

## VERBINDLICHE TÖNE

Alain Claude Sulzer

Gibt es irgend etwas, was nicht spätestens 1997, als sich sein Geburtstag zum zweihundertsten Mal jährte, über Franz Schubert gesagt oder geschrieben worden wäre? Wird es irgend etwas Neues über ihn zu sagen und zu schreiben geben, wenn man in fünfzehn Jahren seines Todestages vor zweihundert Jahren gedenken wird? Wohl kaum, auch wenn es versucht werden wird. Die Quellenlage ist dürrig, aber klar, lässt demnach zu wünschen übrig. Bei welchem früh verstorbenen Komponisten wäre dem nicht so? Fragen bleiben offen, insbesondere dann, wenn sie durch Hagiographen scheinbar beantwortet wurden, die – durchaus schon zu Lebzeiten wohlwollende Freunde – ihre Erinnerungen erst viele Jahre nach dem Tod des Gegenstands des Interesses und ihrer Verehrung zu Papier brachten. Sie zeugen von unverbrüchlicher Freundschaft weit über den Tod hinaus. In einer Gesellschaft wohlgerückt, in der Frauen – so jedenfalls wollen es die überlieferten Schriften – bloß Nebenrollen

als reiche Gönnerinnen oder Klavierschülerinnen, allenfalls als Mütter spielten. Im Falle Schuberts starb die Mutter, als er fünfzehn war.

Papier ist geduldig und kann sich gegen Legendenbildungen nicht wehren. Es hält die hübsch verpackten Geschichten, die sich zum Fortspinnen so gut eignen, für immer fest. Selbst nach periodisch vorgenommenen Revisionen sind sie aus dem kulturellen Bewusstsein nicht völlig zu tilgen. Sie bilden die Grammatik der Künstlerbiographien, die alle möglichen Moden mitmachten, um sie irgendwann einmal hinter sich zu lassen; auch wenn sie in den meisten Fällen hypothetisch sind, ergeben alle zusammen doch ein (etwas wackeliges) Gesamtbild. Wirklich schaden kann es dem großen Künstler nicht. Es hilft dabei, ihn populär zu machen. Und es dient uns als Krücken zum Verständnis der Werke, auch wenn wir wissen, dass sie sich auf diesem Weg nicht wirklich erschließen. In Moll-Tonarten kann auch derjenige schreiben, der fröhlich ist; die Frage bleibt, ob er noch

immer fröhlich ist, wenn er das Stück vollendet hat. Musik hat Macht über das Gefühl, nicht umgekehrt – auch wenn Gefühl vonnöten ist, um sie zu komponieren.

Wenngleich das Bild vom schüchternen „Schwammerl“, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von der romantischen Romanfigur zum kitschgetränkten Operetten- und schließlich Filmhelden avancierte, inzwischen glücklicherweise verblasst ist, hat es doch seine Spuren hinterlassen. Dass dem Komponisten Franz Schubert solche Schmonzetten nicht nachhaltig geschadet haben, liegt gewiss nicht an den Librettisten, sondern an ihm selbst oder besser gesagt: an seiner Musik. Wer von so vielen eingängigen Melodien überflüssig konkurriert mit Leichtigkeit selbst mit Mozart, mit dem er so wenig Ähnlichkeit hat. Wer so leichthändig und unerschöpflich Kostbarkeiten wie den *Lindenbaum*, den *Musensohn*, den *Erlkönig*, das *Ave Maria* oder das *Ständchen* komponiert, hinterlässt auch leicht den trügerischen Eindruck, volkstümlich zu sein. Bei Licht betrachtet ergibt das wenig Sinn, denn Musik entsteht nicht in der Menge, sondern im Kopf.

Wem der Sinn danach steht, kann sich daran abarbeiten, Mythen zu zerstören, um einer Objektivität Platz zu machen, in der ein einigermaßen harmloser, einigermaßen verbummelter Schubert (im Wirtshaus, in Gesellschaft von Freunden, als Mann am Klavier bei Schubertiaden) zum Verschwinden gebracht wird; gewiss nicht zu seinem Nachteil. So oder so können Tote sich nicht wehren. Besonders dann nicht, wenn ihre Wirkung sich auf einem Gebiet entfaltet, das sich sprachlicher Vermittlung so erfolgreich entzieht. Musik bleibt unbeschreibbar. Über Musik zu schreiben, heißt, ohne Waffen in den Kampf zu ziehen (oder jedenfalls niemals mit angemessenen). Wer Biographie und musikalisches Werk miteinander zu verknüpfen versucht, erzielt nur ausnahmsweise befriedigende Ergebnisse. Über Musik kann man sprechen, so viel und was und wie man will, der wahre Gehalt, das wirkliche Gewicht lässt sich – über den mehr oder weniger empathischen, mehr oder weniger emphatischen Versuch hinaus – in Worte nicht fassen.

