

Arnfried Edler/Joachim Kremer (Hg.)

# Niedersachsen in der Musikgeschichte

Zur Methodologie und Organisation  
musikalischer  
Regionalgeschichtsforschung

Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997



# Inhalt

Vorwort .....	9
ARNFRIED EDLER	
Forschungsprojekt Niedersächsische Musikgeschichte. Möglichkeiten – Ziele – Grenzen .....	11
 <b>I. Das Verhältnis der kulturellen und musikalischen zur politischen, sozialen und wirtschaftlichen Regionalgeschichtsschreibung</b>	
CARL-HANS HAUPTMEYER	
Wirtschaftsgeschichte Niedersachsens des Mittelalters und der frühen Neuzeit im interregionalen Kontext .....	25
WALTER SALMEN	
Bilder zur Musikgeschichte in Niedersachsen .....	47
 <b>II. Regionale Musikgeschichtsforschung im internationalen Vergleich – Fragestellungen, Methoden, Zielsetzungen</b>	
GREGER ANDERSSON	
Regionale, nationale und supranationale Musikgeschichtsschreibung im Norden am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine Übersicht .....	73
FIONA KISBY	
Musical Culture in English Towns to c. 1600: Research Perspectives, Sources and Methodologies .....	83

### III. Zum gegenwärtigen Stand der musikalischen Regionalgeschichte in Deutschland

HARTMUT SCHICK

Forschungsprojekte zur Musikgeschichte Baden-Württembergs und Grundprobleme der Liededition am Beispiel Schubarts ..... 105

RÜDIGER THOMSEN-FÜRST

Expedition ins Paradies der Tonkünstler. Das Forschungsprojekt ›Geschichte der Mannheimer Hofkapelle im 18. Jahrhundert‹ der Heidelberger Akademie der Wissenschaften ..... 117

STEPHAN HÖRNER

Zur Situation der regionalen Musikgeschichtsschreibung in Bayern ..... 127

HELMUT LOOS

Landesgeschichte und Kulturregion, keine selbstverständliche Übereinstimmung. Das Beispiel Mitteleuropa ..... 139

HANS-GÜNTER OTTENBERG

Elbestädtisches Musikleben und Musiker suchen Autoren. Zum aktuellen Stand der Erforschung der Dresdner Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ..... 147

### IV. Fallbeispiele zur aktuellen Situation der auf Niedersachsen bezogenen musikhistorischen Forschung

JOACHIM KREMER

Zur Mobilität und Repertoireverbreitung im 19. Jahrhundert. Der Lüneburger Organist Louis Anger (1813–1870) im Urteil Mendelssohn-Bartholdys, Schumanns und Hummels ..... 161

GÜNTER KATZENBERGER

Zur Verflechtung von höfischer und städtischer Musik in Hannover zur Zeit Georgs V. .... 185

AXEL FISCHER

Johann Nikolaus Forkels »Akademische Winter-Concerte« und das Göttinger Musikleben um 1800 ..... 197

DANIELA WISSEMAN-GARBE Musikleben und Repertoire um St. Stephani und Juleum zu Helmstedt im 17. Jahrhundert .....	211
---	-----

## **V. Regionalgeschichte und Gattungsgeschichte am Beispiel der Oper**

SUSANNE RODE-BREYMAN Regionalgeschichte – eine unverzichtbare Teildisziplin der Opernforschung? Überlegungen am Beispiel von Wien .....	221
---	-----

BEATE HANNEMANN Interdisziplinarität und Operngeschichte. Zur Methodologie regionaler Institutionengeschichte .....	233
---	-----

Die Autoren .....	249
Personenregister .....	253
Ortsregister .....	259

HARTMUT SCHICK

## Forschungsprojekte zur Musikgeschichte Baden-Württembergs und Grundprobleme der Liededition am Beispiel Schubarts

In den letzten Jahren haben sich am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen Projekte zur Erforschung der musikalischen Landesgeschichte Baden-Württembergs etabliert, die sich mittlerweile in drei Publikationsreihen artikulieren und zur Einrichtung einer eigenen Forschungsstelle geführt haben. Diese Projekte sind seit 1993 unter dem Dach der neugegründeten Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V. zusammengefaßt, wurzeln aber in Aktivitäten, die historisch, geographisch und institutionell nichts miteinander zu tun haben: zum einen der Einrichtung des Schwäbischen Landesmusikarchivs in den dreißiger Jahren, zum andern der Erschließung und Erforschung der Musik des nordöstlichen Landesteils, Württembergisch Franken, seit Beginn der neunziger Jahre.

