

Abb. 1: Der Hohenasperg bei Ludwigsburg. Kupferstich aus der Topographia Sueviae von Merian, 1643.

## Schubart und seine Lieder von Hartmut Schick

*Im Kerker sang ich die Gesänge  
Drum thönt auch manches Lied so matt,  
Dan wem geräth im Angstgedränge  
Ein Lied daß keine Fehler hat?*

(Schubart auf dem Titelblatt der „Stuttgarter Handschrift“, 1783)

### [1] Zur Biographie des Musikers Schubart

Christian Friedrich Daniel Schubart ist uns heute als der Dichter des Sturm und Drang, den die Willkür eines absolutistischen Fürsten auf dem Hohenasperg einkerkerterte, geläufig. Für seine Zeitgenossen war er vor allem Journalist: Herausgeber und Verfasser der immens populären *Deutschen Chronik*. Als berufliches Ziel galt ihm bis zu seinem vierzigsten Lebensjahr eine Pfarrstelle, sein Brot verdiente er lange als Schulmeister, dann vier Jahre als Organist und zuletzt als Theaterdirektor. Er selbst aber sah sich zeitlebens mindestens eben so sehr als Musiker wie als Schriftsteller, und zweifellos war er ein begnadeter Improvisator auf Orgel und Klavier. Daß er auch komponiert hat, ist wenig bekannt. Ihn deswegen als Komponisten zu bezeichnen, wäre wohl auch übertrieben. Der Natur seines Schaffens und seiner Persönlichkeit nach ist Schubart jedenfalls einem „Liedermacher“ unserer Zeit viel eher vergleichbar als einem Komponisten wie Joseph Haydn, und seine Lieder wurden auch nicht eigentlich als Kompositionen rezipiert, sondern als Volkslieder, deren Autor kaum interessierte. Über ihren musikalischen Rang mag man streiten, schon allein wegen ihrer kul-

turgeschichtlichen Bedeutung lohnt es sich aber, an diese „Lieder mit Melodien“, wie man solches damals nannte, wieder zu erinnern.

So verschlungen der Lebensweg des vielfältig Begabten anmutet:<sup>1</sup> die berufliche Grundkonstellation – Theologe, Lehrer, Organist – steht ganz in der Kontinuität der Familie. Der Vater Johann Jakob Schubart, geboren 1711 in Altdorf und aufgewachsen in Nürnberg, hatte an der Universität Altdorf Theologie studiert und wurde 1736 – „gleich geschickt für die Orgel, den Sang, den Schulkatheder, und die Kanzel“<sup>2</sup> – vom Gräflich-Limpurgisch-Sontheimischen Konsistorium

1 Vgl. hierzu besonders: Chr. Fr. D. Schubart, *Leben und Gesinnungen* [= LG]. Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt. 2 Theile. hg. von Ludwig Schubart, Stuttgart 1791 und 1793; *Schubart's Charakter* von seinem Sohne Ludwig Schubart, Erlangen 1798 (zur musikalischen Vita hier S. 59 ff.); David Friedrich Strauß, *Christian Friedrich Daniel Schubart's Leben in seinen Briefen*, 2 Bde., Berlin 1949; Ernst Holzer, *Schubart als Musiker*, Stuttgart 1905 (Darstellungen aus der Württ. Geschichte, Bd. 2); Kurt Honolka, *Schubart: Dichter und Musiker, Journalist und Rebell. Sein Leben, sein Werk*, Stuttgart 1985; Bernd Breitenbruch, *Christian Friedrich Daniel Schubart bis zu seiner Gefangensetzung 1777*. Katalog der Ausstellung aus Anlaß seines 250. Geburtstages, Stadtbibliothek Ulm 1989 (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm, 9).

2 Schubart, LG I, S. 2.

zum Kantor und Lehrer in Obersonthem berufen. Im gleichen Jahr heiratet er die aus Sulzbach am Kocher stammende Forstmeisterstochter Anna Helena Juliana Hörner. 1737 wird dem Paar eine Tochter geboren, am 24. März 1739 der Sohn Christian Friedrich Daniel. 1740 geht die Familie nach Aalen, wo der Vater zunächst als Präzeptor (Oberlehrer) und Musikdirektor, ab 1745 als Diakon (zweiter Geistlicher der Stadt) tätig ist. Johann Jakob „sang mit Empfindung und Geschmack, eine Baßstimme, dergleichen ich in meinem Leben in dieser Tiefe, Höhe, und mit dieser Anmuth nie gehört habe; spielte ein gutes Klavier, war zum Schulmann geboren, enthusiastisch für die lateinische Sprache eingenommen und hatte die trefflichste Anlage zum Redner“, erinnert sich Schubart, „sein Haus war [...] ein beständiger Konzertsaal, drinn Choräle, Motetten, Klaviersonaten und Volkslieder wiedertönten.“<sup>3</sup>

