem Ansehen. 1826 zog er als Oberkantor nach Wien. Aufgrund seiner grossen musikalischen und humanitären Verdienste wurde SULZER 1874 dann Ehrenbürger der Stadt Wien.

unbegleitete vierstimmige Männerchor. Aufgrund der politischen Rahmenbedingungen der Restauration wurden zwischen 1815 und 1850 – der Epoche der Romantik – die alten Volkslieder wieder gezielt gepflegt; aber das Gedankengut der Aufklärung förderte auch in der musikalischen Volksbildung politische und soziale Postulate. So wurde der Chor zum Verein mit Statuten, einem Vorstand und einer Mitgliederversammlung; mit der Zeit entstanden Embleme wie Fahnen und Pokale. In Deutschen Landen prägten vorab FRIEDRICH SILCHER (1789-1860) und CARL FRIEDRICH ZELTER (1758-1832), in der Schweiz HANS GEORG NÄGELI (1773-1836) die musikalische Entwicklung des Chorwesens dieser Epoche. In diesen Zusammenhang ist auch SCHUBERTS Vertonung des 23. Psalms zu stellen: So wenig wie seine Lieder hat SCHUBERT seine mehrstimmigen Gesänge voraussetzungslos komponiert. Auch hier verankert er kühn Zukunftsweisendes – den Aufschwung des Chorgesangs – genial in historisch Gewachsenem, ganz im Sinne der Bewegung der deutschen „Liedertafel“ oder des Schweizer „Liederkranzes“. Inmitten der Wirren der Kriege NAPOLEON BONAPARTES, im Umbruch der politischen und sozialen Strukturen vieler europäischer Staaten, schrieb der Zürcher Komponist, Musikpädagoge und Verleger HANS GEORG NÄGELI 1809 folgenden flammenden Aufruf: „Erst da beginnt das Zeitalter der Musik, wo nicht bloss Repräsentanten die höhere Kunst ausüben – wo die höhere Kunst zum Gemeingut des Volkes, der Nation, ja der ganzen europäischen Zeitgenossenschaft geworden, wo die Menschheit selbst in das Element der Musik aufgenommen wird. Das wird nur möglich durch Beförderung des Chorgesanges ... Nehmt Schaaren von Menschen, nehmt sie zu Hunderten, zu Tausenden, versucht es, sie in humane Wechselwirkung zu bringen ... Man führe durch ein Hundert schulgerechter Sänger mit mittelmässigen Organen, wie sie die Natur giebt, einen gutgesetzten Chor aus, und man hat die Volksmajestät versinnlicht.“³³

NÄGELIS Aufruf zeigt: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts fehlte es an einem breit verankerten Chorgesang; die Gründung neuer Chöre erschien so als ein revolutionärer Akt. Zudem hatte der Chorgesang zu jener Zeit über die musikalische noch weit mehr auch *gesellschaftliche* Funktion: Für das neue Bewusstsein war Musik kein Privileg von Hof und Kirche mehr.

3. HANS LAVATER-KELLER (24.02.1885-27.04.1969): Osterlied op. 5 für gemischten Chor (SATB), einstimmigen Knabenchor und Orgel „Christus lag in Todesbanden“ (entstanden 1911)