Das in den Räumen des Tübinger Musikwissenschaftlichen Instituts untergebrachte Schwäbische Landesmusikarchiv wurde 1935 vom damaligen Tübinger Universitätsmusikdirektor Ernst Fritz Schmid eingerichtet. Schmid reiste, unterstützt von den kirchlichen Zentralbehörden, zwei Jahre lang durch Württemberg und Hohenzollern und sammelte historische Musikalien und Instrumente aus dem Besitz von Kirchen und Klöstern vor allem Oberschwabens. Nicht wenige Notenbestände wurden dadurch gerade noch vor der Vernichtung durch Mäusefraß und dem Verfeuern in kirchlichen Öfen gerettet.<sup>1</sup> Schmid trug so etwa 3000 Titel zusammen – ein Repertoire im wesentlichen aus der Zeit von 1760 bis 1850, das zu etwa 90 Prozent aus Kirchenmusik besteht; der Rest ist Instrumentalmusik aller Art. Fast drei Viertel des Bestandes sind Handschriften, keine alten Prachthandschriften und Chorbücher, sondern Gebrauchshandschriften, die unmittelbar die Musikpflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts widerspiegeln. Musikhistorisch am wertvollsten dürften die handschriftlichen Musikalien aus den sämtlich 1803 aufgelösten

---

1 Vgl. Ernst Fritz Schmid: *Das Schwäbische Landesmusikarchiv in Tübingen* (Vortrag, gehalten am 11. Februar 1937 in Nürtingen, Manuskript im Schwäb. Landesmusikarchiv). Auszüge daraus und weiteres zur Geschichte des Archivs in: Georg Günther: *Musikalien des 18. und 19. Jahrhunderts aus Kloster und Pfarrkirche Ochsenhausen. Katalog* (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte in Baden-Württemberg 1), Stuttgart 1995, S. IX ff.

oberschwäbischen Klöstern sein. Hier finden sich einerseits viele zeitgenössische Abschriften von Werken Michael und Joseph Haydns und Mozarts, die teilweise älter sind als die jeweiligen Erstdrucke, andererseits auch zahlreiche Unikate von Kompositionen der an den Klöstern selbst tätigen Musiker – Komponisten wie Sixtus Bachmann, Isfrid Kayser, Nikolaus Betscher, Meingosus Galle, Aemilian Rosengart und Ernest Weinrauch.

Nach dem Ende von Schmid's Tübinger Tätigkeit fiel das Schwäbische Landesmusikarchiv in eine Art Dornröschenschlaf, aus dem es erst 1991 geweckt wurde, als der Sohn des Archivgründers, der Tübinger Ordinarius für Musikwissenschaft Manfred Hermann Schmid, eine aus Mitteln der Stiftung Kulturgut Baden-Württemberg finanzierte Kustodenstelle einrichtete. Auf dieser Basis sind in den folgenden Jahren von Georg Günther große Teile der Sammlung eingehend katalogisiert und beschrieben worden, um einiges detaillierter, als dies etwa die *Kataloge bayerischer Musiksammlungen* (KBM) tun. Erschienen sind bislang, publiziert in der neugeschaffenen Reihe *Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg*, 1995 ein Katalog der Musikalien des 18. und 19. Jahrhunderts aus Kloster und Pfarrkirche Ochsenhausen und 1997 ein Katalog der Musikalien des 18. Jahrhunderts aus den Klöstern Rot an der Rot und Isny. Weitere Kataloge mit größeren Musikalienbeständen aus Gutenzell, Weingarten, Sießen und Zwiefalten und einer Reihe kleinerer Bestände auch von Orten außerhalb Oberschwabens sind erarbeitet und werden möglicherweise nicht in Papierform, sondern im Internet publiziert.

Ein weiteres Tübinger Forschungsprojekt verdankt sich einem Anstoß von außen. 1989 veranstaltete der Historische Verein für Württembergisch Franken zusammen mit der Internationalen Joseph-Martin-Kraus-Gesellschaft im Kloster Schöntal eine Tagung zum Thema *Musikschaffen und Musikpflege im baden-württembergischen Franken*.<sup>2</sup> Die Ergebnisse dieser Tagung motivierten den Vorsitzenden des Historischen Vereins für Württembergisch Franken, Albert Rothmund, eine Editionsreihe ins Leben zu rufen, die das noch kaum erforschte, überraschend reiche Musikschaffen vor allem an den hohenlohischen Residenzen und in der ehemaligen Reichsstadt Schwäbisch Hall dokumentieren sollte. Für eine solche Reihe erarbeitete daraufhin Andreas Traub einen Band mit dem geistlichen Werk des ab 1675 in der Reichsstadt Hall wirkenden Organisten Johann Samuel Welter (1650–1720), dem wohl wichtigsten süddeutschen Kantatenkomponisten der Zeit neben Johann Pachelbel.<sup>3</sup> Erhalten sind elf Kantaten (aus Beständen der protestantischen Hauptkirchen in

2 Der Tagungsbericht ist erschienen in: Württembergisch Franken, Bd. 74, Jahrbuch 1990.

3 Vgl. Friedhelm Krummacher: *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), Kassel etc. 1978, S. 90–397.

Straßburg und Frankfurt am Main, was auf eine überregionale Reputation des Komponisten in seiner Zeit schließen läßt), ferner zwei Magnificat-Kompositionen und elf Kirchenliedmelodien, letztere fast durchweg im 1786 in Hall gedruckten Choralbuch von Adam Friedrich Bayerdörffer.