Verbindliche Töne – die einzig gültigen „Worte“ der Musik – haben wir Hörer allein

und ausschließlich von den Interpreten zu erwarten. Ausführende Musiker – die aus schwarzen Punkten und Auslassungen, Tempo- und Dynamikanweisungen, aus Chiffren und Formeln, aus lauter Zeichen ein Ganzes zu formen vermögen – lesen anders als wir verstehen. Sie lesen so, dass wir begreifen, was zu begreifen wir fähig sind, was selten genau dasselbe ist, was die Interpreten wollen (sofern das überhaupt ihr Anliegen ist). Die erklingenden Zeichen sind die erhellenden Gebilde, die uns beim Sprechen über Musik nicht zur Verfügung stehen. Um so dankbarer müssen wir der Musik sein, die in unserem Hirn Dinge auslöst, die nur sie auszulösen imstande ist.

Wie viel beim Hören von Schuberts Musik vom sentimental Schwärmer oder vom unstillen Wanderer, den man sich auch als einen von Todesahnungen heimgesuchten Frühvollendeten vorstellen mag, übrig bleibt, mag jeder selbst entscheiden; ein Wanderer übrigens in sehr begrenztem Rahmen, denn gereist ist Schubert nur selten; je älter er wurde, desto öfters schob er Reisepläne auf die lange Bank. Dass er über Österreich nicht hinausgekommen ist, sagt jedoch nicht das

geringste über seinen Wissens- und Erfahrungshorizont aus.

Schuberts früher Tod mit einunddreißig Jahren war im 19. Jahrhundert zwar keine Ausnahme, dennoch wurde der Verlust, den die Zeitgenossen wohl nicht als Einzelfall betrachteten, natürlich bedauert. Obwohl Schubert seit Jahren an Syphilis litt, erwartete er den Tod so wenig wie er und seine Mitmenschen zugleich ständig mit ihm rechnen mussten. Der durch das Bakterium *Salmonella Typhi* verbreitete Bauchtyphus (Typhus abdominalis), an dem er innerhalb nur weniger Tage starb, war aufgrund der schlechten hygienischen Verhältnisse weit verbreitet.

Als Schubert starb („Montags sprach ich ihn noch, Dienstag phantasierte er, Mittwoch war er tot“, wie sein Freund, der Lustspiel-dichter Eduard von Bauernfeld notierte) war er weder arm noch unbekannt, aber auch nicht reich oder über Wien hinaus berühmt wie etwa Mozart, der als Wunderknabe weit in Europa herumgekommen war und sich einen Namen gemacht hatte; nicht zuletzt als begnadeter Entertainer. Lange Zeit war man der Auffassung, mit dem jungen Schubert habe

man vor allem jemanden begraben, der zu großen Hoffnungen Anlass gegeben hatte; dass er sie tatsächlich erfüllt hatte, begriff erst die Nachwelt (die gewiss bedauerte, dass er nicht so alt geworden war wie Bauernfeld, der 1890 starb und in Vergessenheit geriet). Franz Grillparzers Epitaph „Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen“ spricht aus, was man als durchaus symptomatisch bezeichnen kann.

Inzwischen hat man sich damit abgefunden, jeweils nicht mehr zu wünschen und zu wollen, als was nun mal vorhanden ist. Bei Büchner nicht, bei Schubert nicht, bei Kafka nicht, bei Mozart nicht, bei Juan Crisóstomo de Arriaga noch am ehesten, der vor seinem zwanzigsten Lebensjahr starb, (sein Tod lässt sich demographisch nicht so leicht „auf die leichte Schulter nehmen“.) Während Mozart der Flor des Göttlichen, Beethoven die Aura des Genialischen umgab, musste sich Schubert eine lange Zeit seines Nachlebens mit dem Nimbus des Unvollendeten bescheiden.

Jede Zeit hat ihre Musikerbiographien und jede hat ihre Hörer. Jede hat ihre Aufführungsauffassung und die passenden Interpreten.