Den ersten, offenbar nicht sehr gründlichen Musikunterricht erhält Schubart denn auch vom Vater. „Im achten Jahr übertraf ich meinen Vater schon im Clavier, sang mit Gefühl, spielte die Violin, unterwieß meine Brüder in der Musik, und setzte im neunten und zehnten Jahre Galanterie- und Kirchenstücke auf, ohne in all diesen Stücken mehr, als eine flüchtige Anweisung genossen zu haben.“<sup>4</sup> Dem Drängen der Verwandten, den begabten und ganz in die Musik vernarrten Knaben zur professionellen Musikausbildung nach Stuttgart oder Berlin gehen zu lassen, widersetzt sich der Vater allerdings und schickt ihn zunächst für drei Jahre auf das Lyzeum in Nördlingen, wo Schubart – hier ganz ohne musikalische Unterweisung – „einige Sonaten aufs Clavier, und etliche fugirte Choräle“ schreibt.<sup>5</sup> 1756 geht er zur Beendigung seiner Schulausbildung für zwei Jahre nach Nürnberg auf die Schule zum Heiligen Geist. In den Nürnberger Kirchen konnte er den mutmaßlichen Bach-Schüler Cornelius Dretzel sowie Wilhelm Hieronymus Pachelbel und Martin Wilhelm Leffloth hören, gute Instrumentalisten in der Stadtmusik kennenlernen und als „Frühmesser und Organist“ (vermutlich in Schulgottesdiensten) wirken. Er nimmt Unterricht, offenbar beim späteren Stadtkapellmeister von Nürnberg, Georg Wilhelm Gruber, einem „trefflichen Contrapunctisten“, der ihm – wie Schubarts Sohn Ludwig 1798 schreibt – „gute Anleitung zum Generalbaß, und zur Instrumenten-Kenntniß“ gibt und „seinen Geschmack frühzeitig auf den Kirchenstyl hin“ lenkt.<sup>6</sup> Schubart selbst nennt in seinen Erinnerungen keinen Namen; es ist gut vorstellbar, daß er sich auch von einem der genannten Organisten unterrichten ließ.

Gemäß dem väterlichen Plan tritt er 1758 eine Reise nach Jena an, um dort zu studieren. Er bleibt allerdings in Erlangen hängen und studiert an der dortigen Universität zwei Jahre lang vor allem Theologie, daneben Hebräisch, Philosophie, Naturrecht, Geschichte und die schönen Wissenschaften. Sein höchst labiles, zu Ausschweifungen neigendes Naturell hindert ihn allerdings daran, sich so recht aufs Studium zu konzentrieren. „Von Leidenschaft gepeitscht [...], ohne Ordnung, ohne Klugheit, ohne Fleiß, ohne Sparsam-

3 Ebd., S. 4 f. und S. 6.

4 Ebd., S. 12.

5 Ebd., S. 26.

6 L. Schubart, *Karakter*, S. 60.

keit“, ruiniert er seine Gesundheit und häuft – obwohl vom Vater mit großen Summen unterstützt – Schulden auf Schulden, die ihn vier Wochen in den Karzer bringen.<sup>7</sup> Im nahen Bayreuth kommt er mit dem dortigen, an Hasse und Graun orientierten Musikgeschmack in Berührung und hört zum erstenmal „ein sehr gebildetes Orchester, und einige welsche Sänger und Sängerinnen, die mich gen Himmel rißten.“ Ansonsten genießt er seine Rolle als „der beste Flügelspieler und Dichter in Erlang“, und tritt als Sänger, Geiger und Cembalist in musikalischen Gesellschaften auf.<sup>8</sup>

Zurückgekehrt nach Aalen, übt er sich – auf eine Theologenlaufbahn hoffend – im Predigen, gibt Provisoren (angehenden Schulmeistern) in der Nachbarschaft Klavierunterricht, kümmert sich um die Aalener Stadtmusik und beginnt zu komponieren. „Theils aus Zeitvertreib, theils aus Neigung, sezt’ ich Kirchenstücke, Sinfonien, Sonaten, Arien und andere Kleinigkeiten in Menge auf, die hernach unter meinem und fremden Namen in alle Welt ausflogen, ihr Schmetterlingsleben lebten, und starben.“<sup>9</sup> Erhalten hat sich davon noch eine zur Feier des Hubertusburger Friedens geschriebene und am 15. Februar 1763 in der Aalener Stadtkirche aufgeführte Kantate über den 118. Psalm mit dem Titel *Rondo. Auf Freudenfeste*.<sup>10</sup>

In den drei Jahren bis 1763, in denen Schubart – abgesehen von einem Intermezzo als Hauslehrer in Königsbronn – stellungslos war, scheint er auch sein Klavier- und Orgelspiel vervollkommen zu haben. Ähnlich wie bei seinen ersten Kompositionsversuchen beschreibt er sich in seinen Erinnerungen auch hier als Autodidakt: „Meine Spielart war ganz und gar von mir geschaffen – ich spielte des grossen Hamburger Bachs, auch seines Vaters schwersten Stücke mit Fertigkeit, und machte dadurch die Faust stark und rund, bis ich sie durch den damals einreisenden Albertischen Geschmack mit gebrochenen Akkorden und durch das noch verderblichere Tokato, das vom Jomellischen Opernstil ins Klavier kam [...], in etwas entkräftete.“ Und er steht nicht an, sich als Organist und Improvisator musikalisches Genie zuzuschreiben: „Ich spielte um diese Zeit [...] mit geflügelter Geschwindigkeit, las sehr schwere Stücke, fürs Klavier oder ein anders Instrument gesetzt, mit und ohne Baß, vom Blate weg, spielte in allen Tönen mit gleicher Fertigkeit, fantasirte mit feuriger Erfindungskraft, und zeigte die volle Anlage zu einem grossen Organisten. Ich konnte mich so ins Feuer spielen – der Hauptzug des musikalischen Genies – daß Alles um mich schwand, und ich nur noch in den Tönen lebte, die meine Einbildungskraft schuf.“<sup>11</sup> Der Selbstsicherheit auf dem Instrument und im Improvisieren steht allerdings ein Komplex bezüglich der kompositorischen Fähigkeiten gegenüber. „Ich that hierinnen zu viel und zu wenig“,

7 Schubart, *LG I*, S. 51 f.

8 Ebd., S. 55 und 48.

9 Ebd., S. 59.

10 Partiturnkopie in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sign. Mus. ms. 20228/1; erste Seite abgebildet im Kat. Ulm 1989, S. 32. Vgl. auch die zum gleichen Anlaß geschriebenen beiden Kantaten des Wertheimer Komponisten Glaser, ediert in: Johann Wendelin Glaser. Ausgewählte Kantaten, vorgelegt von A. Traub und M. Jammernann, München 1998 (*Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*, Bd. 6), S. 244 ff.

