

Schubert in Farbe

Orchestrierte Lieder

Rarität macht Freude: Mit orchestrierten Schubert-Liedern starten das Orchester Wiener Akademie, Dirigent Martin Haselböck und Starbariton Thomas Hampson in die neue Musikvereinssaison. Die Fassungen stammen allesamt von Meisterhand. Liszt, Brahms, Webern, Offenbach – jeder hat seine Art, Schubert in Farbe zu hören.

In seinen Pariser Jahren zwischen 1833 und 1847 bearbeitet Franz Liszt mehr als fünfzig Schubert-Lieder für Klavier allein – aus Liebe zu ihrem Schöpfer für den eigenen Konzertgebrauch und mit dem hehren Ziel, Schuberts Werk zu verbreiten. Sein Zugriff reicht von der schlichten Transkription bis zur Paraphrase oder gar zum komponierten „Kommentar“ (Serge Gut). Liszts Orchestration Schubert'scher Lieder jedoch schließt sich gerade nicht an diese weltberühmt gewordenen Klavierbearbeitungen an, sondern entsteht mehr als ein Jahrzehnt später, noch in seiner Weimarer Zeit um 1860. Lediglich sechs ausgewählte Lieder instrumentiert er, vier davon werden auch 1863 sogleich publiziert: „Gretchen am Spinnrad“, „Die junge Nonne“, „Lied der Mignon“ und „Erlkönig“ – Goethe-Lieder allesamt, auch im Gedanken an ein breites Publikum gewählt, zudem solche, die durch naturschildernde Momente orchestral farbige Möglichkeiten eröffnen wie der „Erlkönig“: Liszt lässt hier das Numinose in einer gespenstisch-zart dazu erfundenen Flötenstimme erfahrbar werden, mit der Erlkönig das Kind umwirbt; andererseits erdet er den Vater im Realen mit akzentuierender Bläsergrundierung auf seinem durch rasend tremolierende Streichergestik gezeichneten Ritt.

Mit mythischer Wucht

Ganz auf dem Boden des Romantischen stehen auch die Instrumentationen, die der junge Johannes Brahms in Hamburg 1862 von sechs überlieferten Schubert-Liedern anfertigt – dies auf Wunsch seines Bariton-Freundes Stockhausen, der sie im Folgejahr auch aufführt. Brahms aber lässt sie unveröffentlicht. Die „Gruppe aus dem Tartarus“ allerdings könnte auch erst 1871 in Wien entstanden sein. Auffällig der Zug ins Monumentale: Das massive Klangbild setzt auf Tiefengewicht der Streicher wie ebenso tief verankerte Bläser (Kontrafagott, drei Posaunen), womit Brahms die mythische Gewalt von Schillers poetischer Hades-Vision manifestieren will. Schubert hat damit zwischen 1813 und 1816 experimentiert, erst 1817 jedoch gelingt das „Lied“ – das keines mehr ist, sondern eine seinerzeit als konfus kritisierte „lyrisch-epische Szene“. Brahms mag mit seinem orchestralen Monument gar ein wenig in die Falle gegangen sein, weil er hier, entgegen seiner späteren Art, „emphatische Deklamation und illustrative Instrumentalmotive“ (Dahlhaus) über Schuberts scharfzeichnende Struktur legt.

Zarte Zeichen

Höchst gegensätzlich Anton Weberns Orchestrierungen von fünf Schubert-Liedern aus dem Jahre 1903, in dem der Zwanzigjährige in Wien Musikwissenschaft studiert, aus der Zeit also vor seiner Lehre bei Schönberg. Zu oft werden sie als „konventionelle Übungen“ abgetan, weil sie nichts von Schönbergs Prägung verraten – aber doch einiges von Webern selbst: das zarte Zeichensetzen, das er auch an orchestrierten Sätzen aus Schubert'schen Klaviersonaten erprobt hat. Kleine Besetzung, strikt klassisch orientiert an Schuberts eigenen Instrumentationen, wie sie etwa die Musik zu „Rosamunde“ zeigt, deren Ouvertüre Martin Haselböck höchst erhellend an den Beginn seines Programms stellt. Was Webern im Rückert-Lied „Du bist die Ruh“ – entstanden übrigens 1823 im Jahr der „Rosamunde“-Musik – dem Original verleiht, sind akzenthafte Verdeutlichungen innerhalb eines unauffälligen Begleitgeschehens, das Schuberts klavieristische Idee durch feinste Bläserfiguration leuchten lässt, vornehmlich im subtilen Wechselspiel zwischen Klarinette und Oboe auf die wundersame Nachklang-Figur der Singstimme, die sich endlich findet in jenem „Oh füll es ganz“.