Kontakte mit Tübingen führten allerdings bald zu dem Entschluß, dieses Editionsvorhaben in ein neuzugründendes landesweites Denkmälerprojekt unter der Federführung von Manfred Hermann Schmid zu integrieren. Als institutioneller Rahmen für diese Editionsreihe mit dem Namen *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* wurde im April 1993 in Tübingen die Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V. gegründet; die konzeptionelle Arbeit wurde einem wissenschaftlichen Beirat übertragen, dem neben den Ordinarien für Musikwissenschaft an den Universitäten des Landes die Leiter der Musikabteilungen der beiden Landesbibliotheken und weitere, zugewählte Mitglieder angehören.

Die Denkmälerreihe orientiert sich geographisch an den Grenzen des heutigen Bundeslandes Baden-Württemberg und dokumentiert damit das Musikschaffen einer Region, die noch im 18. Jahrhundert in eine Vielzahl verschiedener, auch konfessionell miteinander kontrastierender Regionen zersplittert war: in das habsburgische Vorderösterreich, das Herzogtum Württemberg, Hohenzollern, die Markgrafschaft Baden, die Kurpfalz, die hohenlohischen Fürstentümer und die Territorien der Fürsten zu Fürstenberg und der Grafen zu Waldburg, zahlreiche geistliche Ländereien im Besitz von Klöstern und Bischöfen und eine Reihe recht bedeutender Reichsstädte. Ebenso wie die politische Macht war die Musikkultur hier stets dezentralisiert – auch der Stuttgarter Hof stellte nur ein vergleichsweise schwaches Zentrum dar –,<sup>4</sup> und wenn wohl nicht zuletzt deswegen die großen kompositorischen Spitzenleistungen im deutschen Südwesten auch fehlen, so war das Musikschaffen doch vielfältiger und reicher, als man gemeinhin annimmt.

Als Kriterium für die Aufnahme von Werken in die Denkmälerreihe dient, anders als etwa beim *Erbe deutscher Musik*, weniger Herkunft und Nationalität eines Komponisten als seine Relevanz für die Musikgeschichte der Region, was beispielsweise bedeutet, daß auch die am Stuttgarter Hof entstandene Musik von Niccolò Jommelli Gegenstand der editorischen Arbeit sein kann. Vom *Erbe deutscher Musik* unterscheiden sich die *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* auch deutlich in ihren Editionsprinzipien. Die Reihe versteht sich als ein vorrangig der Wissenschaft und nur mittelbar der Praxis dienendes Unternehmen und räumt der Nähe zur Quelle oberste Priorität ein. Das heißt

---

4 Vgl. Ulrich Siegele: *Gedanken zur musikalischen Topographie des deutschen Südwestens*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 1, Jahrbuch 1994, S. 73–76.

etwa, daß Notenwerte und Schlüsselung der Quelle unverändert übernommen werden, daß die Anordnung der Stimmen in der originalen Partitur beibehalten oder rekonstruiert wird, daß die Orthographie des Worttextes nicht modernisiert oder vereinheitlicht wird und daß Artikulations- und Dynamikangaben nur sparsam ergänzt werden. Dem Verlag bleibt es überlassen, auf eigene Rechnung, aber in Abstimmung mit den Editoren der Bände, praktische Einzelausgaben auf den Markt zu bringen, die dann in Schlüsselung, Notenwerten und Orthographie den Bedürfnissen der Praxis näherkommen. Die zusätzlichen Herstellungskosten bei einem solchen doppelgleisigen Verfahren sind wegen der Möglichkeiten computergestützter Notengraphik vergleichsweise gering, doch wird – wie sich einstweilen abzeichnet – auch in Zukunft wohl nur selten der gesamte Inhalt eines Denkmäler-Bandes in praktische Ausgaben umgesetzt werden. Freilich sind spezialisierte Ensembles durchaus auch in der Lage, unmittelbar aus dem Notentext der Denkmäler-Ausgaben zu musizieren, und nichtprofessionelle Musiker beginnen schon jetzt damit, sich ihren Notentext auf der Grundlage der Partitur mit Scanner und Notenschreibprogramm selbst für ihre Zwecke einzurichten.