11 Schubart, *LG I*, S. 60 f.

beschließt Schubart selbstkritisch die Schilderung seiner musikalischen Talente: „Zu viel, weil ich die Wissenschaften vernachlässigte; zu wenig, weil ich die Tonkunst nicht genug – nicht in all ihren Tiefen studierte.“<sup>12</sup>



Abb. 2: Schubart im Alter von 50 Jahren. Stich nach einem Gemälde von Oelenhainz, 1789 (Ausschnitt).

Im Oktober 1763 nimmt Schubart die Stelle eines Schuladjunkten und Organisten in Geislingen an. Hier hat er den Dienst des nicht mehr arbeitsfähigen Schulmeisters Röbelen zu versehen (und mit diesem sein Gehalt zu teilen). Er selbst nennt sich in Briefen „Praeceptor“ und „Musikdirektor“, sowie, an erster Stelle, „S.S. Theol[ogiae] Cand[idatus]“, sieht sich also immer noch als angehenden Theologen, wes-

<sup>12</sup> Ebd., S. 63. Zu Schubarts musiktheoretischen Studien überliefert eine dubiose zeitgenössische Publikation unter Schubarts Namen die folgende Äußerung: „In der Tonkunst hab ich die besten Legenden gefunden in Heinrichens [sc. Heinrichs] Anweisung zum Generalbaß, Bachs wahre Art, das Klavier zu spielen, Mat[t]hesons Organistenprobe und vollkommener Kapellenmeister, Quan[t]zens Anweisung zur Flöte, die Flöte nach Tacets Erfindung; Zarlino Harmonik, Riepel und Scheibe Anweisung zum reinen Satz, Kirnberger von der Fuge; Avison vom musikalischen Ausdrucke, Marpurgs sämtliche musikalische Schriften; Eximeno vom Ursprung und Grundsätzen der Musik; P. Martini in Bologna Geschichte der Musik, Gerbert vom Kirchenstil in seiner *Musica sacra*“ (Originalien von Mag. Christian Friedr. Daniel Schubart [Hrsg. unbekannt], Augsburg 1780, S. 236). Martin Gerberts *De Cantu et Musica Sacra a prima Ecclesia aetate usque ad praesens Tempus* ist allerdings erst 1774 erschienen.

wegen er sich auch sofort um die Predigerlaubnis bemüht. Zu seinen Dienstpflichten gehören neben dem Schulunterricht und dem Organistendienst die Leitung der Stadt- und Kirchenmusik sowie die musikalische Betreuung von Hochzeiten und Beerdigungen.<sup>13</sup> Die benötigte Kirchenmusik schreibt er sich offenbar zumeist selbst.<sup>14</sup> Am 10. Januar 1764 heiratet er in Geislingen Helene Bühler, die ihm nach einem früh verstorbenen ersten Sohn 1766 den Sohn Ludwig und ein Jahr später die Tochter Julie schenkt.

Die Briefe, die Schubart in den sechs Geislinger Jahren schrieb, sind voll von Äußerungen, die andeuten, wie sehr er nicht nur unter dem ungeliebten Brotberuf, sondern auch unter der geistigen Enge der Kleinstadt und dem Mangel an äußeren Anregungen litt. („Hier in Geislingen passiert nichts. Eine ewige, langweilige Monotonie liegt auf uns und macht, daß ein Narr den andern angähnt.“<sup>15</sup>) Seine wie stets unersättliche Lektüre und die Korrespondenz mit dem hochgebildeten Schwager Böckh und mit Christian Martin Wieland konnten ihm nur einen schwachen Ersatz bieten. Vollends fehlte ihm in musikalischen Dingen jede Instanz, die ihn hätte fordern und inspirieren können. (Ernst Holzer bemerkt zu Recht, die Geislinger Zeit sei „für den Musiker so gut wie verloren“ gewesen: „Philosophen und Dichter konnten in schwäbischen Kleinstädten wachsen, Musiker niemals.“<sup>16</sup>)

Umso stärker mußte auf Schubart im Februar 1769 ein Besuch in Ludwigsburg wirken, wo er am Geburtstag des Herzogs Niccolò Jommellis Oper *Fetonte* hören konnte, in der Interpretation eines der besten Opernensembles der Welt und geleitet vom Komponisten. Schubart „schwimmt in tausendfachen Wonnen“, ist begeistert von diesem „Triumph der Dichtkunst, Malerei, Tonkunst und Mimik“ und von der Persönlichkeit Jommellis; hier sieht er das Ideal einer neuen Existenz: „gute Nacht Geislingen mit deiner Einfalt, deinen Bergen, deiner Armut, deiner Geschmacklosigkeit, deinem Kirchhof und deinem Schulkkerker!“<sup>17</sup> Durch Vermittlung seines Freundes Balthasar Haug gelingt es ihm, die Stelle des Organisten und Musikdirektors an der Ludwigsburger Stadtkirche zu bekommen, allerdings erst nachdem auf Geheiß des Herzogs in Geislingen und Ulm Stellungnahmen zu Schubarts Lebenswandel eingeholt worden sind, veranlaßt durch das Gerücht, daß dieser „dem Trunk allzusehr ergeben wäre“.<sup>18</sup> Schubarts Frau und ihre Familie versuchen vergeblich, diese Berufung zu hintertreiben, in der berechtigten

<sup>13</sup> Vgl. dazu v. a. Kat. Ulm 1989, S. 36 ff.

<sup>14</sup> S. das im Zusammenhang mit Schubarts Ludwigsburger Anstellung eingeholte Gutachten über Schubarts musikalische Fähigkeiten vom 3. April 1769, das der aus Geislingen stammende und im Dienst des Herzogs stehende Hornist Johannes Nißle verfaßt hat. Es heißt dort, Schubart sei „im Stand, daß er selbstnen Musicalien componirt, wie er denn seine Kirchen-Stück meist selbst verfertigt“ (Württ. Landesbibliothek Stuttgart, Cod. hist. Q. 310 Nr 18, abgedruckt im Kat. Ulm 1989, S. 76 f.).

