

Louis Spohr (1784–1859): «Die letzten Dinge»

von Lion Gallusser, Intendant der Zuger Sinfonietta

Zuversicht und Hoffnung statt Weltuntergang

Louis Spohrs Chorwerk «Die letzten Dinge» von 1826 erzählt von etwas eigentlich Furchteinflössendem, das aber seinen Schrecken verliert und stattdessen Hoffnung sowie Zuversicht ausstrahlt. Die Rede ist von der Apokalypse, vom Weltenende bzw. vom Jüngsten Gericht, das dem Werk zugrunde liegt und ihm auch den Titel («Die letzten Dinge» [auf Erden]) verlieh.

Das Konzertpublikum erlebt nun aber bei Weitem nicht ausschliesslich die Grässlichkeit des Jüngsten Gerichts und von dessen Vorläufern (dies in den Abschnitten 3 und 4, vgl. auch Struktur unten). Ganz im Gegenteil erhält dies alles nur wenig Raum, wohingegen der Trost und mehr noch die freudige Erwartungshaltung des in seiner Vergänglichkeit gefangenen Menschen auf ein Leben nach dem Tod im Zentrum des Interesses stehen. Diese optimistische Grundhaltung zeigt sich vor allem in der überwältigenden Darstellung der himmlischen Grösse und Kraft sowie der Erlösungstaten Christi (Abschnitte 1 bis 2) sowie in der neuen Welt Gottes, die nach der Apokalypse auf uns wartet (Abschnitt 5).

Struktur des Oratoriums «Die letzten Dinge»

TEIL 1

- Ouvertüre Reine Instrumentalmusik I (Nr. 1)
- Abschnitt 1 Anbetung der himmlischen Grösse und Kraft (Nr. 2 bis 4)
- Abschnitt 2 Erlösung durch die Taten Christi und Bewunderung (Nr. 5–9)

TEIL 2

- Sinfonia Reine Instrumentalmusik II (Nr. 10)
- Abschnitt 3 Ankündigung und erste Zeichen des Jüngsten Gerichts (Nr. 11–13)
- Abschnitt 4 Das Jüngste Gericht und Tröstung (Nr. 14–16)
- Abschnitt 5 Die neue Welt Gottes (Nr. 17–19)

Ein Bibelstoff im Dienste der Romantik

Ein solcher Stoff ist natürlich untrennbar mit der Religion verbunden, und tatsächlich stammen sämtliche Worte aus der Bibel. Der Librettist Friedrich Rochlitz (1769–1842) hat sich beim Verfassen des Textes des Oratoriums dafür entschieden, verschiedene Stellen aus der Heiligen Schrift zusammenzustellen, anstatt selbst zu dichten. Trotz dieser Verankerung handelt es sich aber nicht um ein liturgisches Werk, das für den Gebrauch im Gottesdienst bestimmt wäre (die Gattungsbezeichnung Oratorium, die vom lateinische *orare*, also *beten*, kommt, zeigt den Ursprung im Gebet noch an).

Rochlitz und auch dem Komponisten Louis Spohr ging es vielmehr darum, die religiöse Sphäre für das individuelle Erleben des allgemeinen Seins und des vergänglichen Wesens des Menschen gangbar zu machen. Und damit trafen die beiden einen wichtigen Punkt beim Publikum der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das in einer Welt von Umbrüchen und Unsicherheiten lebte. Zu nennen wären etwa die Neuordnung Europas beim Wiener Kongress 1814/1815 oder generell die Kämpfe für politische Mitsprache, welche Revolutionen, aber auch Wiederherstellungen alter Ordnungen nach sich zogen.