Die geschilderte Vorgeschichte der Reihe hat beim ersten, dem geistlichen Werk von Johann Samuel Welter gewidmeten Denkmäler-Band,<sup>5</sup> zu einigen Problemen geführt: Hier wurde der mit anderer Zielsetzung hergestellten Spartierung nachträglich das neue Editions-konzept untergeschoben, ohne daß ein erneuter Zugriff auf die Quellen möglich war, und die daraus resultierenden Unstimmigkeiten hat denn auch Ulrich Siegele detailliert offengelegt, verbunden mit grundsätzlicher Kritik am Editions-konzept.<sup>6</sup> (Siegeles damals geäußerte Einschätzung, es sei unwahrscheinlich, daß bei einem solchen Editions-konzept jemals praktische Ausgaben und Aufführungsmaterialien erscheinen werden, hat die Realität mittlerweile widerlegt: Seit Herbst 1997 erscheinen praktische Einzelausgaben aus verschiedenen Bänden.)

Inzwischen liegen sechs weitere Denkmäler-Bände vor, die ersten drei ebenfalls bearbeitet von Andreas Traub. Band 2 enthält vier Violinkonzerte des Freiherrn Ernst von Gemmingen-Hornberg (1753–1813), des um drei Jahre jüngeren Onkels von Otto Heinrich von Gemmingen, der aus der Mozart-

---

5 *Johann Samuel Welter (1650–1720): Das geistliche Werk. Kantaten, Magnificat, Kirchenlieder*, vorgelegt von Andreas Traub (= Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg 1), München 1993.

6 Ulrich Siegele: *Ein Editions-konzept und seine Folgen*, in: Archiv für Musikwissenschaft 52 (1995), S. 337–346; ders., *Rezension des genannten Bandes* in: Musik in Baden-Württemberg 2 (1995), S. 261–266. Vgl. dazu die Replik von Petrus Eder OSB: *Einen Konsens aufgekündigt? – Editions-probleme am Beispiel des ersten Bandes der »Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg«*, in: Musik in Baden-Württemberg 6, Jahrbuch 1999, S. 175–184.

Biographie bekannt ist. Die Konzerte, die Ernst von Gemmingen offenbar für sich selber komponiert hat, waren von Andreas Traub im Zuge der Katalogisierung der bis vor kurzem noch unbekanntes Musikbibliothek auf Burg Hornberg bei Heilbronn aufgefunden worden.<sup>7</sup> Band 3 enthält Musik aus der Deutschordensresidenz Mergentheim: acht im Jahr 1624 gedruckte doppelchörige Messen von Augustinus Plattner (einem Komponisten, der um 1585 auf der Comburg geboren und 1599 zur Ausbildung nach Mergentheim geschickt wurde;<sup>8</sup> 1621 war er dann selber Organist an der Deutschordensresidenz). Band 4 schließlich ist der Musik der mit der Reichsstadt Hall verbundenen Organistenfamilie Druckenmüller gewidmet: Er enthält Lieder, Trauermusiken und Ensemblesuiten von Georg Wolfgang Druckenmüller (1628–1675), dem Vorgänger Welters im Organistenamt an St. Michael, ein Geistliches Konzert seines Sohnes Johann Jacob (1675–1715), der als Organist nach Ratzeburg und Norden ging, und vier gattungsgeschichtlich bedeutsame Konzerte für Orgel allein, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts von einem bislang nicht näher zu identifizierenden Komponisten der nächsten oder übernächsten Generation der Druckenmüllers geschrieben wurde – alles hochinteressante Musik, die mit einer Ausnahme bislang völlig unbekannt war. Band 5, bearbeitet von Rudolf Faber und erschienen im Dezember 1997, ist der doppelchörigen *Missa solennis in C* von Sixtus Bachmann aus dem oberschwäbischen Kloster Obermarchtal gewidmet. Alle diese Bände enthalten recht umfangreiche Einleitungen der Herausgeber, die den Charakter von eigenen wissenschaftlichen Studien tragen und oft Pionierarbeit in der Erforschung der Komponistenbiographien leisten. Besonders zu nennen ist hier auch die Studie von Günter Emig über die Musikgeschichte Heilbronn zur Mozart-Zeit in Band 2, eine musiksoziologisch sehr aufschlußreiche Darstellung, die umfangreiches Archivmaterial auswertet.<sup>9</sup>

Zwei weitere Denkmäler-Bände sind 1998 erschienen: Ein Band mit spätbarocken Kirchenkantaten des Wertheimer Organisten und Schulmeisters Johann Wendelin Glaser (1713–1783) und einer mit lateinischen und deutschen Motetten von Balduin Hoyoul (1548–1594), einem Lasso-Schüler und – als Nachfolger Lechners sowie Vorgänger Dasers – Hofkapellmeister am Stutt-

7 Vgl. Andreas Traub: *Die Musikbibliothek des Ernst von Gemmingen*, in: Mozart Studien 3, Tutzing 1993, S. 69–78.

8 Vgl. jüngst Rosemarie Volz: *Begann die musikalische Laufbahn von Augustinus Plattner als Kiebitz (Singknabe) im Chorherrenstift Comburg?*, in: Württembergisch Franken, Bd. 81, Jahrbuch 1997, S. 83–89.

