

MUSIK  
IN BADEN-WÜRTTEMBERG

Jahrbuch 2002 / Band 9

Im Auftrag  
der  
Gesellschaft für Musikgeschichte  
in Baden-Württemberg  
herausgegeben von  
Georg Günther und Reiner Nägele

Z  
124

VERLAG J. B. METZLER  
STUTTGART · WEIMAR

## INHALT

GELEITWORT .....	7
»FRÜHLING LÄSST SEIN BLAUES BAND ...«	
Das Lied im deutschen Südwesten .....	9
HARTMUT SCHICK	
»Mehr Naturschrey als Kunst« – Zum Liedschaffen von Christian Friedrich Daniel Schubart .....	11
WALTHER DÜRR	
Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802) oder: Besonderheiten des schwäbischen Liedes im Ausgang des 18. Jahrhunderts .....	23
FRIEDHELM BRUSNIAK	
Zwischen höfischer und bürgerlicher Musikkultur – Zu Johann Amons »Wallersteiner Jägerliedern« Opus 103 .....	41
REINER NÄGELE	
Das Populäre und das Klassische – oder Antwort auf die Frage: Ob Kreutzer ein besserer Komponist als Schubert sei? .....	53
ANDREAS TRAUB	
Vom Misslingen .....	67
MARTINA REBMANN	
»Ihr Kompositionstalent hat kraftvolle Probe geliefert« – Zum Lied- schaffen der Stuttgarter Komponistin Emilie Zumsteeg (1796–1857) .....	83
MIRJAM SPRINGER	
»Klang-Farben« – Lyrik und Lieder von Annette von Droste-Hülshoff (1797–1848) .....	101
HARALD PFEIFFER	
Der Liederkomponist Louis Hetsch (1806–1872) – Beispiel eines süddeutschen Kleinmeisters im 19. Jahrhundert .....	113
HARALD KREBS	
»Meine Lieder sind mein Tagebuch« – Autobiographisches in den Liedern und Liedmanuskripten Josephine Langs .....	121
MANFRED HERMANN SCHMID	
Die Instrumente der Liedbegleitung .....	137
THOMAS KABISCH	
Verzweigungen und Scharniere – Beethoven liest und komponiert Goethe .....	151
GREGOR WITTKOP	
»Mignons Lied« vor dem Hintergrund der Einheitsproblematik in »Wilhelm Meisters Lehrjahre« .....	165

<b>HELMUT VÖLKL</b>	
Neue und restaurierte Orgeln in Baden-Württemberg 2001 .....	177
Die Autoren der Hauptbeiträge .....	189
Rezensionen .....	193
Berichte aus den Musikabteilungen der Landesbibliotheken in Karlsruhe und Stuttgart .....	211
Landesmusikbibliographie Baden-Württemberg 2001 .....	215
<b>GESELLSCHAFT FÜR MUSIKGESCHICHTE IN BADEN-WÜRTTEMBERG E. V.</b>	
Neue Mitglieder .....	225
Vorstand und Beirat .....	226
<b>REGISTER</b>	
1. Personen .....	227
2. Orte .....	230

»... MEHR NATURSCHREY ALS KUNST«  
Zum Liedschaffen von Christian Friedrich Daniel Schubart

Hartmut Schick

Die Einkerkerung auf dem Hohenasperg hat Christian Friedrich Daniel Schubart, den zu seiner Zeit immens populären Journalisten, Dichter und Musiker, vollends und dauerhaft zu einer Symbolfigur im Kampf der Aufklärung gegen absolutistische Fürstenwillkür gemacht. Was für Schubart der tragische Wendepunkt seines Lebens war, seinen Widerstandsgeist gebrochen und seine Gesundheit ruiniert hat, das war freilich – so zynisch das klingen mag – ein Glücksfall für die Überlieferungsgeschichte von Schubarts Liedschaffen und auch die Voraussetzung dafür, dass es überhaupt möglich war, jüngst eine kritische Gesamtausgabe seiner erhaltenen Lieder vorzulegen.<sup>1</sup> Hätte nicht im Januar 1773 der württembergische Herzog Carl Eugen den reichsstädtischen Bürger Schubart von Ulm auf württembergisches Territorium locken, gefangennehmen und dann zehn Jahre lang auf dem Asperg einsperren lassen, lägen uns heute wahrscheinlich nur noch wenige Lieder von Schubart in schriftlicher und halbwegs verlässlicher Überlieferung vor. Erst die Haftsituation nämlich sorgte für Bedingungen, die dazu führten, dass Schubart eine größere Anzahl von Liedern niederschrieb, sammelte und publizierte.

Ich vermeide bewusst das Wort »komponierte«. Denn Schubart war, bei allem Respekt, im Grunde kein Komponist – auch wenn manche Zeitgenossen ihn, beeindruckt von seiner musikalischen Begabung, so nannten: Der Dichterdichterfreund Gotthold Friedrich Stäudlin bezeichnete ihn 1791 in seinem Nachruf gar als *Genie am Flügel und an der Orgel – Genie in der poetischen und musikalischen Komposition!*<sup>2</sup> Nicht dass die Musik für Schubart nur eine Nebenbeschäftigung gewesen wäre. Er hat sie durchaus professionell betrieben, war ein gefeierter Virtuose auf der Orgel und dem Klavier und verstand sich selber – obwohl er nur in seiner Ludwigsburger Zeit (1769–1773) eine Musikerstelle innehatte – vor allem als Musiker und erst in zweiter Linie als Journalist und Dichter.<sup>3</sup> Es fehlte ihm auch keineswegs an musikalischer Erfindungskraft und Kreativität. Seine schöpferische Begabung äußerte sich offenbar vor allem dann in unwiderstehlicher Weise, wenn er vor einem Publikum auf der Orgel improvisierte, wenn er eigene Lieder vortrug oder aus Klopstocks »Messias« deklamierte und sich dabei am Klavier begleitete. Hier, in unmittelbarem Kontakt mit

---

1 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Sämtliche Lieder*, vorgelegt von Hartmut Schick, mit einem Beitrag zu den Texten von Johann Nikolaus Schneider, München 2000 (*Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*, Bd. 8). Zusätzlich erscheint 2002 im Strube-Verlag (München) eine Auswahlgabe für die Praxis. – Die Notenbeispiele wurden mit freundlicher Genehmigung des Strube-Verlags dem »Denkmäler-Band« entnommen.

