

Osnabrücker Jahrbuch
Frieden und Wissenschaft
16 / 2009

Neue Fragen an den Rechtsstaat

Wie begegnen Politik, Recht und Exekutive
aktuellen Friedensgefährdungen?

■ OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2008

■ MUSICA PRO PACE 2008

■ BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

Herausgegeben vom Oberbürgermeister der
Stadt Osnabrück und dem Präsidenten der
Universität Osnabrück

V&R unipress

■ II. MUSICA PRO PACE 2008

*Georg Friedrich Händel:
Te Deum for the Peace of Utrecht,
7 July 1713*

*Franz Schubert:
Messe in Es-Dur*



Georg Friedrich Händel. Marmorstatue von Louis François Roubiliac, 1738. Victoria and Albert Museum, London

Stefan Hanheide, Osnabrück

Friedensbezüge in Händels Utrechter »Te Deum« und in Schuberts »Messe Es-Dur«

Einführung beim Konzert zum Osnabrücker Friedenstag
am 9. November 2008 im Hohen Dom zu Osnabrück

Georg Friedrich Händels Te Deum zur Feier des Friedens von Utrecht und *Franz Schuberts Messe Es-Dur* sind Musikwerke geistlicher Natur, und dennoch könnten sie unterschiedlicher nicht sein. Händels *Te Deum* hat einen politischen Hintergrund, die Feier eines für England günstig ausgefallenen Friedensabschlusses. Der Text ist in der englischen Landessprache abgefasst und die Musik nutzt alle Möglichkeiten der Barockmusik, um Festlichkeit, Glanz und auch Stolz zum Ausdruck zu bringen. Das Werk feiert im Gewand eines kirchlichen Werkes den Ruhm der englischen Nation. Schuberts lateinische Messe dagegen hat kein anderes Ziel, als die orte des Messordinariums in Musik zu kleiden, wiewohl sein Werk dafür fast schon zu groß dimensioniert und von zu starkem und farbigem Ausdruck ist. In der Art der musikalischen Umsetzung lässt sich eine bestimmte Beleuchtung des Textes erkennen, eine persönliche Hinwendung zu Gott.

In Händels Musik zu einer Friedensfeier wird der Friedensgedanke überhaupt nicht berührt, da der Text des *Te Deum* keine entsprechende Aussage enthält. Allerdings klingt der vergangene Krieg an manchen Stellen hindurch. Dagegen fand Schubert im Messtext an zwei Stellen friedensrelevante Passagen vor, die er musikalisch gestalten konnte: am Beginn des Gloria und besonders am Ende des Agnus Dei.

Händel schrieb sein Werk in jungen Jahren am Beginn seiner Karriere, die noch viele geistliche Werke hervorbringen und ihn zum größten Komponisten Englands machen sollte. Schubert schrieb sein Werk im Jahr seines Todes und schloss damit ein großes Œuvre geistlicher Musik ab. Dennoch waren beide Komponisten, als sie die Werke schrieben, fast gleich alt: Händel 28 Jahre und Schubert 31 Jahre.

Händel in England — Nach seiner Kindheit und musikalischen Ausbildung in Halle und mehrjährigen Aufenthalten in Hamburg und Venedig wurde Georg Friedrich Händel (1685–1759) im Juni 1710, mit 25 Jahren,

Kapellmeister am Hof von Hannover. Er hatte hier bereits deutlich höhere Einkünfte als *Johann Sebastian Bach* 20 Jahre später als Thomaskantor. Seine Stellung erlaubte ihm ausgiebige Reisen, und so gelangte er schon im Herbst des Jahres nach London. Er wusste wohl, dass sein Dienstherr auf Grund eines Abkommens von 1702 in der englischen Thronfolge an erster Stelle stand. Händel traf in London auch mit der englischen Königin *Anne* zusammen und führte für sie zu ihrem Geburtstag am 6. Februar 1711 eine Kantate auf. Wenig später gelangte seine erste für London geschriebene Oper *Rinaldo* im *Queen's Theatre* am *Haymarket* mit großem Erfolg zur Aufführung. Er kam erst im Juni 1711 wieder nach Hannover und musste wegen des weit überschrittenen Aufenthalts in London um Entschuldigung bitten. Aber schon im September 1712 kehrte er auf Bitten des *Duke of Marlborough* wieder nach London zurück. Der Hannoversche Dienstherr hatte diese Bitte nicht abschlagen wollen und glaubte, es sei wegen der bevorstehenden Thronfolge von Vorteil, einen Vertrauten in der Nähe der englischen Königin zu haben. Händel brachte dort zwei weitere erfolgreiche Opern heraus, *Il pastor fido* und *Teseo*.