Halt fand das damalige Publikum in der Kunst und weniger in der Kirche, die angesichts der sich immer stärker verbreitenden, auf empirischer Vernunft basierenden Aufklärung an Bedeutung verlor. Doch während die Wissenschaft neue Wahrheiten schaffte und mit Erfindungen und Entdeckungen die Entwicklung beschleunigte, suchte der Mensch gewissermassen nach einem Ersatz für die Religion, einem neuen Ort für individuelles Erleben und wurde in der sogenannten *Kunst-Religion* fündig. Erhabene, grossartige Kunstwerke warfen den Menschen auf sich selbst zurück, also auf seine Gefühle und auf seine Gedanken, die es in der Kunst selbst zu erleben galt. Eine besondere Rolle in dieser von den Romantikern geprägten Vorstellung kam schliesslich der Musik und besonders jener für Chor zu. Denn obwohl man die Musik gemeinsam erlebt und aufführt (*nota bene* in Spohrs Zeit immer häufiger im Konzertsaal und nicht mehr in der Kirche), erfährt sie doch jede Person selbst. In der heutigen Zeit, die ebenfalls von geopolitischen Unsicherheiten, verschiedenen «Wahrheiten» und einer wahnsinnigen technischen Beschleunigung geprägt ist, sind die hier geschilderten Überlegungen der Romantik mehr als aktuell.

Ein bedeutender Musiker der Zeit für die Komposition

In unserem Oratorium «Die letzten Dinge» ist dies alles eingelöst. Wie schon im 19. Jahrhundert erlebt der Mensch (auch von heute) die Vergänglichkeit des Lebens, hat aber keinen Grund zur Sorge, da er dank Gottes Werk (an dessen Stelle in der romantischen Deutung das Schicksal, das alles fügt, tritt) zuversichtlich sein kann und sich der Versöhnung im Tod, der dadurch seinen Schrecken verliert, sicher ist.

Für das Erleben von alledem bildet der Text freilich die Grundlage, dieses Erleben selbst wird aber erst durch die kongeniale Musik von Spohr möglich. In der Tat hatte bereits der Librettist Rochlitz eine mitreissende Musik als Bedingung für die Entfaltung der Wirkung seiner Textzusammenstellung gesehen. Folglich hatte er sich auch gezielt an Louis Spohr (1784–1859) gewendet, der damals zu den bedeutendsten Komponisten überhaupt gehörte.

Etwas jünger als Mozart (1756–1791) und Beethoven (1770–1827) und etwas älter als Mendelssohn (1809–1847) und Schumann (1810–1856) ist Spohr auch heute von grösster musikhistorischer Bedeutung, indem er die Musik der Klassik in der von ihm geprägten romantischen Musik aufgehen liess. In seinem bedeutenden Gesamtwerk finden sich zahlreiche Opern, Sinfonien, Violinkonzerte – er war selbst ein begnadeter und weitumher verehrter Violin-Virtuose – sowie, neben weiteren Gattungen, vier Oratorien, wovon «Die letzten Dinge» das zweite darstellt.



Louis Spohr (1784–1859)

(Quelle: <https://www.kassel.de/einrichtungen/musikakademie/ueber-uns/inhaltsseiten/ueber-louis-spohr.php#Mzk2MjUxODgx>; zuletzt konsultiert am 28. März 2025)

Anders als sein bis heute berühmter Zeitgenosse Carl Maria von Weber (1786–1826) geriet Spohr nach seinem Ableben allerdings in Vergessenheit – wahrscheinlich genau wegen seiner Stellung «zwischen» zwei Epochen – und wird erst seit wenigen Jahrzehnten wieder mehr (aber immer noch viel weniger als andere Tonschöpfer) wahrgenommen.

Wenn sich Rochlitz also mit den Worten «Sie werden wohl auch, wenn Sie es [die Vertonung des Texts] nicht übernehmen, der Letzte seyn [den Rochlitz fragen würde]» an Spohr wendete, so verrät dies die grosse Bewunderung für Spohr, der damals als angesehenener Kapellmeister bzw. Musikdirektor am Hessischen Hof in Kassel wirkte. Da Spohr ohnehin auf der Suche nach einem Text für ein neues Oratorium war, kam ihm Rochlitz' «gütiges Anerbieten äußerst gelegen» und er nahm den Vorschlag «mit dem wärmsten Danke an».