2 In: *Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft*, Speier 1791, Sp. 341.

3 Sein Sohn Ludwig betonte, dass auch in der Augsburger und Ulmer Zeit *die Musik immer seine Hauptbeschäftigung* geblieben sei, und hebt besonders die nachhaltige Wirkung von Schubarts lebenslanger Tätigkeit als musikalischer Lehrer hervor (L. Schubart, *Schubart's Charakter von seinem Sohne Ludwig Schubart*, Erlangen 1798, S. 66f.).

dem Publikum, konnte er sich in rauschhafte Zustände spielen und jedes Auditorium wechselweise in helles Entzücken versetzen oder zu Tränen rühren.<sup>4</sup>

Das geduldige Niederschreiben und gründliche Ausarbeiten von musikalischen Werken freilich scheint ihm ausgesprochen schwer gefallen zu sein. Zum einen fehlte ihm dazu die solide Ausbildung in musikalischer Satztechnik. Im Grunde blieb er zeitlebens Autodidakt.<sup>5</sup> Seine überlieferte Musik ist deshalb auch keineswegs arm an Satzfehlern – Quint- und Oktavparallelen oder ungeschickten Stimmführungen.<sup>6</sup> Vor allem aber scheint ihm, dem außerordentlich unsteten und unruhigen, von wechselnden Leidenschaften getriebenen Menschen, die Geduld gefehlt zu haben, größere musikalische Werke konzentriert niederschreiben und sorgfältig auszuarbeiten. Schon der bloße Vorgang des Schreibens bremste offenbar seine Erfindungskraft. Auch als Schriftsteller war er mehr ein Mann des gesprochenen als des geschriebenen Wortes, und er betonte selber mehrfach gegenüber seinem Sohn, *daß er das Beste in seinem Leben gesagt und nicht geschrieben habe*.<sup>7</sup> So schrieb er zum Beispiel die Artikel für seine berühmte »Deutsche Chronik« bezeichnenderweise nicht selber von Hand, sondern diktierte sie in rasendem Tempo einem Sekretär in die Feder, in einem Zustand der Exaltation, den er offenbar auch brauchte, um in der Musik Bemerkenswertes zu leisten.

Nun brachte Schubart gleichwohl in gewissem Umfang Musik auch zu Papier, freilich fast nur kleine Formen: Lieder mit Klavierbegleitung vor allem, Klavierstücke und kleine Kantaten.<sup>8</sup> Aus den Jahrzehnten vor der Haftzeit allerdings ist uns von dieser Produktivität beinahe nichts in Form von Quellen überliefert. Insbesondere die Lieder aus dieser Zeit scheint Schubart für irgendwelche Gelegenheiten schnell verfasst und dann sorglos aus der Hand gegeben zu haben. Auf fliegenden Blättern oder auch in mündlicher Tradition haben sich diese Gesänge dann schnell verbreitet, wurden wie Volkslieder allmählich umgesungen und abgewandelt, wurden schließlich selber zu Volksliedern. Schubarts autographe Urschriften aber sind sämtlich verlorengegangen.<sup>9</sup>

Dass sich von Schubarts Liedern dann doch eine größere Anzahl in brauchbaren Quellen erhalten hat, hängt mit Schubarts Gefangennahme zusammen und mit den Lebensumständen auf dem Hohenasperg. Nachdem er die einjährige, grausame Kerkerhaft überstanden hatte, bekam Schubart im Jahr 1778 Festungsfreiheit, vorerst noch ohne Schreiberlaubnis, konnte gelegentlich Kla-

4 Vgl. G. Fr. Stäudlin in: *Musikalische Korrespondenz ...* (wie Anm. 2), Sp. 341f., und L. Schubart, *Schubarts Charakter* (wie Anm. 3), S. 47f., wo auch Abbé Vogler zitiert wird mit der Äußerung: *Wer nicht weiß, was Genie ist, der komme, und höre Schubart eine Fuge spielen, oder zum Abendmahl phantasieren*.

5 Zu Schubarts musikalischer Vita vgl. L. Schubart, *Schubart's Charakter* (wie Anm. 3), S. 59ff., und Hartmut Schick, *Schubart und seine Lieder*, in: Schubart, *Sämtliche Lieder* (wie Anm. 1), S. XVIff.

6 Vgl. neben manchen Liedern z. B. auch die Klaviersonate in D, abgedruckt bei Ernst Holzer, *Schubart als Musiker*, Stuttgart 1905 (Anhang).

7 L. Schubart, *Schubart's Charakter* (wie Anm. 3), S. 4.

8 Vgl. David Ossenkop, Art. »Schubart« in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, hrsg. von St. Sadie und J. Tyrrell, Bd. 22, London/New York 2001, S. 654f.