Im Mai 1713 erhielt Händel die Demission aus den Diensten in Hannover. Obwohl die Gründe dazu nicht ganz offen liegen, wollte der Hannoversche Dienstherr Händel wohl keineswegs loswerden, sondern einerseits das Gehalt dessen sparen, der sich ohnehin fast die ganze Zeit in London aufhielt, andererseits die Möglichkeit eröffnen, dass Händel in die Dienste der englischen Königin trat, was Ende 1713 auch geschah, und er somit noch mehr Einblicke in die Geschehnisse am englischen Hof bekam. Händel blieb nun bis zu seinem Lebensende in London und wurde englischer Staatsbürger. In der Folgezeit erhielt er weitere Aufträge, Kompositionen für öffentliche Feste zu liefern, so 1717 die *Water Music* für die Fahrt des Königs auf der Themse, die *Coronation Anthems* zur Krönung von *George II.* 1727, die *Funeral Anthems* zur Beisetzung von *Queen Caroline* 1737, das *Dettinger Te Deum* 1743 und die *Feuerwerksmusik* 1749. Händel verfügte virtuos über die Fähigkeit, die Charaktereigenschaften der Musik der englischen Nation aufzugreifen. Er erfüllte die Erwartungen an eine wirkungsvolle Musik, die den Glanz der Zeremonie erhöht und die Zuhörer in eine erhabene, freudig-würdevolle Stimmung versetzt.

Friede in Utrecht — Da sich die seit Anfang des Jahrhunderts bestehende politische Krisensituation in Europa zu entspannen schien, beauftragte die englische Königin Händel, für die Feierlichkeiten des in Utrecht zu beschließenden Friedens ein *Te Deum* zu komponieren. Händel vollendete das Werk am 14. Januar 1713, erste Proben fanden im März statt, der Friede, der den spanischen Erbfolgekrieg beendete, wurde am 11. April beschlossen, und am 7. Juli um 6 Uhr abends gelangte das Werk in der

Londoner *St.-Pauls-Kathedrale* im Rahmen eines Gottesdienstes zur ersten Aufführung, als eine von vielen Veranstaltungen, mit denen das Ende langjähriger Konflikte in Übersee gefeiert wurde. Die Musik wurde gelobt als »vortrefflich in ihrer Ausführung wie erlesen in ihrer geistigen Haltung«¹. Seither ersetzte sie die ältere Komposition von *Henry Purcell* bei entsprechenden Anlässen. An der Festlichkeit nahmen mehr als 200 Parlamentsmitglieder, Richter, Barone, Bischöfe, *Viscounts*, *Earls*, *Marquises* und *Dukes*, dazu der Präsident, der Schatzkanzler und der Lordkanzler teil, nur die Königin selbst nicht, die indisponiert war. Dafür sangen 4.000 Armenkinder Hymnen ihr zu Ehren. Der ausgehandelte Friede war durchaus vorteilhaft für die Briten. Seine Spuren zeigt er bis in die heutige Zeit darin, dass Gibraltar in diesem Frieden England zugesprochen wurde, was den Briten in zukünftigen Kriegen eine strategisch wichtige Position auf dem Kontinent in der Eingangsenge zum Mittelmeer verlieh.