Fataler Doppelsinn

Die zweite Gruppe orchestrierter Schubert-Lieder dieses Programms stammt aus dem „Schwanengesang“, der posthumen Versammlung seiner letzten Lieder mit einer Rellstab-Gruppe von sieben sowie sechs Stücken nach Heinrich Heine, den Schubert in seiner letzten Lebensphase für sich entdeckt und gleichsam prophetisch komponiert. Damit hat er sich eingehandelt, was Adorno „die Wunde Heine“ nennt: jenen fatalen Doppelsinn, der die romantische, namentlich deutsche Gefühlswelt ebenso lyrisch blühen lässt wie er sie kritisch-zynisch zu Grabe singt. Heine, 1857 in der Pariser „Matratzengruft“, seinem fatalen Krankenlager, gestorben, hat diese Lieder Schuberts gekannt, wohl auch, so ist anzunehmen, Liszts Umsetzung auf das Klavier – aus einem Notat vom 26. März 1843 ist es zumindest vermutbar: „Die Popularität Schuberts ist sehr groß in Paris, und sein Name wird in der unverschämtesten Weise ausgebeutet. Armer Schubert! ... Es sind namentlich die von Schubert komponierten Lieder von Heinrich Heine, welche hier am beliebtesten sind, aber die Texte sind so entsetzlich übersetzt, dass der Dichter herzlich froh war, als er erfuhr, wie wenig die Musikverleger sich ein Gewissen daraus machen, den wahren Autor verschweigend, den Namen eines obskuren französischen Paroliers auf das Titelblatt jener Lieder zu setzen.“ Man wollte eben „die Wunde“ verstecken, um die Lieder „salonfähig“ zu machen und als gefällig für breite Schichten auf den Markt zu streuen.

Magische Schwebung

Für den Markt ist freilich im „Schwanengesang“ das „Ständchen“ (D 957/4) – Inbegriff des Liebesliedes, das um Erhöhung bittet – das meistgesuchte Material für tausenderlei Versionen, zumal der Text von Rellstab stammt und nicht vom bösen Heine. Dennoch ist Schuberts Wehmut unvernichbar und am sublimen Spiel mit den Geschlechtern festzumachen, musikalisch Dur und Moll: Das „Ständchen“ fleht zunächst in Moll und antizipiert die Erfüllung in Dur: „Komm, beglücke mich“ ... Da lässt Schubert den Dur-Himmel aufgehen, nimmt ihn in der letzten Nachklangphase zurück wie unter plötzlichem Schmerz, der jenes Dur bezweifelt und Erfüllung wieder zur Utopie macht. Und diese Schwebung ist die Magie des Stückes. Jacques Offenbach, jüdischer Wahlpariser wie Heinrich Heine, weiß dieses zutiefst Schubert'sche Moment in seiner Instrumentation zu erfassen – und das wohl aus der eigenen Zwiennatur: Seine „leichte Hand“ ist nur die Vorderseite einer Todesnähe, die sich ganz offenbart in „Hoffmanns Erzählungen“, der „Fantastischen Oper“, die mit dem Tod spielt und über der er selbst auch noch stirbt ... Nietzsche hat treffsicher von Offenbachs „göttlicher Leichtigkeit, Leichtfertigkeit im Schwersten“ gesprochen. Davon hat auch die Orchestrierung des „Ständchen“ den gewissen Hauch mitbekommen, wenn wir spüren, wie Offenbach in der zweiten Strophe zwar die Nachtigallen zart illustrierend flöten lässt, vor allem jedoch das Transzendieren der Schubert'schen Figuration instrumental „anfärbt“ und jenen Dur-Moll-Umschlag mit klagendem Kornett auf dem Leitton markiert, um das Glück ins Ungewisse entschweben zu lassen.

Visionäre Grausamkeit

Im Gegensatz zum „Ständchen“ bieten die Heine-Lieder des „Schwanengesang“ keinerlei volkstümlich ausbeutbare Vorlage, und die Bearbeitungen dieser vielleicht progressivsten Stücke aus Schuberts Feder verabschieden sich vom Lied als Form, entfalten eine Deklamationsgestik, die Heines Verse in ihrer visionären Grausamkeit weit mehr „ausspricht“ als irgendwie noch „singt“. Wenn Anton Webern Schuberts Heine-Lied „Ihr Bild“ instrumentiert, bleibt er bei aller Expression klassisch, folgt mit den tiefen Streichern der deklamatorischen Singstimme, die das Bild der Geliebten im Traum erscheinen, gar voll Liebe lächeln lässt – um dann den grausamen Verlust als real zu erkennen. Diese Struktur akzentuiert Webern instrumental, wenn er den reflektierenden Zwischentakten je nach Gehalt Bläserfärbung zudenkt. Mit diesen Zeichen kommt Webern aus. Und im Grunde greift, vier Jahrzehnte zuvor, Franz Liszt auf das letzte der Heine-Lieder, „Der Doppelgänger“, nicht anders zu. Von seinen Orchestrationen der Lieder aus dem „Schwanengesang“ ist nur dieser „Doppelgänger“ erhalten. Liszt hat ihn nicht publiziert, erst 2002 erschien er im Druck, kritisch ediert 2012.

Wie Todesmusik ...

Basis ist ein gespenstisch tiefer Bläusersatz, der nur einmal durch Streicher die Erinnerung aufblühen macht („So manche Nacht in alter Zeit“), im Schlussakkord aber Schuberts unerhörtes H-Dur mit gedämpften Hörnern und drei Posaunen zeichenhaft aufklingen lässt wie „Todesmusik“. So heißt zu allem auch noch ein Lied, das Schubert bereits 1822 komponierte, als wolle er diesen Titel über sein ganzes Werk schreiben. Dass Liszt seine Orchestrierung des „Doppelgänger“ nicht publiziert hat, könnte Vorahnung jenes konzessionslosen Spätstils sein, den er, rundum unverstanden, von Wagner als wahnsinnig apostrophiert, zwei Jahrzehnte später wie eine Essenz seiner Mission uns hinterlassen wird, um selbst von seinen „Totenkammerstücken“ zu sprechen. Sie beschränken sich auf ein Minimum an Notenzeichen ...

Georg-Albrecht Eckle

Georg-Albrecht Eckle lebt in München und ist Autor und Regisseur – mit einem besonderen Akzent auf dem Dialog zwischen Wort und Musik.