9 Zur Quellenlage und Datierung der Lieder s. Schubart, *Sämtliche Lieder* (wie Anm. 1), S. XXIVff. und Kritischer Bericht, S. 129ff.

vier und Orgel spielen und durfte – oder musste – Töchter von Offizieren der Garnison im Klavierspiel und im Gesang unterrichten. Für diesen Unterricht brauchte er nun ein gewisses Repertoire an leichten Übungsstücken. Dieses Repertoire schrieb er seinen Schülerinnen einfach selber, indem er einerseits aus dem Gedächtnis Lieder wieder zu Papier brachte, die er schon in früheren Jahren verfasst hatte, andererseits eine Anzahl von Liedern und kurzen Klavierstücken neu schrieb. Zwei solcher Liederbücher sind uns überliefert: eines für eine gewisse Philippina Frey, von Schubart selber geschrieben und heute im Besitz eines Nachkommens der ersten Besitzerin (Jürgen Breyer in Ludwigsburg). Ein zweites Liederbuch, für die Offizierstochter Caroline Louise von Buttler von Kopisten abgeschrieben und von Schubart durchgesehen, basiert wohl zum Teil auf dem genannten Liederbuch für Philippina Frey. Es wird heute in der Stuttgarter Landesbibliothek aufbewahrt.<sup>10</sup>

Dieses Sammeln und Neuverfassen eigener Lieder im Zusammenhang mit der Unterrichtstätigkeit scheint Schubart auf dem Asperg dann auch erst auf den Gedanken gebracht zu haben, einige seiner Lieder drucken zu lassen, zunächst verstreut in verschiedenen Anthologien und Almanachen, später auch in einem eigenen Sammeldruck mit dem Titel »Musicalische Rhapsodien« (3 Hefte, Stuttgart 1786). Knapp hundert Lieder haben sich so handschriftlich oder gedruckt erhalten, vielfach in mehreren Fassungen und auch in einer Vielzahl von verstreuten Abschriften, bei denen sich oft kaum mehr sagen lässt, ob und inwieweit sie noch auf authentische Quellen zurückgehen. Kompositionsurschriften aber sind auch aus der Asperger Zeit keine erhalten (sogar das von Schubart selber geschriebene Liederbuch für Philippina Frey hat im wesentlichen den Charakter einer – sogar recht flüchtigen – Abschrift).

An Texten vertonte Schubart etwa zur Hälfte eigene Gedichte, darunter so berühmte wie »Die Fürstengruft« oder »Die Forelle«, aber auch anspruchslose Gelegenheitsdichtungen, die er wohlweislich nicht in seine Gedichtausgaben aufnehmen ließ. In nicht wenigen Fällen scheinen dabei übrigens die Texte erst nach der Musik entstanden zu sein, schrieb Schubart also zu bereits vorhandenen Melodien passende Texte hinzu. Die von ihm vertonten fremden Texte stammen überwiegend von Zeitgenossen, wobei sich eine gewisse Vorliebe für die Dichter des Göttinger Hainbundes abzeichnet: Johann Heinrich Voss, Johann Martin Miller, die Brüder Stolberg, Hölty, Bürger und Claudius.<sup>11</sup>

\*

Für wen sind nun diese Lieder geschrieben (einmal abgesehen von der unmittelbaren Funktion als Material für den Klavierunterricht), und wie müssen wir uns ihre ideale Darstellung vorstellen? Man kann das eigentlich nur mit einem etwas altmodischen Ausdruck beantworten: Es sind Lieder für das »Volk« – in einem Wort: »Volkslieder«. Schubart ging es gewiss nicht primär darum, künstlerisch wertvolle Gesänge zu schreiben; im Gegenteil: Das Moment der Kunst

<sup>10</sup> Sign. Cod. Mus. Q. u. O. II, Nr. 2. Vgl. die Quellenbeschreibungen in: Schubart, *Sämtliche Lieder* (wie Anm. 1), S. 132ff.

<sup>11</sup> Vgl. dazu J. N. Schneider, *Zwischen Lyra und Lettern. Schubarts Lieder in einer Grenzsituation der Lyrikgeschichte*, in: Schubart, *Sämtliche Lieder* (wie Anm. 1), S. XXXIII-XLIV.

sollte bei dieser Musik völlig in den Hintergrund treten, denn nur dann konnte das einfache Volk sich diese Lieder aneignen, sich in diesen Liedern artikulieren und die eigene Gefühlslage darin wiederfinden. Die musikalische Schlichtheit der Lieder ist geradezu die Vorbedingung für das, worauf diese Lieder zielen und woran sie gemessen werden wollen: Popularität.<sup>12</sup>

Die kulturgeschichtliche Bedeutung mancher dieser Lieder, ihre lange anhaltende Popularität und ihre idealtypische Rezeption spiegelt sich vielleicht am besten in den folgenden Sätzen, die Achim von Arnim 1805 an den Berliner Komponisten Johann Friedrich Reichardt schrieb:

Wo ich zuerst die volle, thateneigene Gewalt und den Sinn des Volksliedes vernahm, das war auf dem Lande. In warmer Sommernacht weckte mich ein buntes Geschrey. Da sah ich aus meinem Fenster durch die Bäume, Hofgesinde und Dorfleute, wie sie einander zusangen: Auf, auf, ihr Brüder (etc.).<sup>13</sup>

Man sang also Schubarts »Abschiedslied«, das berühmte, die Zwangsrekrutierung und -verschickung württembergischer Soldaten nach Südafrika thematisierende »Kaplied« (s. Notenbsp. 1). Die Melodie dieses Liedes gehörte im ausgehenden 18. und im frühen 19. Jahrhundert zu den populärsten Weisen in Deutschland. Unzählige Male wurde sie neutextiert, beispielsweise auch mit Texten von Volksliedern auf Napoleon. Der Dichter Friedrich Matthisson verglich *Haltung und Effekt* der Melodie sogar mit der »Marsellaise« und schrieb:

Wenige deutsche Gesänge können sich wohl einer allgemeineren Verbreitung rühmen als dieses mannhaft und kräftige ‚Auf auf, ihr Brüder und seid stark!‘ Von der Ostsee bis zur Limmat und von der Moldau bis zum Rheine schallt es von den Lippen aller Volksklassen; hier mit dem heisern Gebrülle der Postknechte, Handwerksgesellen und Rekruten, dort mit der reinem Intonation der Offiziere, Studenten und Handlungsdiener.<sup>14</sup>