9 *Die Musikgeschichte Heilbronn zur Mozart-Zeit. Eine Skizze*, in: Ernst von Gemmingen: Vier Konzerte für Violine und Orchester, hrsg. von Andreas Traub (= Denkmäler der Musik in Baden Württemberg, Bd. 2), München 1994, S. XVI–XXV.

garter Hof: Im Jahr 2000 setzt eine Ausgabe sämtlicher Klavierlieder, und schließlich ein Band mit sämtlichen Klavierliedern von Christian Friedrich Daniel Schubart die Reihe fort. Die weitere Planung bezieht dann verstärkt Musik aus dem bislang vernachlässigten badischen Landesteil ein: von Franz Anton Maichelbeck (1702–1750), der als Organist und Kapellmeister am Freiburger Münster wirkte, ein Requiem, das 1740 zu den Exequien für Kaiser Karl VI. im Kloster Ottobeuren komponiert wurde, sowie die *Missa Sanctissima Matris Scholastica*, ferner Bläser-Kammermusik von Johann Brandl (1760–1837), der in Bartenstein, Bruchsal und Karlsruhe tätig war, Psalmversionen des Biberachers Justin Heinrich Knecht (1752–1817) und Kammermusik des Mergentheimer Komponisten Carl Arnold (1784–1873). Das Musikschaffen am Stuttgarter Hof im 17. Jahrhundert werden Ausgaben von Werken des Samuel Friedrich Capricornus (*Jubilus Bernardi*), Johann Sigismund Kussers (Suiten) und Philipp Friedrich Boedekers (Sämtliche Werke) dokumentieren; Oberschwaben ist mit der *Schwäbischen Schöpfung* von Meingosus Galle (1752–1816) vertreten.

Daß die Denkmäler-Reihe nur über private und öffentliche Zuschüsse finanzierbar ist, versteht sich von selbst. Seit Oktober 1996 ist das Unternehmen aber auch institutionell abgesichert durch eine eigene Forschungsstelle, die zu 75% vom Land Baden-Württemberg und zu 25% von der Universität Tübingen getragen wird und mit einem Lehrauftrag für musikalische Landeskunde an der Universität Tübingen verbunden ist. Momentan sind dort, untergebracht in den Räumen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Tübinger Universität, zwei wissenschaftliche Mitarbeiter tätig.

Mit dem Jahrbuch *Musik in Baden-Württemberg*, dem Organ der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg,<sup>10</sup> steht seit 1994 ein Periodikum zur Verfügung, in dem Forschungsergebnisse aus den genannten Projekten publiziert werden, aber auch – und vor allem – andere Beiträge zur Musikgeschichte des Landes aus dem universitären wie dem außeruniversitären Bereich. So bietet das Jahrbuch etwa Studierenden der Musikwissenschaft eine schöne Plattform, die Hauptergebnisse von Magisterarbeiten mit landeskundlichen Themen einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren. Ferner enthält jeder Band eine Jahresmusikbibliographie zu Baden-Württemberg, Berichte über neue und restaurierte Orgeln, Berichte aus den Musikabteilungen der Landesbibliotheken und Rezensionen von Büchern und Tonträgern.

---

10 Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. von Georg Günther und Helmut Völkl (seit 1997: Reiner Nägele), Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994 ff.

Doch zurück zur editorischen Arbeit. Die bisher vorgelegten Bände der *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* konnten nicht zuletzt deswegen in relativ dichter Folge erscheinen, weil die Quellenlage recht unproblematisch war – die Werke haben sich meistens in nur einer Quelle erhalten. Doppelte Überlieferung gibt es nur bei den Werken, die offenbar eine gewisse überregionale Ausstrahlung hatten, den Kantaten von Welter und der Messe von Bachmann. Ganz anders ist die Situation bei den Liedern von Schubart, denen Band 8 gewidmet ist. Mit insgesamt 31 verschiedenen Quellen allein aus dem 18. Jahrhundert und bis zu siebenfacher Überlieferung bei einzelnen Liedern ist dieses Repertoire ein Sonderfall und mit seiner Verbreitung gewiß untypisch für den Bereich der musikalischen Regionalgeschichte. Doch die Art und Weise, wie uns die Musik überliefert ist, wirft grundsätzliche (und nicht nur editionstechnische) Fragen auf, die in mancher Hinsicht exemplarisch sein dürften gerade für eine Musik, die sich vor allem als Gebrauchsmusik versteht.