Te Deum — Das *Te Deum* ist ein altkirchlicher lateinischer Hymnus aus dem 4. Jahrhundert. Seine Autorschaft ist unbekannt, sie wurde u.a. dem Hl. Ambrosius und dem Hl. Augustinus zugeschrieben. In der Liturgie ist er Bestandteil des morgendlichen Stundengebetes an Sonntagen. Aber seine besondere Stellung erhielt der Hymnus dadurch, dass er schon früh bei kirchlichen, politischen und militärischen Feiern erklang, sei es in der gregorianischen Fassung oder in nationalsprachlichen Nachdichtungen mit eigenen Melodien, in Deutschland häufig mit dem Lied *Großer Gott, wir loben dich*. Der Hymnus erklang bei der Krönung *Karls des Großen* im Jahre 800, am spanischen Hof bei der Entdeckung Amerikas durch *Columbus*, in fragwürdiger Verwendung auch bei der Bartholomäusnacht 1572, und 1813 nach der Leipziger Völkerschlacht. Es gibt zahlreiche mehrstimmige Vertonungen, so von *Michael Prätorius*, *Johann Hermann Schein*, *Heinrich Schütz*, *Marc-Antoine Charpentier*, *Joseph Haydn*, *Hector Berlioz*, *Giuseppe Verdi*, *Anton Bruckner* und *Antonin Dvořák*. Händel verwendete für seine Vertonungen des Textes eine englische Fassung, die er dem *Book of Common Prayer* von 1662 entnahm. Das *Te Deum* weist eine dreiteilige Gliederung auf: Es beginnt mit der Anbetung Gottes, des Vaters, darauf folgen Bekenntnisaussagen über Christus, am Schluss stehen Bitten um Beistand für das zeitliche und ewige Leben.

Feiermusik mit Licht und Schatten — Händel beginnt sein *Te Deum* mit wenigen verhaltenen Akkorden, die jeweils von einer Pause unterbrochen werden und sich echoartig bis ins Pianissimo zurückziehen. Pause und Echo, die auch im weiteren Verlauf des Werkes zu hören sind, werden im Barock vielfach für die musikalische Darstellung des Friedens verwendet. Vielleicht soll der zurückhaltende Beginn, zu dem das Ende des Satzes

nochmals kurz zurückkehrt, die vergangenen Kriegsplagen zurückrufen, bevor der chorische Jubelgesang anhebt. Dabei erinnert die Chorbehandlung schon ganz an den späteren Händel etwa des *Messiah*, dessen »Halleluja« deutlich anklingt. Auch im nachfolgenden 2. Satz »*To thee all angels cry*« – Zu dir rufen alle Engel – wie auch in weiteren verhaltenen Passagen des Werkes, scheint der vergangene Krieg noch präsent. So z.B. im 5. Satz, wenn bei »*When thou hadst overcome the sharpness of death*« – als Du die Bitterkeit des Todes überwandest – alle Instrumente schweigen, um die Nacktheit des Todes zu versinnlichen, bevor das volle Orchester im nächsten Satz wieder einstimmt; auch mit solchen Kontrastwirkungen arbeitet er noch 30 Jahre später im *Messiah*. Insgesamt zeigt das Utrechter *Te Deum*, stärker als sein späteres Schwesterwerk, das Dettinger *Te Deum*, auch die Schattenseiten des Lebens, die hier vom vergangenen Krieg inspiriert sein mögen. Aber immer wieder werden diese Passagen mit dem vom Anlass geprägten Bedürfnis kontrastiert, den Ruhm der englischen Nation zu feiern, nicht zuletzt im erhebenden Schlusschor. Durch dieses ausgewogene Verhältnis gelingt es Händel in diesem Feuerwerk, Licht und Schatten der menschlichen Existenz gleichermaßen sinnlich erfahrbar zu machen.²

Schuberts letztes Lebensjahr – Über dem letzten Lebensjahr Schuberts³ liegt der Hauch der Verklärung. Unsterbliche Meisterwerke sind hier entstanden, und sie alle tragen Züge der Melancholie, des Abschieds und der Todesahnung. Dazu gehören die *Winterreise*, das *Streichquintett C-Dur*, die letzten Klaviersonaten und eben die *Es-Dur-Messe*. Aber nicht Grab und Tod klingen in dieser Messe an, sondern, wie *Christian Daniel Friedrich Schubart* schrieb, »der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott, durch seine drei B die heilige Trias ausdrückend«.⁴