Kein geringerer als Ludwig van Beethoven hat das »Kaplied« zu Zwecken des Klavierunterrichts für einen Schüler abgeschrieben,<sup>15</sup> und kein geringerer als der siebzehnjährige Hölderlin scheint daran beteiligt gewesen zu sein, als sich im Sommer 1787 – wenige Wochen nach der Publikation des Liedes – die Maulbronner Seminaristen die Melodie zu eigen machten, um ihre Nahrungs- und Geldsorgen mit einer Parodiefassung zu artikulieren, die sie (so Hölderlin in einem Brief an die Mutter) *die halbe Nacht auf dem Dorment auf und ab sangen*:

Auf auf, ihr Brüder, und seid stark  
Der Glaubiger ist da  
Die Schulden nehmen täglich zu  
Wir haben weder Rast noch Ruh  
Drum fort nach Afrika –.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Zur Popularität als einer zentralen Kategorie der Liedästhetik der mittleren Goethezeit s. Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit, 1770–1814*, Regensburg 1965, S. 85-135.

<sup>13</sup> Veröffentlicht in: *Berlinische musikalische Zeitung*, hrsg. von Johann Friedrich Reichardt, I [1805], Nr. 21, S. 83; auch in Achim von Arnims Aufsatz *Von Volksliedern* in: *Des Knaben Wunderhorn*, Bd. 1.

<sup>14</sup> Friedrich von Matthisson, *Schriften*, Zürich 1825, Bd. 3, S. 69.

<sup>15</sup> Mit Fingersatzziffern versehene Abschrift von der Hand des jungen Ludwig van Beethoven (wohl aus der Zeit 1788–1790), Bonn, Beethovenhaus, Sammlung Wegeler, s. die Abbildung in: Schubart, *Sämtliche Lieder* (wie Anm. 1), S. XXX.

<sup>16</sup> Vom jungen Hölderlin zitiert in einem nicht datierten Brief aus Maulbronn an seine Mutter (Sommer 1787), in: *Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe*, hrsg. von Friedrich Beisner, Bd. 6, Stuttgart 1954, S. 14.

a) Erstes Caplied: Abschiedslied

Affektvoll

Auf, auf ihr Brü - der, und seid stark! der Ab - schieds-Tag ist  
da. Schwer liegt er auf der See - le schwer. Wir sol - len ü - - ber  
Land und Meer, ins heis - se Af - ri - ka, ins heis - se Af - ri - ka.

- |   |   |   |
|---|---|---|
| [1.] Auf! auf! Ihr Brüder, und seyd stark!!<br>Der Abschiedstag ist da.<br>Schwer liegt er auf der Seele, schwer!<br>Wir sollen über Land und Meer<br>Ins heisse Afrika.                | [2.] Ein lichter Kreis von Lieben steht,<br>Ihr Brüder, um uns her.<br>Uns knüpft so manches theure Band<br>An unser deutsches Vaterland;<br>Drum fällt der Abschied schwer.    | [3.] Dem bieten graue Eltern noch<br>Zum letztenmal die Hand.<br>Den kosen Bruder, Schwester, Freund,<br>Und alles schweigt, und alles weint,<br>Todtblaß von uns gewandt.    |
| [4.] Und wie ein Geist schlingt um den<br>Hals / Das Liebchen sich herum.<br>„Willst mich verlassen, liebes Herz<br>Auf ewig?“ – Und der bitter Schmerz<br>Macht's arme Liebchen stumm. | [5.] Ist hart! – Drum wirble du Tambor<br>Den Generalmarsch d'rein.<br>Der Abschied macht uns sonst zu weich.<br>Wir weinten kleinen Kindern gleich.<br>Es muß geschieden seyn! | [6.] Lebt wohl! ihr Freunde, sehn wir uns<br>Vielleicht zum letztenmal;<br>So denkt: nicht für die kurze Zeit,<br>Freundschaft ist für die Ewigkeit,<br>Und Gott ist überall. |
| [7.] An Teutschlands Gränze füllen wir<br>Mit Erde unsre Hand,<br>Und küssen sie, – das sey der Dank<br>Für deine Pflüge, Speiß und Trank<br>Du liebes Vaterland!                       | [8.] Wenn dann die Meereswooge sich<br>An unsern Schiffen bricht;<br>So segeln wir gelassen fort,<br>Denn Gott ist hier, und Gott ist dort,<br>Und der verläßt uns nicht.       | [9.] Und ha, wenn sich der Tafelberg<br>Aus blauen Dülften hebt,<br>So strecken wir empor die Hand,<br>Und jauchzen: Land, ihr Brüder,<br>Land! / Daß unser Schiff erbebt.    |
| [10.] Und wenn Soldat und Offizier<br>Gesund ans Ufer springt;<br>Dann jubeln wir: ihr Brüder, ha,<br>Nun sind wir ja in Afrika,<br>Und alles dankt und singt.                          | [11.] Wir leben drauf in fernem Land<br>Als Teutsche brav und gut.<br>Und sagen soll man weit und breit:<br>Die Teutsche sind doch brave Leut',<br>Sie haben Geist und Muth.    | [12.] Und trinken auf dem Hofnungskap<br>Wir seinen Götterwein;<br>So denken wir, von Sehnsucht weich,<br>Ihr fernem Freunde dann an Euch,<br>Und Thränen fließen d'rein.     |

Notenbeispiel 1  
Schubarts »Abschiedslied«, das sogenannte »Kaplied« (Februar 1787)  
Sämtliche Lieder, Nr. 60a