<sup>15</sup> Brief Schubarts an seinen Schwager Böckh vom 14. Mai 1767, in: Strauß, Briefe I, S. 144.

<sup>16</sup> Sch. als Musiker, S. 10.

<sup>17</sup> Schubart, LGI, S. 109.

<sup>18</sup> Herzogl. Weisung an das Oberamt und den Magistrat zu Ludwigsburg vom 29. 5. 1769, zit. n. Strauß, Briefe I, S. 202; vgl. auch Giefel, Schubarts Ernennung zum Stadtorganisten in Ludwigsburg 1769, in: Litterarische [= Besondere] Beilage des Staats-Anzeigers für Württemberg 1903, S. 109-113.

Furcht, daß das Ludwigsburger Hofleben einen fatalen Einfluß auf Schubart ausüben würde.<sup>19</sup>

Im September 1769 tritt Schubart seinen Dienst in Ludwigsburg an. Erstmals ist nun die Musik seine Hauptbeschäftigung (und sein Vorhaben, ein geistliches Amt zu übernehmen, gibt er dann auch bald auf). Das Organistenamt an der Stadtkirche (Abb. 3) ist zwar schlecht bezahlt, doch bietet sich ihm daneben die Möglichkeit, den „ersten Damen des Hof's“ (darunter auch Franziska von Hohenheim), einflußreichen Diplomaten und Offizieren gutbezahlten Klavier- und Gesangsunterricht zu geben.<sup>20</sup> Auch läßt ihm der Dienst noch Zeit, vor Offizieren Vorlesungen über Geschichte und Ästhetik zu halten und zu komponieren: „Lieder, Variationen, Fugen, und Kirchenstücke.“<sup>21</sup> Mit seinem Orgelspiel erregt er die Bewunderung der Ludwigsburger – „Wer vorüberging, und Schubarten so mit aller Kraft, Selbsteigenheit, und Wahrheit seinen Choral ausschmücken hörte, blieb an der Kirche stehen, und staunte“<sup>22</sup> –, aber auch die Mißgunst seines Dekans Zilling, der wahrnehmen mußte, daß wegen des spektakulären Orgelspiels in den Gottesdiensten „seine Kirche meist nur zu Anfang und zu Ende voll, und während Er perorirte, leer“<sup>23</sup> war. Als Musikdirektor bemüht sich Schubart energisch, das Niveau der gottesdienstlichen Musik zu heben. Die bis dahin übliche, durchaus zeittypische Parodiepraxis – „man nahm Jomellische Opernarien, preßte erbärmliche deutsche Texte drunter, und führte sie meist elend auf“ – ersetzt er durch geistliche Kompositionen von Graun, Telemann, Benda und Bach (wohl Carl Philipp Emanuel), und Freunde aus dem Kreis der Hofmusiker unterstützen ihn dabei, eine Kirchenmusik aufzuführen, „wie man sie wohl damals in Deutschland sonderlich unter den Protestanten selten gehört haben mochte.“<sup>24</sup>

Vom berühmten Orchester des herzoglichen Hoftheaters, das namhafte Virtuosen in seinen Reihen hatte, konnte Schubart eine Menge lernen, wenn auch nicht mehr von Jommelli, der schon im Frühjahr 1769 Stuttgart für immer verlassen hatte. Insbesondere der Geiger und Hofcompositeur Florian Johann Deller, der neben Buffa-Opern vor allem die Ballettmusiken für Noverre schrieb, scheint für ihn die Rolle eines Mentors gespielt zu haben: „Seinem Umgang und scharfen Urtheile hab' ich das meiste zu danken, was ich von der Musik zu reden und zu schreiben vermag.“<sup>25</sup> Häufig nahm Schubart an den Aufführungen teil und spielte als Gast das zweite Cembalo, wobei er die Kunst des Ripienospiels vom Hofcembalisten Friedrich Seemann lernte, einem Jommelli-

Schüler, den Schubart mehrfach als einen der besten Klavierbegleiter seiner Zeit pries.<sup>26</sup>

Ob sich Schubart bei Deller oder Seemann auch kompositorisch weiterbildete, wissen wir nicht. Wahrscheinlich war er für einen richtiggehenden Kompositionsunterricht als mittlerweile Dreißigjähriger schon zu alt, und seine später auf dem Asperg geschriebenen Lieder tragen nach wie vor Kennzeichen autodidaktischen Komponierens. In jedem Falle aber war die Sphäre professionellen Musizierens, die Schubart hier zum erstenmal erleben konnte, für ihn von unschätzbbarer Bedeutung für seine musikalische Geschmacksbildung und seine Kenntnis des italienischen Gesangs wie des musikalischen Vortrags überhaupt. Nicht zuletzt konnte sich Schubart endlich auch eine breite Repertoirekenntnis verschaffen. Johann Adolf Hasse stellte er dabei in seiner Hierarchie der Komponisten gleichwertig neben Jommelli; beide aber wurden seiner Meinung nach überflügelt vom Genius Glucks.<sup>27</sup>

Die Befürchtungen seiner Frau über den fatalen Einfluß der Gesellschaft von Höflingen und Musikern erwiesen sich aber bald als nur zu berechtigt. Schubart führt ein ausschweifendes Leben – „Wein und Weiber waren die Skylla und Charybdis, die mich wechselweise in ihren Strudeln wirbelten“<sup>28</sup> –, er verfaßt Spottverse auf Mitglieder des Hofes und auf den Dekan Zilling, der ihn wegen seines Lebenswandels erst abmahnt, dann exkommuniziert, und wird wegen Ehebruchs mit seinem Hausmädchen ins Gefängnis geworfen. Am 21. Mai 1773 wird er durch einen herzoglichen Erlaß mit Hinweis auf den Ehebruch („tantum non convictus“) sowie „wegen einer zu Anfang dieses Jahres in das Publicum verbreiteten Scarteque“ und „in Rücksicht seiner von jeher bezeugten schlechten Aufführung“ seines Amtes entbunden und aus dem Herzogtum Württemberg ausgewiesen.<sup>29</sup>