Der gebürtige Zürcher Kaufmannssohn HANS LAVATER studierte zunächst an der ETH Chemie und anschliessend am Konservatorium Zürich unter anderem bei FRIEDRICH HEGAR (1841–1927), der u.a. die Schweizer Erstaufführung von JOHANNES BRAHMS' Deutschem Requiem dirigiert hatte und eine Koryphäe unter den Förderern des Chorgesangs in der vom soeben zitierten HANS GEORG NÄGELI begründeten Schweizer Tradition war. HANS LAVATER wirkte als Cellist im Zürcher Tonhalle-Orchester und setzte dann sein Musikstudium noch in Köln fort. 1913 heiratete er KAROLINA KELLER. 1923 gründete LAVATER die Zürcher Bach-Vereinigung; im gleichen Jahr wurde er Chorleiter der Singstudenten und des 1841 gegründeten Sängervereins Harmonie Zürich, später auch noch Universitätsmusikdirektor und Direktor der 1891 gegründeten Musikakademie, die er alsbald zur Berufsschule ausbaute. LAVATER machte sich vor allem verdient um die Professionalisierung der Musikausbildung. U.a. war LAVATER auch der erste Lehrer seines 16 Jahre jüngeren Neffen ADOLF BRUNNER, der ebenfalls Komponist wurde und sich sozial, politisch, religiös und musikalisch engagierte. Die Chorleitung des Sängervereins Harmonie behielt LAVATER bis 1952, jene der Singstudenten bis 1959. Mit seinen Chören gab LAVATER auch Konzerte in Budapest (1938), in Wien und an der Scala di Milano. Er galt bald als führender Chorleiter,

³³ Hier zit. nach WALTER DÜRR, 2.

präsierte die Musikkommission des Eidgenössischen Sängervereins und leitete die rätoromanische Ligia Grischa. Vokalmusik, vorab Motetten der Renaissance und des Barock gab LAVATER in eigenen Bearbeitungen heraus. Daneben komponierte LAVATER selber ein umfangreiches – tonales – Oeuvre, vor allen Dingen Chorwerke mit und ohne Begleitung sowie Klavier- und Orchesterlieder, aber auch ein Klavierkonzert in h-moll und ein Streichquartett in g-moll. Die Musikabteilung der Zentralbibliothek der Universität Zürich führt davon ein Nachlassverzeichnis. 1959 wurde HANS LAVATER für sein vielfältiges musikalisches Wirken mit der HANS-GEORG-NÄGELI-Medaille der Stadt Zürich³⁴ geehrt.

HANS LAVATER hat mehr als ein Osterlied komponiert (etwa noch das Osterlied für Männerchor (bestehend aus 2 Tenor- und 2 Bassstimmen) a capella op. 15 Nr. 2: „Ostertag! Wecke, was im Grabe lag“ auf einen Text des deutschen Dichters und Oberhofpredigers und seit 1866 Ehrenbürgers der Stadt Stuttgart KARL VON GEROK [1815-1890]). Der Singkreis führt das frühere Werk aus der eigenen Studienzeit des grossen Förderers schweizerischen Chorschaffens auf.

4. Literatur

- BROWN MAURICE J. E./REDLICH HANS FERDINAND/HORTSCHANSKY KLAUS/PFANNKUCH WILHELM: *Artikel Franz Schubert*. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel/Basel/London/New York 1949-1986, Bd. 12 Sp. 106-185.
- DEUTSCH OTTO ERICH: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*. Kassel-Basel 1964.
- DEUTSCH OTTO ERICH: *Schubert*. London 1946.
- DURANT WILL und ARIEL: *Kulturgeschichte der Menschheit*. Bd. 16: *Am Vorabend der Französischen Revolution*. (Ullstein Buch, 36116.) Frankfurt am Main/Wien/Berlin 1982, 178-182.
- DÜRR WALTER: *Franz Schubert's mehrstimmige Gesänge*. Einleitung zur Schallplattenkassette: FRANZ SCHUBERT: Mehrstimmiges Weltliches Vokalwerk. EMI 1C 157-43 130/34.
- GOLDSCHMIDT HARRY: Franz Schubert. Ein Lebensbild. Leipzig 1964.
- GRAETZ HEINRICH: Volkstümliche Geschichte der Juden. Band II: Von der jüdisch-spanischen Zeitepoche bis zur Epoche der Wiedergeburt. Köln 2000.
- FISCHER-DIESKAU DIETRICH: *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*. Wiesbaden 1971.
- GÜLKE PETER: *Franz Schubert und seine Zeit*. Laaber 1991.
- KAZNELSON SIEGMUND (Hg.): *Juden im deutschen Kulturbereich*. 2. Auflage Berlin 1959.
- KELLER WERNER: Und wurden zerstreut unter alle Völker. Die nachbiblische Geschichte des jüdischen Volkes. Zürich 1966.
- MARGGRAF WOLFGANG: *Franz Schubert*. Leipzig 1967.
- MINDSZENTY JÓZSEF Kardinal: *Erinnerungen*. Frankfurt am Main-Berlin-Wien 1974.
- PUSKÁS REGULA: *Artikel Hans Lavater*. In: Historisches Lexikon der Schweiz. Basel 2001ff; noch ungedruckte Autorenversion.
- REHBERG WALTER und PAULA: *Franz Schubert*. Sein Leben und Werk. 2. Auflage Zürich 1947.
- REICH WILLI (Hg.): *Gespräche mit Komponisten. Von Gluck bis zur Elektronik*. Zürich 1965, 71-76.
- SCHANZLIN HANS PETER/WALTER GEORG: *Artikel Hans Georg Nägeli*. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel/Basel/London/New York 1949-1986, Bd. 9 Sp. 1245-1248.
- SCHNEIDER MARCEL: *Schubert*. Reinbek bei Hamburg 1989.