Zahlreiche andere Lieder Schubarts wurden ebenfalls schnell zum musikalischen Allgemeingut breiter Bevölkerungsschichten, wobei man sich oft an den Urheber gar nicht mehr erinnerte. Ludwig Schubart nennt 1798 allein 27 Lieder seines Vaters, *sämtlich mit Melodien von ihm, die entweder ganz im Munde des Volkes, oder doch im schönern Munde der Jungweiber und Jungfrauen unseres Landes* seien, darunter etwa das »Lied eines Schwabenmädgens«, das »Schneider Lied« und »Der Bettelsoldat«<sup>17</sup>: *Verschiedene davon sind so weit und all-*

17 Schubart, *Sämtliche Lieder* (wie Anm. 1), Nr. 65, 78 und 27.



*gemein verbreitet worden, daß ich keinen deutschen Volksdichter wüßte, der sich gleicher Ehre rühmen könnte.*<sup>18</sup>

Schubart schrieb seine Lieder nicht nur für das »Volk«, er nannte sie auch zumeist »Volkslieder«.<sup>19</sup> In der Kunst, den »Volksthon« zu treffen, war ihm dabei der Leipziger Komponist Johann Adam Hiller das von keinem andern erreichte Vorbild. *Es ist in der That ungemein schwer, ein gutes Volkslied zu setzen*, bemerkt er in den »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«:

Hier gelten keine Nachäffungen, sondern ich muß die Nationalkorden sicher zu treffen wissen, daß sie alle das gesetzte Lied wiederthönen. Der Handwerksbursche, der Bauer, das gemeine Mädchen finden keinen Geschmack am verzierten Gesange, sie wollen *Naturlaute* hören. Man studiere also unsere herrlichen Volksmelodien, deren Wirkungen sich schon über mehr als ein Jahrhundert verbreitet haben; dann erst wird man ein Lied setzen, das unser Volk aufnimmt.<sup>20</sup>

Im Prinzip deckte sich Schubarts Liedästhetik weitgehend mit den Anschauungen der »Berliner Liederschule«, wie sie etwa Johann Abraham Peter Schulz in der Vorrede zur 2. Auflage seiner »Lieder im Volksthon« (Berlin 1784) formulierte.<sup>21</sup> Auch Schubart ging es wie Schulz darum, den *Schein des Unge-suchten, des Kunstlosen, des Bekannten* zu erwecken. Doch was für die Berliner ein Bemühen war, sich – die Standesgrenzen überschreitend – in fremde volksmusikalische Sphären einzufühlen, fiel Schubart sehr viel leichter, weil er zeit seines Lebens die Gesellschaft des »einfachen Volkes« suchte und genoss. Die von den *berlinischen Tonkünstlern so vortrefflich in Musik gesetzten „Lieder der Deutschen“* würden deswegen kaum irgendwo gesungen, weil sie *zu schwerfällig, und mit einer zu ängstlichen Gewissenhaftigkeit niedergeschrieben* seien, schreibt er 1775 und stellt ihnen die ungekünstelte Leichtigkeit der Lieder eines Johann André gegenüber. Ein gutes Lied musste in seinen Augen – dies lässt sich seinen André-Rezensionen entnehmen – leicht, gefällig, sangbar, im Ausdruck mehr oder weniger naiv und insgesamt *mehr Naturschrey als Kunst* sein. Vor allem aber musste es sich leicht auswendig lernen lassen. Daraus ergab sich von selbst Schubarts Plädoyer für die Form des Strophenlieds und die Ablehnung des Durchkomponierens (außer bei Balladentexten): *ganz komponierte Lieder scheinen mir wieder ihren Zweck zu seyn. Wer wird die Abänderungen der Melodien behalten? Jedes Lied habe einen Fokum der Empfindung, den muß der Musiker zu treffen suchen; dann hat er gut gesetzt.*<sup>22</sup>

Im übrigen lässt sich ein Lied natürlich nur dann umstandslos nachsingen und auswendig lernen, wenn sich die Melodie auch ohne Begleitung singen lässt – eine Eigenschaft, die im 18. Jahrhundert auch die Komponisten der Berliner Liederschule vom Lied gefordert haben. Populär geworden sind die erfolgreichsten von Schubarts Liedern dann auch nicht als Klavierlieder, in der

18 L. Schubart, *Schubart's Charakter* (wie Anm. 3), S. 37f.

19 So selbst in seiner anspruchsvollsten Publikation, den *Musicalischen Rhapsodien* (Stuttgart 1786).

20 Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim etc. 1990), S. 354f.

21 Abgedruckt auch bei Max Friedlaender, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, Stuttgart und Berlin 1902 (Reprint Hildesheim 1962), Bd. I,1, S. 256f.

22 Alles aus Schubarts Rezension von Joh. André, *Musikalischer Blumenstraus für das Jahr 1776*, in: *Deutsche Chronik auf das Jahr 1776*, S. 85-88.

Gestalt, wie sie die neue Gesamtausgabe ediert, sondern als einstimmige Melodien, die man auch im Freien, unterwegs oder in geselliger Runde im Wirtshaus singen konnte. Bei Bedarf wird man spontan eine zweite Stimme dazugesungen oder auf der Fiedel hinzugespielt oder eine Begleitung auf der Laute hinzuimprovisiert haben. Noten lesen konnten ohnehin nur die allerwenigsten von denen, die diese Lieder rezipierten.