Schubart geht, völlig mittellos, zunächst nach Heilbronn – seine Frau zieht mit den Kindern zurück nach Geislingen – und schlägt sich in der folgenden Zeit vor allem mit Konzerten und Klavierunterricht durch.<sup>30</sup> So auch anschließend in Heidelberg, Mannheim und Schwetzingen, wo er – vergeblich auf eine Anstellung hoffend – vor dem Kurfürsten Carl Theodor spielt, häufig die Oper besucht und mit den Mannheimer Hofmusikern Lebrun, Holzbauer, Cannabich und den Brüdern Toeschi verkehrt.<sup>31</sup> Im Oktober 1773 reist er mit dem kurbayrischen Gesandten nach München; dort will man ihn offenbar mit der Neuordnung des Schulwesens betrauen<sup>32</sup>

19 Vgl. etwa den Brief Helene Schubarts an Balthasar Haug vom 27. 6. 1769, in dem diese den Trunksuchtsvorwurf zurückweist, aber Schubart als einen Mann beschreibt, der „in seinem Christenthum nicht genugsam gegründet ist und noch immer religions zweifel auch ein flüchtig, leichtsinnig und zum außschweifigen geneigtes temperament hat, und zu Seinem nachtheil Satirisiret“, und in Ludwigsburg „wegen der vielen operisten und Musicanten [...] gute gelegenheit zu ausschweifungen“ sieht (Württ. Landesbibliothek Stuttgart, Cod. hist. Q. 340,3; zit. n. Kat. Ulm 1989, S. 78).

20 Schubart, LG I, S. 135 ff.

21 L. Schubart, Charakter, S. 63.

22 Ebd., S. 11.

23 Ebd., S. 63.

24 Schubart, LG I, S. 134.

25 Ebd., S. 129 f.

26 Ebd., S. 132; Schubart, Deutsche Chronik auf das Jahr 1775, S. 118; Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hg. von Ludwig Schubart, Wien 1806 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim etc. 1990), S. 155 f. (mit dem Vermerk: „Seemann war mein Lehrer und Freund“).

27 Schubart, LG I, S. 123.

28 Ebd., S. 153.

29 Abdruck des Erlasses bei Strauß, I, S. 290 f.

30 Zur Heilbronner Zeit s. Schubart, LG I, S. 170 ff., zit. auch in Günther Emigs Abriß der Musikgeschichte Heilbronn zur Mozart-Zeit in: Ernst von Gemmingen, Vier Konzerte für Violine und Orchester, vorgelegt von A. Traub, München 1994 (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg, Bd. 2), S. XVII f.

31 Vgl. Schubart, LG I, S. 192 ff.

32 Vgl. Kat. Ulm 1989, S. 108.



Abb. 3: Stadtkirche und Marktplatz von Ludwigsburg. Stich von 1826 (Original im Städtischen Museum Ludwigsburg)

(was den Übertritt zum Katholizismus voraussetzt), doch wird er auch hier zur persona non grata, als man Nachrichten aus Stuttgart einholt und von seiner angeblichen „Gottlosigkeit“ erfährt.<sup>33</sup> In München entdeckt Schubart zum einen die Musik von Orlando di Lasso, die ihn begeistert und die er – hierin den Historismus des frühen 19. Jahrhunderts vorwegnehmend – der neuen Musik als Modell entgegenstellt.<sup>34</sup> Zum andern macht er sich über den „eigenen musikalischen Nationalgeist der Baiern“ kundig, der ihn bald mehr fasziniert als die „welsche Tonkunst“: „Man kann nichts lieblicher, nichts herzerfreuenders hören“, schreibt er in seinen Erinnerungen, „als ihre Liedels, wie sie’s nennen, die gemeiniglich von Schnurranten allenthalben heruntergeleiert werden. [...] Ich habe mir einige von ihren Liedels – der Text ist mehrenteils erbärmlich, sonderlich wenn er nicht komisch ist – gemerkt, und mußte sie hernach hundert und tausendmal in allen Gesellschaften singen und spielen.“<sup>35</sup>

Im März 1774 verläßt Schubart München ohne festes Ziel; vom Plan, an den Hof Gustavs III. nach Schweden zu gehen, bringen ihn Bitten seiner Frau ab. Er bleibt zunächst, eher zufällig, in Augsburg, wo er sich bald wohlfühlt und mit der Herausgabe der *Deutschen Chronik* beginnt. Er konzertiert und gibt Klavierunterricht, veranstaltet Künstlerversammlungen in seinem Hause und rezitiert mit großem Erfolg, sich auf

dem Klavier begleitend, aus Klopstocks *Messias*. Eifrig studiert er die neuesten Schriften und Partituren, auch seine in Mannheim und München ganz versiegte literarische Produktivität gewinnt er nun wieder. Mit der in konfessionellen Fragen höchst sensiblen Atmosphäre in der Reichsstadt aber – es gilt die im Westfälischen Frieden vereinbarte und peinlich beachtete Parität zwischen den Konfessionen – kommt er nicht zurecht. Er macht sich mit Schriften gegen den Wunderheiler Gaßner dessen fanatische Anhänger und die Jesuiten zu Feinden, die wiederum erfolgreich die Bürgerschaft gegen ihn aufhetzen, wird unter Hausarrest gestellt und im Januar 1775 aus Augsburg ausgewiesen.<sup>36</sup>