Die Quellenlage ist nur ein Teil des Problems, aber sie ist vertrackt genug und kann hier auch nur angedeutet werden.<sup>11</sup> Von den 97 überlieferten Liedern Schubarts<sup>12</sup> hat sich bei keinem die Kompositionsurschrift erhalten und auch keine Handschrift, die sich sicher als Druckvorlage identifizieren läßt. 66 Lieder liegen autograph vor in der sogenannten Ludwigsburger Handschrift, die Schubart auf dem Hohenasperg für seine Klavierschülerin Philippina Frey angelegt hat.<sup>13</sup> Hier hat Schubart offenbar durchweg – und teilweise recht flüchtig – von Vorlagen abgeschrieben, die sich nur manchmal identifizieren lassen und dann meistens ihrerseits nur Abschriften von Kopistenhand sind, wie die sogenannte Stuttgarter Handschrift, ein Klavieralbum für eine andere Schülerin, in dem sich immerhin auch Eintragungen Schubarts und Ansätze zu einer Redaktion finden lassen.<sup>14</sup>

Unter den zahlreichen, teilweise aber recht obskuren Drucken<sup>15</sup> haben die von Schubart während der Haft auf dem Hohenasperg herausgegebenen *Musi-*

---

11 Dazu ausführlicher die Einleitung zu: *Christian Friedrich Daniel Schubart: Sämtliche Lieder*, hrsg. von Hartmut Schick (= *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* 8), München 2000.

12 Vgl. Florian Sauer: *Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791): Thematisches Verzeichnis der Klavierlieder mit Kommentaren*, Magisterarbeit (ungedr.) an der Universität Tübingen 1987.

13 *Liedersammlung für Phillippina Freyinn. Im Mai 1783* (in Privatbesitz in Ludwigsburg).

14 *Sang und Spiel von C. F. D. Schubart für C. L. v. Budlar* (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Mus. Q. u. O. II, Nr. 2).

15 Darunter z. B. ein unter dem Pseudonym »Moses Schnips« 1789 angeblich in Jerusalem herausgegebener Sammeldruck *Ebs Rores. Oder: Sammlung auserlesener Stücke zum Scherz und Schärer auf Harfe und Clavier* (Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Sign. Mus. 3800-K-1).

*calischen Rhapsodien* sicher den höchsten Quellenwert, auch wenn Schubart den Druck nicht selbst überwachen konnte. Sie enthalten aber mit 13 Liedern nur einen Bruchteil des Repertoires. Die insgesamt 16 bei Heinrich Philipp Boßler in Speyer gedruckten, vor allem in den *Blumenlesen für Klavierliebhaber* erschienenen Lieder basieren sicher auf Druckvorlagen, die vom Komponisten stammen, doch gibt hier der Vergleich mit anderen Quellen immer wieder Anlaß zur Vermutung, daß Boßler oder einer seiner Mitarbeiter den Klaviersatz klanglich aufgefüllt und etwa mit Untersexten zur Melodie angereichert hat. Umgekehrt scheint die autographe Ludwigsburger Handschrift häufig einen reduzierten Satz zu bieten, der auf die mäßigen technischen Fähigkeiten von Schubarts Klavierschülerin Rücksicht nimmt. Mit rein philologischen Mitteln läßt sich deshalb bei den meisten Liedern gar keine Werkfassung ermitteln, die mit einiger Wahrscheinlichkeit die eigentliche, »ideale« und vom Komponisten autorisierte Werkfassung darstellt.

Das Problem hat allerdings weit tiefere Dimensionen, die offensichtlich in Schubarts Gattungsverständnis und in seinem kompositorischen Naturell gründen. Schubart war nach allem, was wir wissen, ein Meister des spontanen mündlichen Vortrags. In seinen Lebenserinnerungen schildert er nicht ohne Stolz den Erfolg, den er als »Rhapsode« hatte:

»Einer meiner hervorstechendsten Charakterzüge war es, daß ich nichts für mich allein behalten konnte, sei es Geld oder Wonnegefühl über eine schöne Naturszene, über ein Kunststück, oder ein trefliches Buch. Ich mußte mitteilen, oder bersten. [...]. Daher entstanden die *Lesestunden*, die ich zu Augsburg in Privathäusern und öffentlichen Sälen aufführte, und damit eine merkliche Revolution im Geschmache veranlaßte. Ich las anfangs die neusten Stücke von *Goethe*, *Lenz*, *Leisewitz*, und die Gedichte aus den Musenalmanachen mit eingestreuten Erklärungen vor, und da ich großen Beifall erhielt; so wählte ich Klopstoks *Messias*, um an einem wichtigen Beispiel zu sehen, ob sich die Odeen der Alten auch auf deutschen Boden verpflanzen ließen, und ob ein Rhapsode auch unter uns sein Glück machen würde. Mein Odeum war der schöne Musiksaal auf dem Bekenhause, und da ich nebst einer natürlichen Anlage zum Vorlesen, mich von Jugend auf darin übte, so war ich kein schlechter Rhapsode. Der Erfolg war über meine Erwartung groß. Mit jedem neuen Gesange vermehrten sich meine Zuhörer; der *Messias* wurde reissend aufgekauft; man saß in feierlicher Stille um meinen Lesestuhl her; Menschengefühle erwachten, so wie sie der Geist des Dichters weckte. Man schaurte, weinte, staunte, und ich sah's mit dem süßesten