\*

Vor dem Hintergrund der gerade skizzierten Volkslied-Ästhetik Schubarts wäre es unangemessen, in Schubarts Liedern so etwas wie einen musikalischen Personalstil ausgeprägt finden zu wollen. Es gibt zwar einzelne Wendungen, die in verschiedenen Liedern häufiger wiederkehren, aber keinen typisch Schubartschen Tonfall, an dem man seine Melodien erkennen könnte. Auch die harmonische Struktur der Lieder ist selten originell, vielmehr eher stereotyp: Von der Tonika ausgehend wendet sich die Melodie meistens zur Dominante, um dann gegen Ende wieder zur Tonika zurückzukadenzieren, meistens mit einem Rückgriff auf die Motivik der Anfangszeilen.<sup>23</sup>

Dennoch gibt es eine interessante Besonderheit, durch die sich Schubarts Liedschaffen von dem der Zeitgenossen unterscheidet. Sie hängt mit der Identität von Dichter und Musiker zusammen, die dann vorlag, wenn Schubart eigene Texte vertonte. Bei den Liedern zu eigenen Texten müssen wir davon ausgehen, dass Gedicht und Melodie häufig mehr oder weniger gleichzeitig entstanden, dass also Schubart zu einer Gedichtstrophe, die er im Kopf hatte, gleich die passende Melodie erfand, oder dass ihm eine Melodie einfiel, zu der er nur noch die passenden Worte brauchte, um das Lied niederzuschreiben. Dass die Reihenfolge der Erfindung wechselte, bezeugt auch Schubarts Sohn Ludwig: *Er machte diese Lieder ganz mit der Leichtigkeit, die man ihnen ansieht – bald den Text, bald die Musik zuerst; sang sie sodann seinen Freunden vor: diese nahmen Abschriften, und so kamen sie in den Kreis der Dinge.*<sup>24</sup>

Dann aber, wenn der mehrstrophige Text ganz oder partiell erst nach der Melodie entstanden ist, wird es interessant – dann ergaben sich nämlich innerhalb der Form des Strophenlieds ganz neue Möglichkeiten des Wort-Ton-Verhältnisses. Die verschiedenen Strophen konnten nun so formuliert werden, dass sie auf Eigenheiten der Melodie Bezug nehmen, mit dem Effekt, dass umgekehrt ein und dieselbe Melodie bei mehreren, wenn nicht sogar allen Strophen so wirkt, als sei sie eigens zur jeweiligen Strophe entworfen worden.

Zumindest bei einigen Liedern Schubarts meint man ein solches intensiveres Wort-Ton-Verhältnis, das der Form des Strophenlieds eigentlich wesensfremd ist, wahrnehmen zu können. So beispielsweise im schon erwähnten, berühmten »Kaplid« (Notenbsp. 1). Musikalisch besteht es aus drei Teilen zu jeweils vier Takten. Die Rahmenteile ähneln einander im Gestus und auch in der Motivik: Sie sind geprägt von einer weit ausgreifenden Melodik, die mit fanfarenhaften Dreiklangsbrechungen arbeitet und großzügig, vielfach mit Quarten und Ter-

<sup>23</sup> Zu den Stereotypen und auch Schwächen von Schubarts Liedern vgl. besonders Holzer, *Schubart als Musiker* (wie Anm. 6), S. 50ff.

<sup>24</sup> L. Schubart, *Schubart's Karakter* (wie Anm. 3), S. 38.

zen den Oktavraum es'–es'' bzw. (in Zeile 2) f'–f'' ausmisst. Der Gestus ist energisch, aufrüttelnd, extravertiert und vorwärtsdrängend. Der Mittelteil liefert dazu einen starken Kontrast: mit einer ganz andersartigen, affektiv-empfindsamen, engräumigen Melodik, die von schmerzlichen Seufzer-Figuren am Beginn jedes Taktes geprägt ist.

Der musikalische Kontrast zwischen den extravertierten, fanfarenhaften Rahmenteilten und dem introvertierten, empfindsamen Mittelabschnitt ist hier so profiliert, dass es bei einem präexistenten Text in den Folgestrophen fast zwangsläufig immer wieder zu fatalen Inkongruenzen zwischen Text und Musik kommen müsste. Hier jedoch scheint Schubart die Strophen so auf die Musik abgestimmt zu haben, dass sich ein ausgesprochen harmonisches Wort-Tonverhältnis ergibt. Man beachte insbesondere die Formulierung der jeweiligen Verse 3 und 4, die zu den Seufzerphrasen des Mittelteils passen müssen. Häufig drücken sie Sehnsucht, Schmerz oder andere Gefühle weicherer Art aus: So in Strophe 2 (»Uns knüpft so manches theure Band / An unser teutsches Vaterland«), in Strophe 3 (»Den kosen Bruder, Schwester, Freund, / und alles schweigt, und alles weint«), in Strophe 4 (»Willst mich verlassen, liebes Herz / Auf ewig? – Und der bitter Schmerz«) oder in Strophe 5 (»Der Abschied macht uns sonst zu weich. / Wir weinten kleinen Kindern gleich«).

Umgekehrt sind die Rahmenzeilen gerne aktiv und energisch gehalten, viermal sogar mit Ausrufen, die den fanfarenhaften Quartsprung des Beginns herausmeißeln: So in Strophe 5 (»Ist hart! – Drum wirble du Tambor / Den Generalmarsch d'rein«). Hier kehrt auch der Schlussvers nach den schmerzlichen Mittelzeilen wieder schön zur energischen Ausgangsstimmung zurück, passend zur Melodik der letzten vier Takte: »Es muss geschieden seyn!« Ähnlich in der folgenden, ebenfalls mit zweisilbigem Ausruf beginnenden sechsten Strophe: »Lebt wohl! ihr Freunde, sehn wir uns / Vielleicht zum letztenmal«, wo die Schlusszeile nach dem gefühlvollen Mittelteil wiederum eine Gewissheit hinstellt: »Und Gott ist überall.«

Ein wenig anders, aber nicht weniger gut auf die Melodik passend, formuliert die achte Strophe den zweifachen Affektwechsel nach Vers 2 und nach Vers 4 – als Wechsel von der Naturgewalt zur inneren Gelassenheit und schließlich zu fester Gewissheit von Gottes Beistand: »Wenn dann die Meereswooge sich / An unsern Schiffen bricht; / So segeln wir gelassen fort, / Denn Gott ist hier, und Gott ist dort, / Und der verlässt uns nicht.« Schließlich die 9. Strophe: Auch hier begegnet wieder ein zweisilbiger Ausruf zum eröffnenden Quartsprung und eine Disposition, bei der die Gefühlsschilderung, die Sphäre des Subjektiven, den Versen 3 und 4 zugewiesen wird, während die Rahmenverse Erscheinungen oder Aktionen der äußeren Welt schildern – die Erscheinung des Tafelbergs bzw. das Erbeben des Schiffes.