Die folgenden zwei Jahre bis zu seiner Verhaftung verbringt Schubart in Ulm, wo er nun auch wieder mit seiner Familie zusammenlebt. Seine Tätigkeiten ähneln denen der Augsburger Zeit; des öfteren veranstaltet er hier und in Memmingen, teilweise gemeinsam mit durchreisenden Instrumentalvirtuosen, finanziell einträgliche Konzerte, auf denen er sich auch selbst zum Gesang begleitet.<sup>37</sup> An zwei Vormittagen der Woche diktiert er seine *Deutsche Chronik*, die ihn fast schlagartig in ganz Süddeutschland berühmt

36 Vgl. Schubart, LG II, S.

37 S. die Ankündigungen und Berichte im Kat. Ulm 1989, S. 148 ff., 161 und 173; ferner Ernst Häußinger, „Schubart ist ein großer Klavierspieler“. Neue archivalische Funde zu Schubarts kompositorischer und konzertierender Tätigkeit, in: Baden-Württemberg. Südwestdt. Monatsschrift für Kultur, Wirtschaft und Reisen 12 (1965), H. 4, S. 18-20.

33 Schubart, LG I, S. 291.

34 Ebd., S. 277 f.

35 Ebd., S. 263 f.

macht und wie keine andere Publikation die öffentliche Meinung bestimmt. Schubart habe mit der Chronik mehr gewirkt, „als man selbst von irgend einem unserer großen Schriftsteller sagen kann“, urteilt 1783 ein Zeitgenosse. „Leute in Schwaben, Bayern, Tyrol, am Rhein, u.s.w., die nie weder Bücher noch Zeitungen gelesen hatten, lasen seine deutsche Chronik, ja verschlungen sie, lernten sie auswendig, und machten sich die darinn enthaltenen Grundsätze zu eigen. Da er den Patriotismus unaufhörlich predigte, ihn durch allerhand Beyspiele einflößte, und in Versen besang, so fieng diese bey den Deutschen so seltene Tugend eben an, in diesen Ländern Wurzel zu fassen; man fieng an, toleranter zu denken, und überhaupt sich aufzuklären, als er dem Publikum durch die Phantasie eines Fürsten entrissen und alles Gute wieder vernichtet wurde.“<sup>38</sup>

Die aufklärerische Tendenz der Chronik im Verein mit ihrer enormen Popularität mußte einem absolutistischen Herrscher wie dem württembergischen Herzog als latente Bedrohung erscheinen, auch wenn sich Schubart Carl Eugen gegenüber der Kritik enthielt – freilich auch in auffälliger Weise des Lobes, mit dem er dessen aufgeklärte Fürstenkollegen stets reichlich bedachte. Die Begründung für Schubarts Verhaftung – es gäbe kein gekröntes Haupt auf dem Erdboden, „so nicht von ihm in seinen herausgegebenen Schriften auf das freventlichste angetastet worden“<sup>39</sup> –, ist jedenfalls nicht stichhaltig. Im übrigen spricht manches dafür, daß Carl Eugen, der unter dem Einfluß Franziskas von Hohenheim ein pädagogisches Sendungsbewußtsein annahm, an diesem „deutschen Voltaire“<sup>40</sup> ein moralisches Besserungs- und Bekehrungsexempel statuieren wollte.<sup>41</sup> Die Umstände der Verhaftung tragen ganz die Handschrift absolutistischer Fürstenwillkür: Schubart wird am 23. Januar 1777 auf Geheiß des Herzogs aus der Reichsstadt Ulm auf württembergisches Gebiet gelockt, nämlich vom Blaubeurer Klosteramtman Scholl zum Essen eingeladen, und dort ohne Anhörung und Nennung eines Haftgrunds gefangengenommen – ein klarer Rechtsbruch auch insofern, als der gebürtige Limpurger Schubart gar kein Landeskind des Herzogs war. (Dem Zugriff Carl Eugens wäre er gleichwohl gerade noch entgangen, wenn er mit seiner Bewerbung um eine vakante Kapellmeisterstelle am badischen Hof Erfolg gehabt hätte. Doch am Tag vor seiner Verhaftung entscheidet man sich in Karlsruhe – offenbar wegen seiner „schlechten Sitten“ – gegen Schubart und für Joseph Aloys Schmittbauer.<sup>42</sup>)

38 Schubart. Ein Beytrag zur Litterär-Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts [Autor unbekannt], in: Litteratur und Völkerkunde 2 (1783), S. 640-652, hier: S. 640. Ludwig Schubart berichtet, es sei ihm auf seinen Reisen mehrmals begegnet. „daß Wirthe, Kellner, Handwerksbursche, Postillons, Friseurs, Bediente, nicht nur Lieder von ihm [Schubart] sangen, sondern ganze Blätter seiner Chronik auswendig wußten“ (Karakter, S. 39).

39 Erlaß Herzog Carl Eugens an den Kloster-Oberamtman Scholl in Blaubeuren vom 18. 1. 1777, abgedruckt in: Strauß, Briefe I, S. 369 ff.

40 „denn Se. Durchlaucht sahen in ihm einen deutschen Voltaire“; schreibt Schubarts Sohn Ludwig (Karakter, S. 83).

41 Vgl. zu beidem die Argumentation von B. Breitenbruch im Kat. Ulm 1989, S. 174.

42 S. die anonyme Kurzbiographie *Schubart. Ein Beytrag ...* (wie Anm. 38), S. 641, und Schubarts Brief an Griefsbach vom 2. 1. 1777, zit. im Kat. Ulm 1989, S. 171.