Eine neue Konzeption im Dienste des individuellen Erlebens

Die Dankbarkeit für einen nützlichen Textvorschlag war zweifelsohne ehrlich gemeint. Denn Spohr schwebte, in der Nachfolge von Händels monumentalen Oratorien aus dem Barock (die er sehr bewunderte) und von Haydns Oratorien «Die Schöpfung» und «Die Jahreszeiten», ein neues Modell von Oratorium vor. Dieses sollte sich gleichzeitig von anderen Neukonzeptionen abheben, insbesondere von jener des im 19. Jahrhundert sehr beliebten Oratoriums «Das Weltgericht» (1820) des Zeitgenossen Friedrich Schneider (1786–1853), das Spohr aufgrund der Chöre und mehrstimmigen Gesangsstücke «in zu großer Menge» ermüdend fand.

Worauf Spohr abzielte, war «ein Oratorium in einem einfach ernsten Styl zu schreiben». Beeinflusst auch von «alt-Italiänischer Musik» (also der italienischen Musik des Barocks) nahm er sich vor, «einen besondern, aus altem und neuem gemischten Styl» zu schaffen. Dieser sollte in einem Werk aufgehen, das von einem Laienchor gesungen werden konnte, aber ein stattliches professionelles Orchester für die Aufführung benötigte. Die Motivation für diese Konzeption, die hervorragend zum Chor Audite Nova und der Zuger Sinfonietta passt, rührte von Spohrs Arbeit mit professionellen Orchestern (besonders auch am Hessischen Hof) und mit Laiengesangsvereinigungen bzw. -chören, die er auch leitete und im stark am Herzen lagen.

Aus diesem Anspruch, in dem die oben skizzierte romantische Annäherungsweise ebenfalls Platz finden sollte, ergeben sich verschiedene Konsequenzen. Zunächst wirkt das Werk sehr homogen, die einzelnen Teile scheinen nahtlos ineinander überzugehen und die Beteiligten (Solistinnen und Solisten, Chor, Orchester) sind ausgeglichen. An die Stelle von extrovertierter Gefühlsdarstellung (die etwa im Barock das A und das O war) setzt Spohr eine nüchterne, niemals überladene Musiksprache. Die dahinterstehende Absicht ist klar: Der Mensch soll mit ehrlichem und nicht plakativem Ausdruck direkt angesprochen werden. Dies ist auch der Grund, warum die Solistinnen und Solisten nicht mit grosser Virtuosität in grossen Arien auftrumpfen. Viel wichtiger ist die mit dem Chor und dem Orchester gemeinsame Gestaltung des musikalischen Verlaufs, die sich gerade darin äussert, dass die Solistinnen und Solisten immer wieder mit dem Chor gemeinsam auftreten und der Eindruck eines ständigen Dialogs aufkommt.

Bei alledem war Spohr auf eine grosse Wirkung der Musik bedacht, die es eben jeder und jedem im Publikum ermöglichen soll, die Botschaften des Texts individuell zu erleben. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Übergang vom Weltuntergang («Gefallen ist Babylon») zur direkt anschliessenden Versöhnung («Selig sind die Toten»). Während ersteres, wie einer Kritik aus dem 19. Jahrhundert zu entnehmen ist, ein grosses «Tongemälde», das «lebendig, kühn, das Innerste erschütternd» ist und die Zuhörenden aus der «ruhigen Beschaulichkeit» des gesamten Werks reisst (bezeichnenderweise für die Darstellung der Schrecken der Apokalypse), wird der Mensch direkt danach wieder versöhnt und beruhigt mit dem ganz gegenteilig gestalteten und von «himmlische[r] Milde» geprägten Chor «Selig sind die Toten». Dieser Übergang gehört zweifelsohne zu den berührendsten Stellen der Chorliteratur des 19. Jahrhunderts.