Bei anderen Liedern Schubarts zu eigenen Texten ließe sich ähnliches zeigen, wenn auch nicht mit dieser Konsequenz. Selbst das ohne seine Melodie so berühmt gewordene politische Gedicht »Die Fürstengruft« erweist sich in der (nur handschriftlich überlieferten) Liedfassung<sup>25</sup> als ein Gedicht, dessen Stro-

<sup>25</sup> Schubart, *Sämtliche Lieder* (wie Anm. 1), Nr. 41, S. 52.

phen zumindest teilweise im Hinblick auf die zugehörige Melodie formuliert worden zu sein scheinen. Die Trillerfigur im elften Takt der Melodie etwa trifft in verschiedenen Strophen immer wieder auf Worte, bei denen sie eine illustrative Bedeutung bekommt – am schlagendsten in Strophe 15, wo sie mit dem Wort »Trillerschläger« unterlegt wird.<sup>26</sup>

Damit erweist sich Schubart geradezu als Erfinder eines neuartigen Liedtyps, der die Vorzüge des einfachen Strophenlieds mit den Vorzügen des mehrstrophigen durchkomponierten Liedes verbindet: eines neuen Liedtyps, den man »durchtextiertes Strophenlied« nennen könnte. Ein solches durchtextiertes Strophenlied hält zwar an ein und derselben Melodie für jede Strophe fest – einer Melodie, die sich somit leicht behalten lässt –, dennoch aber schmiegt sich die Melodie dem Text so eng an, wie dies normalerweise nur beim durchkomponierten Lied möglich ist. Und dies eben deswegen, weil offensichtlich sämtliche Strophen des Liedes im Hinblick auf die Melodie erst entworfen worden sind (vielleicht mit Ausnahme der Anfangsstrophe, die wohl schon vor oder gleichzeitig mit der Melodie entstanden sein wird).

Freilich wäre Schubart nicht Schubart, wenn er dieses Verfahren in seinen Liedern konsequent angewandt hätte. Ausgerechnet in seinem wohl berühmtesten Gedicht, »Die Forelle«, formuliert er die dritte Strophe so, dass sie, wird sie zur eigenen Liedmelodie gesungen, äußerst unglücklich wirkt (s. Notenbsp. 2). Das Enjambement in der zweiten Zeile (»Doch endlich war dem Diebe / Die Zeit zu lang. Er macht / Das klare Bächlein trübe ...«) läuft in Schubarts Melodisierung am Ende des zweiten Verses geradezu gegen eine Wand. Nicht zufällig hat an dieser Stelle Franz Schubert in seiner berühmt gewordenen Vertonung<sup>27</sup> die Form des Strophenliedes aufgebrochen und die dritte Strophe mit neuer Musik versehen, um eben dieses Enjambement bewältigen zu können.

Auch in anderen Fällen nutzt unser Dichtermusiker die Möglichkeiten die ihm das selbstgefundene Prinzip des »Durchtextierens« eines Strophenliedes bot, weniger, als man erwarten würde, und manchmal formuliert er sogar ausgesprochen ungeschickt – etwa derart, dass einzelne Worte beim Singen durch Pausen auseinandergerissen werden. Nicht verschwiegen sei schließlich auch, dass einige seiner Lieder kaum anders als missglückt bezeichnet werden können. Insofern spiegelt sich auch in seinem dichterisch-musikalischen Schaffen das Naturell Schubarts in seiner ganzen Widersprüchlichkeit: als eine Begabung, die unter glücklichen Umständen zu genialen Gedanken fähig war und mit einzelnen Einfällen die Zeitgenossen begeistern konnte, die aber doch meist im Unvollendeten steckenblieb – ähnlich wie im Fall seiner vielzitierten »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«, die Schubart auf dem Asperg einem Mitgefangenen durch die Kerkerwand diktierte, ohne je später noch die Energie aufzubringen, die wenig geordneten Gedanken systematisch auszuarbeiten und als Buch zu publizieren.<sup>28</sup>

26 Zu weiteren Beispielen vgl. ebda., S. XXXf.

27 D 550, überliefert in 5 Fassungen (1816–1821).

28 Das Werk wurde als Torso 1806 von Ludwig Schubart publiziert (s. Anm. 20).

Naif

In ei - nem Bäch - lein hel - - le da schoß in fro - her Eil die  
 lau - ni - sche Fo - rel - le vor - ü - ber wie ein Pfeil, vor - -  
 ü - ber wie ein Pfeil. ich stand an dem Ge - sta - - de und  
 sah in sü - Ber Ruh des mun - tern Fi - sches Ba - - de im kla - ren Bäch - lein zu.

[1. In einem Bächlein helle  
 da schoß in froher Eil  
 die launische Forelle  
 vorüber wie ein Pfeil.  
 ich stand an dem Gestade  
 und sah in süßer Ruh  
 des muntern Fisches Bade  
 im klaren Bächlein zu.]

3. Doch entlich war dem Diebe  
 Die Zeit zu lang er macht  
 Das klare Bächlein trübe  
 und eh ich es gedacht  
 So zuckte seine Ruthe  
 das Fischlein zappelt dran  
 und ich mit regem Blute,  
 Sah die Betrogne an.

2. Ein Fischer mit der Ruthe,  
 wohl an dem Ufer stand  
 Und sah mit kaltem Blute,  
 Wie sich das Fischlein wand.  
 So lang dem Wasser Helle,  
 So dacht [ich] nicht gebricht,  
 So fängt er die Forelle  
 Mit seinem Angel nicht.