³⁴ Die Auszeichnung ist benannt nach dem Autor des vorzitierten Aufrufs von 1809 und grossen Begründer der Chorgesangskultur in der Schweiz.

- SCHUBERT FRANZ: *Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von ERICH DEUTSCH*. Kleine Ausgabe aufgrund der Neuausgabe in deutscher Sprache bearbeitet von WERNER ADERHOLD, WALTER DÜRR und ARNOLD FEIL. (dtv-Taschenbuch, 3261.) München-Kassel-Basel-London 1983.
- SENN MARCEL: *Rechtsgeschichte – ein kulturhistorischer Grundriss*. 3. Auflage Zürich 2003, 250f.
- SIEBER PAUL: *Artikel Zürich*. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Basel/London/New York 1949-1986, Bd. 14 Sp. 1414-1421.
- SORKIN DAVID: *Auf dem Weg in die Moderne*. In: NICHOLAS DE LANGE (Hg.): *Illustrierte Geschichte des Judentums*. Zürich 2000, 234f.
- SZABOLCSI BENEC: *Artikel Zoltán Kodály*. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Basel/London/New York 1949-1986, Bd. 7 Sp. 1306-1311 und Bd. 16 Sp. 1008f.
- ZWEIG STEFAN: *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. (Fischer-Taschenbuch, 1152.) 32. Auflage Frankfurt am Main 2000.

Inhalt

Ziff.	Kapitel	Seite
1.	ZOLTÁN KODÁLY (16.12.1882-06.03.1967): „Laudes organi“. Fantasia on a XII th century Sequence for Mixed Chorus and Organ. Commissioned by the Atlanta Chapter for the 1966 National Convention of the American Guild of Organists, held in Atlanta, Georgia	1
1.1.	Herkunft ZOLTÁN KODÁLYS	1
1.2.	Leben und vielfältiges Wirken ZOLTÁN KODÁLYS	1
2.	FRANZ SCHUBERT (31.01.1797-19.11.1828): „Gott ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln“. Psalm 23 As-Dur op. 132 D 706 (entstanden 1820)	5
2.1.	Leben und Wirken FRANZ SCHUBERTS	5
2.2.	Nachgeschichte und Rezeption von FRANZ SCHUBERTS Oeuvre	11
2.3.	Die Komposition – säkulares Zeugnis der Solidarität eines gesellschaftlichen Aussenseiters mit Minderheiten in SCHUBERTS Epoche der Werkstattentwürfe	12
3.	HANS LAVATER-KELLER (24.02.1885-27.04.1969): Osterlied op. 5 für gemischten Chor (SATB), einstimmigen Knabenchor und Orgel „Christus lag in Todesbanden“ (entstanden 1911)	15
4.	Literatur	16