Schubert und die Messe – Schubert hatte schon früh mit der Komposition von lateinischen Messen begonnen. 1814, mit 17 Jahren, komponierte er seine erste Messe aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums der Kirchweihe seiner Pfarrkirche in Wien-Lichtental. Es war sein erstes Werk, das vor großem Publikum mit Erfolg aufgeführt worden ist. Bis 1816 schlossen sich drei weitere Messen an. Es folgten noch zwei große Messen, in den frühen 1820er Jahre die in As-Dur und 1828 die in Es-Dur. Hinzu kommt noch die 1827 geschaffene Deutsche Messe in F-Dur mit dem berühmten »Heilig«. Dazwischen komponierte er andere liturgische und geistliche Werke, so dass man davon sprechen kann, dass die Komposition geistlicher Musik sein Leben fortwährend mitbestimmte. Sieben weitere Messen sind Fragment geblieben, wie so vieles bei Schubert.

Die *Es-Dur-Messe* entstand als Auftragswerk des Vereins zur Pflege der Kirchenmusik der Kirchengemeinde Alsergrund. Sie kam am 4. Oktober 1829 zur ersten Aufführung, kurz darauf am 15. November, also ein Jahr nach Schuberts Tod, erstmals im Rahmen einer Messe.

Mit seiner Messe reiht sich Schubert in eine lange Tradition der Komposition dieser Gattung ein. Im 14. Jahrhundert wurden erstmals die vier Teile des Ordinariums (noch ohne Credo) zu einer Einheit zusammengeführt und als zusammengehöriges Werk vertont. *Guillaume de Machaut* komponierte mit seiner *Messe de Notre Dame* die erste Messe. In der Folgezeit wurde die Messe zur wichtigsten Kompositionsgattung und es entstand eine Fülle von Messvertonungen. Der Komponist *Palestrina* schuf allein an die einhundert Messen. Bis ins frühe 19. Jahrhundert galt es als selbstverständlich, dass – katholische – Komponisten solche Werke schufen. Haydn und *Mozart* haben mehr Messen als Schubert geschrieben, Haydn 14 und *Mozart* 19, *Beethoven* immerhin zwei, darunter die *Missa solemnis*, die zu den Gipfelwerken dieser Gattung, wenn nicht zur abendländischen Musik schlechthin, gehört. *Beethoven* hielt sie für sein bestes Werk. Von ihr ließ sich Schubert wohl zur Komposition seiner beiden späten Messen, der in As-Dur und in Es-Dur, inspirieren. Schubert vertonte seine Messe Es-Dur als *Missa solemnis*, was besagt, dass sie gegenüber der *Missa brevis*, der die Messen *Mozarts* angehören, ausladender ist, sowohl in der zeitlichen Disposition als auch in der Orchesterbesetzung.

Schubert und der Glaube – Schubert hat in allen sechs vollendeten Messen den Satz »*et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*« – [ich glaube an] eine heilige katholische und apostolische Kirche – innerhalb des Credos nicht mit vertont. In der *Es-Dur-Messe* fehlen außerdem die Sätze »*suscipe deprecationem nostram*« – nimm an unser Gebet, »*Patrem omnipotentem*« – den Vater, den allmächtigen, »*genitum, non factum, consubstantionem patri*« – gezeugt, nicht geschaffen, gleichen Wesens mit dem Vater und »*et expecto resurrectionem*« – und ich warte auf die Auferstehung.⁵

Man hat über diese Auslassungen, die in jener Zeit keine Ausnahme waren, viel spekuliert; die einen erklären es mit einem schlichten Vergessen, während andere darin Schuberts Infragestellung bestimmter kirchlicher Auffassungen sehen. Andere Dokumente scheinen einen individuellen Zugang Schuberts zum Glauben zu bestätigen. Im Januar 1827, kurz vor Beginn der Arbeit an der *Es-Dur-Messe*, schrieb ihm sein Freund *Ferdinand Walcher*: »*Credo in unum Deum!* Du nicht! Das weiß ich wohl«.