4. Die ihr am Goldnen Quelle  
 Der sichern Unschuld weilt  
 O denkt an die Forelle  
 Seht ihr Gefahr so eilt  
 Meist fehlt ihr nur aus Mangel  
 Der Klugheit Mädden seht  
 Verführer mit der Angel,  
 Sonst reut es euch zu spät.

#### Notenbeispiel 2

Schuberts Lied »Die Forelle« in der Fassung der »Ludwigsburger Handschrift« (1783; Privatbesitz)  
*Sämtliche Lieder*, Nr. 40

Als »Liedermacher« ist Schubart fraglos eine der interessantesten und wichtigsten Erscheinungen des 18. Jahrhunderts gewesen; um zum »Liedkomponisten« zu werden, fehlte ihm nicht nur das musikalisch-handwerkliche Können, sondern auch Beharrlichkeit und Fleiß. Sich auf mehreres zugleich zu konzentrieren, fiel ihm bemerkenswert leicht. So soll Schubart einmal einige Wetten gewonnen haben, als es ihm gelang, in Gesellschaft gleichzeitig *ein deutsches Lied [zu] verfertigen; es in Musik [zu] setzen, einen Brief [zu] diktieren; und mit einem Anwesenden über einen literarischen Gegenstand [zu] reden.*<sup>29</sup> Sich nur auf eine Sache zu konzentrieren und beispielsweise ein Lied am Schreibtisch bis zur Perfektion auszuarbeiten, scheint ihm paradoxerweise

<sup>29</sup> L. Schubart, *Schubart's Karakter* (wie Anm. 3), S. 65.

außerordentlich schwer gefallen zu sein; nur in vergleichsweise wenigen Fällen<sup>30</sup> ist es ihm gänzlich geglückt.

Einer dieser Glücksfälle sei zuletzt noch abgebildet: das Lied »An Sie« (Notenbsp. 3) – wahrscheinlich das früheste erhaltene Lied Schubarts, geschrieben 1759 während seiner Erlanger Studienzeit. Hier stimmt einfach alles: Der

### 13 An Sie

(Schubart)

Lustig

Wer kan mir was be-trüb- - ters nen-nen, ich soll mein Mäd-chen spre-chen kön-nen, nur küs-sen soll ich nicht nur küs-sen soll ich nicht. Sein Mäd-chen spre-chen und nicht küs-sen o Mäd-chen Mäd-chen du muß wiss-en daß sich das wie-der-spricht daß sich das wie-der-spricht.

1759 in Nürnberg

1. Wer kan mir was betrübters nennen  
Ich soll mein Mädchen sprechen können  
Nur küssen soll ich nicht.  
Sein Mädchen sprechen und nicht küssen  
O Mädchen Mädchen du muß wissen  
Daß sich das widerspricht.
2. Jüngst wagt ich's einen Kuß zu nehmen,  
Ja! schrie sie, wollen sie sich schämen  
die Leutlein sehens Ja.  
Da dacht ich die verwünschten Leute,  
Da sucht ich sie auf Jeder Seite  
Und war doch Niemand da.
3. O Liebe willst du mich verbinden  
Am Wald laß mich mein Mädchen finden  
Wo keine Leute sind.  
Wie will ich da die Lose küssen  
Da soll sie keinen Vorwand wissen  
die Bäume sind Ja blind.

#### Notenbeispiel 3

Schubarts Lied »An Sie« (1759) nach der »Stuttgarter Handschrift«

(Württ. Landesbibliothek, Sign. Cod. mus. Q.u.O. II,2 [1783])

*Sämtliche Lieder*, Nr. 13

30 Neben dem »Kaplied« könnte man etwa die Lieder »An Sie«, »Der Liesel Brautlied«, »Die Erscheinung« und »Mädchen Laune« nennen (*Sämtliche Lieder*, Nr. 13, 32, 39 und 71).

dreistrophige, von Schubart selbst stammende Text (der sich in keiner Gedichtausgabe findet) ist mit seinem ironisch gebrochenen Pathos witzig und pointiert wie wenig in Schubarts Lyrik. Die Melodie ist originell, spritzig und so eingängig, dass sie das Zeug zum Ohrwurm hat. Alle Phrasen sind aus einem rhythmischen Modell entwickelt, und doch wirkt die Melodie abwechslungsreich und farbig, nicht zuletzt durch den aparten Wechsel zwischen dreitaktigen und zweitaktigen Phrasen. Der Klavierbass sorgt mit sparsamsten Mitteln an den richtigen Stellen für Impulse, die die Melodie vorantreiben. Wobei die Begleitung erst spät, aber an entscheidender Stelle textinterpretierend eingreift: nämlich schlicht dadurch, dass sie (in Takt 17) überraschend schweigt, den zu erwartenden Halteton im Bass einfach verweigert. Der Gesang sieht sich in irritierender Weise plötzlich alleingelassen, hängt für einen Moment gleichsam in der Luft – genau zu den Worten, die die Pointe liefern: »Dass sich das widerspricht«. Und nicht nur in Strophe 1: Das überraschende Pausieren hat auch in Strophe 2 semantische Qualität (zu »Und war doch niemand da«), und ebenso in der dritten und letzten Strophe (zu »die Bäume sind ja blind«).

Dass gerade dieses rundum geglückte, in seiner Art perfekte Lied so gut wie gar nicht rezipiert wurde – überliefert ist es allein in den Asperger Sammelhandschriften –, zeigt einmal mehr, wie zufällig die Auswahl sein kann, die die musikalische Rezeptionsgeschichte trifft. Wobei auch Schubart selbst daran schuld sein mag. Sorglos, wie er nicht nur in solchen Dingen war, hatte er es offenbar schlicht versäumt, das Lied beizeiten drucken zu lassen.