Zehn Jahre wird Schubart auf dem Hohenasperg gefangen gehalten, davon das erste Jahr in schärfster Kerkerhaft: ohne jede Möglichkeit, mit Menschen zu sprechen, zu lesen oder zu schreiben. Am 3. Februar 1778 wird er aus dem Turm in ein helles und trockenes Zimmer verlegt und bekommt fortan pietistische Erbauungsliteratur ausgehändigt, die den psychisch mittlerweile nahezu Gebrochenen zum rechten Glauben zurückführen soll, zusammen mit einem von Philipp Matthäus Hahn eigens verfaßten Plan zu einer „Diät für die Seele“, der den ganzen Tagesablauf mit geistlichen Exerzitien füllt.<sup>43</sup> Durch eine Wandöffnung kann er sich mit einem Mitgefangenen verständigen und ihm seine Lebenserinnerungen diktieren. Am 1. Februar 1779 darf er, nachdem Zilling die Exkommunikation aufgehoben hat, mit Erlaubnis des Herzogs erstmals wieder den Gottesdienst besuchen und auch zum erstenmal wieder auf einem Klavier spielen. Zu Ostern desselben Jahres wird ihm gestattet, die Orgel der Garnisonskirche zu spielen; Besuche und Gespräche unter Aufsicht sind nun erlaubt, und gelegentlich darf er den Kommandanten mit seinem Klavierspiel unterhalten. Im Herbst 1780 bekommt er die Festungsfreiheit gewährt und endlich auch die Erlaubnis zum Schreiben.

Damit ist Schubart in den folgenden noch sechseinhalb Haftjahren wieder in Grenzen zu literarischer und musikalischer Tätigkeit in der Lage.<sup>44</sup> Er gibt zahlreichen Schulmeistern und Provisoren aus der Umgebung Klavier- und Musikunterricht (was wohl seinen Niederschlag in den *Provisorliedern* Nr. 33 und 76 gefunden hat), ebenso unterrichtet er, teilweise täglich, Töchter von Offizieren der auf dem Asperg stationierten Garnison auf dem Klavier. Drei davon sind uns namentlich bekannt: Philippina Frey, für die Schubart eigenhändig ein Notenbüchlein anlegte (die sog. „Ludwigsburger Handschrift“, s. Abb. 4 und 5), Caroline Louise von Buttlar, für die wohl ihr Vater ein ähnliches Notenbüchlein mit Schubart-Liedern kopieren ließ (die sog. „Stuttgarter Handschrift“, s. Abb. 6), und die begabteste von allen, Regina Voßler. Sie komponierte auch und verdiente später ihren Lebensunterhalt als Pianistin; Schubart, der sich zu dem Mädchen sehr hingezogen fühlte, schrieb für sie auf dem Asperg mehrere Gedichte und zumindest die Lieder *An die Geliebte* (Nr. 10) und *An Serafina* (Nr. 12).<sup>45</sup> 1784 diktiert er dem Sohn des Festungskommandanten – auch er ein Schüler von ihm – die *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, ein Werk, das Torso blieb, da es zu der geplanten Ausarbeitung nicht mehr gekommen ist.

Ganz offensichtlich war es neben der erzwungenen Muße vor allem der Klavierunterricht, der Schubart auf dem Asperg, mehr als je zuvor, zum Schreiben von Musik anregte. Die Notwendigkeit, seinen Schülerinnen ein Repertoire zum Singen und Spielen an die Hand zu geben, mag sich bei ihm mit dem Impuls verbunden haben, zum erstenmal eigene Kompositionen – neben kurzen Klavierstücken handelt es sich vor allem um Lieder – nicht nur in größerer Zahl niederzuschreiben, sondern auch zu sammeln und aufzubewahren. Nun erst beginnt er auch damit, einzelne Musikstücke in den

43 Vgl. Schubart, LG II, S. 276 ff., und L. Schubart, Karakter, S. 83 f.

44 Vgl. dazu auch Holzer, Schubart als Musiker, S. 21-24.

45 S. auch die Bemerkungen dazu im Kritischen Bericht.



Druck zu geben und sich mit einer eigenen musikalischen Sammelpublikation, den *Musicalischen Rhapsodien* von 1786, der Öffentlichkeit als ein Musiker zu präsentieren, der „nicht nur klimpern, sondern auch setzen kann“.<sup>46</sup>

Das eine oder andere der überlieferten Lieder – zu denken wäre vor allem an das *Brandeweinlied eines Schusters* (Nr. 19) mit dem Vermerk: „Aus einer Hanswurstias“ – mag im Zusammenhang mit einer Tätigkeit entstanden sein, die freilich kaum die pietistische Umerziehung beförderte: Zur Unterhaltung der untätig auf ihre Verschickung wartenden Garnison bildete Schubart mit einigen Soldaten eine Theatergruppe und verfaßte für sie kleine Lustspiele mit eingelegten Balletten und Gesängen. Schubart „dichtete diese Lieder und componirte auch gleich eine Melodie dazu“, studierte die Singspiele ein, spielte Violine dazu, soufflierte, und wenn er danach noch mit der Gesellschaft zechen durfte, spielte er mit der Geige zum Tanz auf.<sup>47</sup> Er hatte damit soviel Erfolg, „daß am Ende der Herzog selbst, und die angesehensten Personen der Nachbarschaft seinen Vorstellungen beywohnten“ und er mit Geschenken und „Beyfall ohne Maas und Zahl“ bedacht wurde.<sup>48</sup>

Trotz solcher Ablenkungen war das Eingesperrtsein eine Tortur für einen Menschen wie Schubart, dessen Leben so sehr von einem „heftigen Freiheitsdrange“ geprägt war, daß er sich stets schon von den mit einer festen Anstellung verbundenen Amtspflichten geknebelt fühlte.<sup>49</sup> Als ihm der Herzog 1780 die bereits zugesagte Freilassung verweigert, macht er seiner Wut Luft mit dem berühmt gewordenen Gedicht *Die Fürstengruft* – „Da liegen sie, die stolzen Fürstentrümmern, / Ehmals die Gözen ihrer Welt! ...“ –, was ihm wiederum eine beträchtliche Verlängerung der Haft einträgt.<sup>50</sup> Dafür erwirkt ein anderes Gedicht letzten Endes seine Freilassung: der Hymnus *Friedrich der Große*. Nach dem Tod des Preußenkönigs im August 1786 sofort in großer Auflage gedruckt, erzielte er eine immense Wirkung („Die Verehrer Friedrichs alle, wußten das Gedicht auswendig“) und veranlaßt den preußischen Hof, auf Carl Eugen einzuwirken, seinen prominenten Gefangenen freizulassen.<sup>51</sup>