Eine Bemerkung Schuberts aus dem Jahr 1824 zu Fragen des Glaubens lautete:

»Mit dem Glauben tritt der Mensch in die Welt, er kommt vor Verstand und Kenntnissen weit voraus; denn um etwas zu verstehen, muß ich vorher etwas glauben [...]. Verstand ist nichts als ein analytischer Glaube.«⁶

Es wurde immer wieder angemerkt, dass Schubert in seiner späten Messe ein persönliches Bekenntnis zu seinem Gott ablege. Die auf Christus bezogenen Passagen seien darin besonders ausgeprägt, die auf die Kirche bezogenen dagegen vernachlässigt.⁷ Eine auf Christus bezogene Passage ist auch das *Agnus Dei*. Gerade dieser Teil der Messe, der mit dem *dona nobis pacem*, der Bitte um Frieden, ausklingt, wurde kompositorisch immer wieder in den politischen Kontext von Krieg und Frieden gesetzt, so in Haydns *Missa in tempore belli*, der Paukenmesse, und in Beethovens *Missa solennis*. Als Schubert seine *Es-Dur-Messe* schrieb, herrschte seit 13 Jahren Frieden in Österreich, allerdings der Friede *Metternichs*, der mit Unterdrückung der Meinungsfreiheit und mit Zensur verbunden war. Als Schubert 1825 auf dem Pass Lueg, wo Bayern und Tiroler sich 1809 erbitterte Kämpfe geliefert hatten, auf ein Kruzifix traf, äußerte er:

»Du herrlicher Christus, zu wie viel Schandtaten mußt Du Dein Bild herleiten. Du selbst das gräßlichste Bild der menschlichen Verworfenheit, da stellen sie dein Bild auf, als wollten Sie sagen: Seht, die vollendetste Schöpfung des großen Gottes haben wir mit frechen Füßen zertreten [...]«.⁸

Schubert und der Frieden — Schubert übt hier Kritik daran, dass an einem Kriegsschauplatz das Bildnis Christi aufgestellt wird. Wie also vertonte er vor dem Hintergrund seiner Äußerungen das *Dona nobis pacem*?

Das *Agnus Dei* beginnt in c-Moll mit dem Bekenntnis, dass Christus die Schuld der Welt trägt. Düstere Farben und dissonierende Harmonik malen diese Schuld, und immer wieder bringen die Hörner mit C-Oktavstößen Mahnrufe in das Geschehen ein. In dem Dreivierteltakt wird immer die zweite Zählzeit, also die Unzeit, durch besondere Gewichte betont. In älterer Zeit symbolisierten solche Verfahrensweisen das Falsche der Sünde, hier bei Schubert drückt sich damit auch das Schwerlastende aus. Darauf folgt das *miserere nobis*, die Bitte um Erbarmen, in Es-Dur. Der Ausdruck verwandelt sich vollends zu einem kindlich-naiven, weichen Bitten, dem die Gewährung des Erbarmens schon gewiss zu sein scheint. Schon in dieser ersten Minute des *Agnus Dei* zeigt Schubert, was seine Spätwerke ausmacht: den Kontrast von Höllenpein einerseits und Traumschönem andererseits. Der gemachte Anfang wird als zweite Bitte des *Agnus Dei* ähnlich wiederholt, worauf die dritte Bitte nochmals ähnlich wie die ersten

beiden anhebt und dann auf G-Dur abbricht. An dieser Stelle beginnt als neuer Teil das *Dona nobis pacem*, das, im Gegensatz zur liturgischen Vorlage, etwa drei Fünftel des *Agnus Dei* bestimmt. In dieser Überdimensionierung des Friedensrufes folgt es den genannten Vorbildern von Haydn und Beethoven. Schuberts *Dona nobis pacem* scheint keinen Bezug zum Vorhergehenden zu haben: Der Takt wechselt vom Dreiviertel zum *Alla breve*, und auf den G-Dur-Schluss folgt nicht regelgerecht c-Moll, sondern Es-Dur. Zunächst arbeitet Schubert in diesem Teil sehr häufig mit Echos, mit denen das Orchester die Chorrufe widerklingen lässt. Das Echo wurde schon im Barock häufig benutzt, um Frieden musikalisch zu symbolisieren. Man hörte darin die Antwort Gottes auf den Ruf des Menschen nach Frieden, den Gott allein gewähren konnte.