Freudengefühl im Herzen, wie offen die deutsche Seele für jedes Schöne, Große und Erhabene sei, wenn man sie aufmerksam zu machen weiß.«<sup>16</sup>

Daß Schubart dann, wenn er seine Musik selbst publizierte, sie unter dem Titel *Musicalische Rhapsodien* herausgab, zeigt, daß er sich auch in seiner Eigenschaft als Musiker und Komponist wesentlich als Rhapsode verstand, und man tut ihm wohl auch nicht Unrecht, wenn man seine Kreativität und Arbeitsweise insgesamt mit dem Begriff »rhapsodisch« charakterisiert. Seine Lieder – wie auch seine Gedichte – scheinen oft einer momentanen Laune entsprungen und nicht so sehr das Produkt konzentrierter Arbeit zu sein. Wenn Schubart ein Lied mehrmals niedergeschrieben hat, dann offenbar immer wieder anders, auch beim bloßen Kopieren. Dieses Abändern und Neufassen kann freilich kaum als ein Feilen an der Werkgestalt verstanden werden, sondern scheint eher der puren Lust am Variieren und Improvisieren entsprungen. Insofern fällt es beim Edieren auch schwer, dann, wenn philologische Kriterien versagen, eine der musikalischen Substanz nach »beste« Werkfassung zu ermitteln.

Diese eigentümliche »Instabilität« des musikalischen Satzes hängt fraglos aber auch mit Schubarts Liedästhetik zusammen. Die Lieder – stets auf zwei Systemen notierte Klavierlieder, deren Melodie im Klaviersatz enthalten ist – sind überwiegend als Volkslieder intendiert und sollen auch ohne Klavierbegleitung singbar sein. Einige Lieder, wie das *Kaplied* oder der *Bettelstudent*, sind denn auch als Volkslieder unerhört populär geworden. Zwar eignen sich längst nicht alle Lieder zum Volkslied, manche sind ausgesprochen arios, manche recht unsänglich und wohl textierte Instrumentalstücke, aber prinzipiell scheint für Schubart die gesungene Melodie die Substanz der Komposition dargestellt zu haben und der Klaviersatz nur eine mehr oder weniger akzidentielle Qualität gehabt zu haben. Dem entspricht die unterschiedliche Stabilität der verschiedenen Satzschichten: Wenn ein Lied in mehreren Varianten vorliegt, dann sind die Abweichungen in der Melodie meistens recht gering. Die Baßlinie zeigt in den verschiedenen Quellen oft schon erhebliche Varianten und ist in manchen Fällen sogar zum größten Teil neugefaßt. Die Mittelstimmen schließlich, die dieses zweistimmige Satzgerüst ausfüllen, scheinen am wenigsten fixiert zu sein – so als handle es sich um einen Generalbaßsatz, der sich unterschiedlich aussetzen läßt. Und oft genug wirkt es auch mehr oder weniger beliebig, in welcher Weise die Melodie ausgeterzt oder mit Sextparallelen versehen ist.

---

16 *Schubart's Leben und Gesinnungen, von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt, 2. Theil*, hrsg. von Ludwig Schubart, Stuttgart 1793, S. 38 ff. Zum »Rhapsoden« Schubart vgl. auch Reinhold Hammerstein: *Christian Friedrich Daniel Schubart: ein schwäbisch-alemannischer Dichter-Musiker der Goethezeit*, mschr. Diss. Freiburg i. Br. 1943, S. 93–112, ferner Sauer, a. a. O., S. 42 f.

Wie geht man nun beim Edieren mit solcher Musik um? Ist es überhaupt sinnvoll, hier mit historisch-kritischen Editionsprinzipien zu arbeiten, die an ganz andersartiger Musik entwickelt worden sind, Prinzipien, die davon ausgehen, daß es eine eigentliche, präzise Werkgestalt gibt, die es zu rekonstruieren gilt?

Man wird selbstverständlich versuchen, authentische von nicht authentischen Varianten zu scheiden, soweit das aufgrund der prekären Quellenlage überhaupt möglich ist, und versuchen, die Vielfalt an überlieferten Werkgestalten bis zu einem gewissen Grad auch durch den Abdruck verschiedener Varianten in der Edition zu dokumentieren. Freilich eben nur bis zu einem gewissen Grad: Von jedem zweiten Lied mehrere Fassungen oder Varianten abzudrucken, hieße einen Aufwand treiben, der wiederum in keinem Verhältnis zur oft mäßigen Qualität der Musik selbst steht – zumindest solange derartige Editionen noch nicht als Datei auf Diskette, sondern als teure Bände auf den Markt kommen, deren Umfang einen Kostenfaktor darstellt.