Auf sorgsam kreierte Wirkungen zum intensiven Erleben des Texts setzte Spohr auch an anderen Stellen. So z.B. bereits im majestätischen ersten Chor «Preis und Ehre ihm», der mit der Grösse Gottes auch bereits die Zuversicht in die Erlösung ausdrückt, oder die feinsinnige, von erhabener Bewunderung geprägte Nummer 4 «Heilig, heilig».

Zudem gilt es die sorgfältig vertonten Rezitative (vom italienischen *recitare*, also Stellen, wo in gesteigertem Sprechgesang *erzählt* wird) zu erwähnen, in denen die von den Solistinnen und Solisten berichteten Worte auf einfache, niemals plakative und immer eindruckliche Weise individuell nachvollzogen werden können (so etwa in der Schilderung der erlösenden Taten Christi, der als Lamm die Sünden der Menschheit auf sich genommen hat in den Nummern 5, 7 und 8, in der Ankündigung bzw. den Vorboten des Jüngsten Gerichts in der Nummer 11 oder

in der Aussicht auf das Leben nach dem Tod in der Nummer 17). Schliesslich baute Spohr auch auf die Wirkung der grossen Schlusschöre, die den Menschen in seiner Gewissheit bekräftigen sollen (Nummern 9 und 19).

Instrumentalmusik

Zusammengehalten wird das ganze Oratorium durch die Instrumentalmusik, der sowohl Librettist als auch Komponist einen grossen Stellenwert einräumten. So meinte Rochlitz bereits bei der Konzeption, dass die Instrumentalmusik «selbstständig aufzutreten» habe, «wie das in Gesangswerken noch nie geschehen ist», und gemäss Spohr trete «die Instrumental-Musik [...] bedeutend und selbstständig» hervor in dem Werk. Tatsächlich ist die Instrumentalmusik, die aufgrund ihrer individuellen, nicht von Worten vorgeprägten Wahrnehmung im Zeitalter der Romantik zur sehr wichtigen Musikform avancierte, sehr prominent vertreten in «Die letzten Dinge».

Zusätzlich zu ihrer zusammenhaltenden Funktion in den Teilen mit Gesang tritt sie sowohl zu Beginn als auch ungefähr in der Hälfte des Werks selbstständig in Szene (vgl. Struktur des Oratoriums oben). In der Tat markieren diese beiden Instrumentalnummern die Anfänge der beiden Teile des Oratoriums und haben damit unmittelbar Anteil am Geschehen.

Dementsprechend eröffnet die Ouvertüre mit ihren majestätischen, aus der französischen Opernouvertüre des Barocks (die auch Händel gerne mochte) stammenden Klängen die Aufführung an – und mit den auch auftretenden lichtereren Klängen schon die Zuversicht und Hoffnung, die in dem Oratorium eine wichtige Rolle spielt.

Die zweite Instrumentalnummer, die «Sinfonia», partizipiert ebenfalls am Inhalt, und zwar indem sie den Boden bereitet für den folgenden, von Weltuntergang und Erlösung geprägten zweiten Teil, u.a. mit der Präsentation von musikalischen Motiven, die später im zweiten Teil ihre semantische Konnotation in Kombination mit dem Text erfahren, wodurch auch das individuelle Erleben gesteigert wird.

Wirkung

«Die letzten Dinge» wurde nach seiner Uraufführung am 24. März 1826 rasch zu einem grossen Erfolg und im Verlaufe des 19. Jahrhunderts viele Male aufgeführt – besonders gerne auch an Musikfesten sowie in England, wo es ab der Jahrhundertmitte gar mehr als in Deutschland gegeben wurde.

Immer wieder stösst man auch auf positiven Kritiken über das Werk, welche dessen Qualitäten würdigten. So liest man bereits in der «Allgemeinen musikalischen Zeitung» von 1826, dass es «durch Ideenreichthum, Tiefe, Ausdruck und kunstvolle Instrumental-Begleitung ungemein erfreute», und 1830 rühmte ein englischer Kritiker die Komposition in höchsten Tönen, indem er schrieb: ««Die letzten Dinge» [...] halten wir für eines der grössten Musikwerke unserer Zeit.»