So wie die Antwort hier schon gegeben ist, scheint Schubert sich in seiner Komposition des Friedens schon sicher. Er wird nicht als gefährdet dargestellt, wie in Haydns *Missa in tempore belli*, oder sehnsüchtig herbeigefleht, wie in Beethovens *Missa solennis*, sondern als gegeben vorausgesetzt. Beethovens *Agnus Dei* dürfte Schubert am 7. Mai 1824 in Wien gehört haben. In ein bedrohlich anmutendes Klanggewebe hat Schubert im *Agnus Dei* die Worte über die Sündhaftigkeit des Menschen gekleidet. Diese mochte er wohl persönlich spüren, seitdem er im Herbst 1822 an Syphilis erkrankt war. Den Spätfolgen dieser Krankheit sollte er kurz nach Vollendung der Es-Dur-Messe erliegen. So zeigt sich also am *Agnus Dei* der Messe, dass er hier ein persönliches Bekenntnis ablegte und weniger auf politische Gegebenheiten eingeht. Entsprechend erfährt die zweite friedensrelevante Passage der Messe, das »*et in terra pax hominibus*« – und Friede den Menschen auf Erden – im Gloria, von Schubert mit ganzen sechs Takten nur marginale Beachtung. Das persönliche Bekenntnis dürfte somit auch in den anderen Teilen des Werkes vorrangig hörbar sein.

Die Es-Dur-Messe in der Geschichte – Es brauchte eine lange Zeit, bis Schuberts Messe der Öffentlichkeit zugänglich wurde. Das Werk wurde erst 1865 durch *Johannes Brahms* erstmals veröffentlicht, ähnlich wie auch die beiden Großen Sinfonien in h-Moll – die *Unvollendete* – und C-Dur – die *Große* – erst viele Jahre nach Schuberts Tod bekannt wurden.

Wenn wir die Messe heute mit seinen beiden großen Vorgängern, der h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach und der *Missa solennis* von Ludwig van Beethoven vergleichen, tun wir Schubert Unrecht. Er kannte Bachs Messe nicht und Beethovens Werk allenfalls zum Teil. Schuberts Ausrichtung galt der Liturgie, während seine beiden Vorgänger die Nutzung im Gottesdienst wohl nicht primär intendierten oder aus den Augen verloren hatten.

- 1 Zit. nach Gerald Hendrie: Vorwort zu: Georg Friedrich Händel: Te Deum HWV 278 und Jubilate HWV 279 zur Feier des Friedens von Utrecht. Kassel u.a. 1998, S. VIII. [= Hallische Händel-Ausgabe Serie III, Band 3].
- 2 Die historischen Ausführungen zu Händel basieren auf: Hendrie (Anm. 1) sowie Hans Joachim Marx: Händel. Artikel in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 8. Kassel u.a. 2002, Sp. 509-638, bes. Sp. 519-521.
- 3 Die historischen Ausführungen zu Schubert basieren auf der in den folgenden Anmerkungen genannten Literatur.
- 4 Zit. nach Walter Dürr, Arnold Feil: Franz Schubert. Stuttgart 1991, S. 210. [= Reclams Musikführer].
- 5 Manuela Jahrmärker: Schubert – ein Anhänger der katholischen Aufklärung. Zu den Textauslassungen in Schuberts Messen. In: Schubert-Jahrbuch 1997. Duisburg 1999, S. 128.
- 6 Zit. n. Walter Dürr: Dona nobis pacem. Gedanken zu Schuberts späten Messen. In: Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr, hg. v. Wolfgang Rehm. Kassel u.a. 1983, S. 65 f.
- 7 Birgit Lodes: Nach Beethoven: Musik und Text in Schuberts Es-Dur-Messe. In: Schubert-Jahrbuch 1997 (Anm. 5), S. 156.
- 8 Zit nach: Jahrmärker (Anm. 5), S. 128.