Auch in den Fällen aber, in denen die Überlieferung relativ unproblematisch ist, dürfte der edierte Notentext oft wenig gemein haben mit dem, was die Zeitgenossen hörten, wenn Schubart seine Lieder selber am Klavier sang. Reinhold Hammerstein hat zu Recht auf die enorme Bedeutung des »Ausdrucks« in Schubarts Musikästhetik hingewiesen und zu den Liedern bemerkt:

»Die gelegentlichen Schwächen im Satz oder die allzu dünne Begleitung sind durch die Ausdruckskraft des Augenblicks und der improvisierenden Ausführung verbessert zu denken. Das gedruckte oder geschriebene Notenbild – zum endgültig fixierten ist er ja nie gekommen – ist nur Gerippe und andeutende Umrißzeichnung der Komposition.«<sup>17</sup>

Schubart war ein brillanter Pianist und ein begnadeter Improvisator, der seine eigenen Lieder gewiß nicht in der kargen Gestalt vorgetragen hat, die die Quellen überliefern. Und mit Sicherheit hat er die Musik auch von Strophe zu Strophe variiert und dem jeweiligen Textgehalt angepaßt – eine Praxis, deren Spuren man wohl noch im Lied *Fluch des Vatermörders* findet: Hier verteilt Schubart in einer Quelle<sup>18</sup> die immerhin 28 Strophen des Textes auf eine langsame Mollversion, eine schnelle Durfassung und Kombinationen zwischen beiden musikalischen Gestalten. Zusätzlich findet sich die (möglicherweise vom Verleger stammende) Anmerkung: »Mehrere kleine Veränderungen in der Melodie der übrigen Strophen, außer denen hier bemerkten, wird jedem seine eigene Empfindung angeben.« In einem anderen Druck<sup>19</sup> sind die Stro-

17 Hammerstein, a. a. O., S. 100.

18 *Zweite Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer*, Deßau und Leipzig 1784 (RISM A I, S 2247), S. 11–14.

19 *Blumenlese für Klavierliebhaber 1783, Erster Theil*, Speier (RISM A I, S 2243), S. 100.

phen wieder ganz anders auf die – hier nur zwei – musikalischen Versionen verteilt, und nochmals abweichende Fassungen, auch mit anderer Zuweisung der Strophen, zeigen die Ludwigsburger und die Stuttgarter Handschrift.

Unabhängig davon aber, wie sich der Komponist selbst den Vortrag vorgestellt hat, zwingt bei den meisten Liedern selbst dann, wenn man den fixierten Notentext als vollständig empfindet, schon die Vielzahl der Strophen dazu, die Musik bei der Aufführung beständig – und durchaus eigenschöpferisch – zu variieren. Eine permanent variierende Liedgestalt kann nun eine Edition gewiß nicht bieten, und selbst wenn sie Schubarts eigene Darbietungsform rekonstruieren könnte, wäre das Konservieren einer solchen transitorischen, auf eine spezielle Aufführungssituation zugeschnittenen und womöglich durch Reaktionen des Publikums noch beeinflussten Liedgestalt mit Mitteln des Notendrucks eine *contradictio in adjectu*. Die Edition kann höchstens die prinzipielle Instabilität der Werkgestalt durch den Abdruck auch kompletter Liedvarianten im Haupttext sichtbar machen, sie kann im Kommentar den improvisatorischen Grundzug der Musik erläutern und zu improvisatorisch-variierendem Vortrag ermuntern – so sehr auch ein derart selbstherrlicher Umgang mit den Noten einer modernen Interpretationspraxis, die auf penible Darstellung eines »Urtextes« bedacht ist, widerstreben mag (wenn er nicht die nur im Reproduzieren geschulten Interpreten unserer Zeit von vornherein überfordert).

Offen bleibt allerdings die Frage, inwieweit solche Musik überhaupt dazu geeignet ist, quellenkritisch zum musikalischen »Denkmal« aufbereitet zu werden, um dann gleichsam versteinert die Jahrhunderte zu überdauern. Die Frage stellt sich prinzipiell auch bei den meisten anderen Klavierliedern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, wahrscheinlich nie in dieser Schärfe, aber doch in vergleichbarer Weise, tritt doch bei diesem Repertoire (wie Heinrich W. Schwab zu Recht betont hat) sehr häufig der Werkcharakter hinter dem Charakter des »Geschenks« zurück.<sup>20</sup> Und die Frage würde sich auch stellen, wenn eine kommende Generation beispielsweise auf die Idee verfallen sollte, die Songs des Liedermachers Wolf Biermann in einer historisch-kritischen Gesamtausgabe vorzulegen. Die editorischen Probleme, die ein solches Projekt mit sich brächte, wären wahrscheinlich gar nicht so sehr verschieden von denjenigen, die sich beim Rhapsoden, Poeten und »Liedermacher« Schubart ergeben.

---

20 Vgl. Heinrich W. Schwab: *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit, 1770–1814* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 3), Regensburg 1965, S. 145 ff.