Die eine bevorzugt jene vor diesen Werken (für die Opern Schuberts, die ihm wohl nicht nur wichtig waren, weil er sich von ihrer Ausführung Ruhm und Geld erhoffte, konnte sich leider keine wirklich erwärmen). Das Ohr des zugewandten, interessierten, aufnahmebereiten Zuhörers ändert sich mit zunehmender und – um wie vieles mehr! – mit abnehmender Aufmerksamkeit; wobei für den rastlosen Hörer, der sich keine Ruhe gönnt, die Lieder, die *Moments musicaux*, die Tänze ideale Stücke sind, um schnell und intensiv in eine scheinbar fremde, längst vergangene Welt zu tauchen, die unmittelbar zur eigenen wird. Zwei Takte genügen.

Was die ersten Hörer Schuberts empfanden und woran sich das große öffentliche Ohr längst gewöhnt hat, ist die Tatsache, dass Schubert nie fern, nie elitär war und sich doch niemals völlig fassen ließ. Vielleicht, weil er weniger um Klassizität als um Ausdruck bemüht war? Er wollte nicht allein erfüllen, was seine Zeit verlangte, sondern musikalisch fassen, was aus seinem Innersten, das wir nicht kennen, ans Licht drängte (um es in der Sprache der Romantiker auszudrücken). Ganz unauf-

dringlich nah zum einen, entwischt er uns, indem er Volten schlägt und Wege geht, mit denen man nicht rechnet, zum anderen. Er ist ein Freund, der uns berührt und sich, kaum hat er uns berührt, wieder entwindet. Die Fäden der wortlosen Gespräche, die wir mir ihm führen, sind so locker miteinander verknüpft wie das Gewebe seiner Musik, in der die Melodie zwar stets eine unmittelbar einleuchtende, führende Rolle spielt, das sich verlierende Abweichen von dieser Melodie jedoch genau so viel Bedeutung hat wie die Rückkehr zu ihr als einer Quelle immer neuer Einfälle. Sich mit einer Melodie ohne Umschweife Eintritt in das Gefühl – oder die Welt – des Hörers zu verschaffen, war nicht jedem Komponisten gegeben. Schubert aber besaß diese Gabe in hohem Maß.

Nicht das Zerrissene war seine Welt (wie bei Schumann), sondern das Disparate, das scheinbar Zufällige, das hier und da Erhaschte, ja aus der Luft Gegriffene, durch das er auf uns heute in mancher Hinsicht moderner wirkt als viele seiner Zeitgenossen. Schubert ist in der Welt zwar nicht herumgekommen, doch hat er sich auf dem Notenpapier sehr frei in alle

Richtungen bewegt. Ob das bei den beiden Klaviertrios im selben Masse zutrifft wie auf die „späten“ Klaviersonaten, oder ob sie im ganzen „ausgewogener“, „vollkommener“ sind als diese, ist nicht die Frage, die der Laie, der ich bin, zu beantworten hat. Dass die Arbeit an den Klaviertrios einem intimen Bedürfnis entsprach, also nicht als gut verträgliche, möglichst verkäufliche Hausmusik gedacht war, belegt ein aufschlussreiches Zitat: „Dedicirt wird dieses Werk Niemanden außer jenen, die Gefallen daran finden. Das (ist) die einträglichste Dedication.“ Dies schrieb er dem Verleger, der ihm dringend von dieser Gattung abgeraten hatte, mit der kein Geld zu machen sei. An Ratschläge dieser Art hat Schubert sich nicht gehalten.



*Ein Pianist (Oliver Schnyder) liest einen Roman (Aus den Fugen), nicht zuletzt deshalb, weil es darin auch um einen Pianisten geht. Einige Wochen später richtet ein Autor (Alain Claude Sulzer) eine E-Mail an die Website eines Pianisten (Oliver Schnyder), den er nicht persönlich kennt; dies nur wenige Minuten, nachdem die letzten Töne eines Klavierkonzerts von Joseph Haydn (mit Schnyder und der Academy of St Martin in the Fields) im Radio verklungen sind. Die E-Mails zwischen Schnyder und Sulzer gehen hin und her, und bald ist die Idee einer Zusammenarbeit geboren.*

*Alain Claude Sulzer schrieb zuletzt den Roman Aus den Fugen (Galani Berlin, 2012). Seit Erscheinen des Romans Ein perfekter Kellner (2004), der mit dem französischen Prix Médicis étranger ausgezeichnet wurde, werden seine Romane in zahlreiche Sprachen übersetzt. Essayistische Texte erscheinen unter anderem in der Neuen Zürcher Zeitung.*