Am 11. Mai 1787, nach mehr als zehnjähriger Gefangenschaft, kann Schubart den Asperg verlassen und wird umgehend zum Herzoglich Württembergischen Hof- und Theaterdichter ernannt – was ihn nicht zuletzt daran hindert, außer Landes zu gehen und sich dort womöglich publizistisch gegen Carl Eugen zu betätigen. Er nimmt schon bald wieder die Arbeit an der Chronik auf, die nun in Stuttgart unzensiert erscheinen darf, ihren alten Biß jedoch verloren hat. Neben Artikeln, in denen Schubart etwa mit unverhohlener Sympa-

thie über die erste, konstitutionelle Phase der Französischen Revolution berichtet, finden sich hier immer wieder auch schmeichlerische Ergebnissadressen an Carl Eugen.<sup>52</sup>

Als Hof- und Theaterdichter war Schubart in der Praxis eine Art künstlerischer Direktor des Schauspiels und des deutschsprachigen Musiktheaters. (Für die italienische Oper war der weitaus besser bezahlte Hofkapellmeister Agostino Poli zuständig.) Vom Glanz der Ära Jommellis und Noverres war 1787 freilich wenig übriggeblieben; der Herzog hatte längst das Interesse an seinem Hoftheater verloren und es durch drastische Etatkürzungen auf den Rang einer Provinzbühne herabsinken lassen. Schubart bemüht sich zunächst mit Elan, das Niveau in seinem Bereich zu heben. „Ich gebe nun fleißig Unterricht im Lesen, der Deklamation, Aktion und Mimik, wo es gar sehr unter der hiesigen Truppe fehlt“, schreibt er, entschlossen, „Wasser genug in den Stall“ zu leiten, „um ihn baldmöglichst zu misten.“<sup>53</sup> Er läßt deutsche Singspiele oder „Operetten“ von Dittersdorf, Hiller, Benda, Zumsteeg, Mozart, Vogler und anderen aufführen und erweitert das deutschsprachige Repertoire, indem er Übersetzungen zu italienischen Opern verfaßt.<sup>54</sup> Sein Interesse an dieser Tätigkeit läßt allerdings bald nach; 1790 kommt er kaum noch ins Opernhaus und scheint – abgesehen vom Dichten von Prologen und Kantatentexten zu Namens- und Geburtstagen des Herrscherpaares – sein Amt „ganz abgeschüttelt“ zu haben.<sup>55</sup>

Früh gealtert, ruiniert Schubart seine von der Haft angegriffene Gesundheit vollends durch exzessiven Alkoholkonsum, häufig im Gasthaus „Adler“ am Stuttgarter Markplatz in einer Zechrunde, die sich um Schubart und den als „schwäbischen Fallstaff“ bekannten Schieferdecker Baur versammelt und zu der auch der junge Dichter Stäudlin gehört.<sup>56</sup> Er verkehrt mit den Dichterkollegen Bürger, Matthisson und Miller und empfängt den gerade neunzehnjährigen Hölderlin. Am Stuttgarter Konzertleben nimmt er aktiv nicht mehr teil und komponiert wohl auch nichts mehr in diesen letzten Jahren. Einige Lieder und seine Klaviervariationen gibt er noch in den Druck, ebenso – wenige Monate vor seinem Tod – den erster Teil seiner Autobiographie, ansonsten ist er, abgesehen von wöchentlich zwei Vormittagen, an denen er seine Chronik diktiert, „jezt so unthätig, daß es ihm oft schwer fällt, nur seinen Nahmen zu unterzeichnen.“<sup>57</sup> Körperlich aufgeschwemmt und seit 1790 in Erwartung seines Todes lebend, stirbt er, zweiundfünfzigjährig, am 10. Oktober 1791 an einem „Schleimfieber“.

46 So Schubart in der (verlorenen) Anzeige des Drucks, die Ernst Ludwig Gerber im Artikel *Schubart* seines Historisch-Biographischen Lexicons der Tonkünstler zitiert (Bd. 2, Leipzig 1792, Sp. 459).

47 Leben und Abenteuer des Joh. Steininger, ehemaligen herzoglich württembergischen und kaiserlich österreichischen Soldaten von 1779-1790 [...], hg. von Gustav Diezel, Stuttgart 1841, S. 43 f.; ausf. zit. bei Holzer, Schubart als Musiker, S. 83 ff.

48 L. Schubart, *Karakter*, S. 69 f.

49 Vgl. L. Schubarts Ausführungen zur unüberwindlichen „Amtsscheu“ seines Vaters (*Karakter*, S. 115 f.).

50 L. Schubart, *Karakter*, S. 39 f.

51 Ebd., S. 41.

52 Zu Schubarts Publizistik der letzten Jahre s. Honolka (wie Anm. 1), S. 280 ff.

53 Brief vom 31. 5. 1787 an den Lieutenant Ringler auf dem Hohenasperg, in: Strauß, *Briefe II*, S. 333.

54 Vgl. Rudolf Krauss, Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor, in: Württ. Vierteljahreshefte für Landesgeschichte, N. F. 10 (1901), S. 252-280; Holzer, Schubart als Musiker, S. 26 f.; Honolka (wie Anm. 1), S. 295 ff.

55 Brief Helene Schubarts an ihren Sohn vom August 1790, in: Strauß, *Briefe II*, S. 414.

56 S. auch im Krit. Bericht die Bemerkungen zur Quelle C 7, 14 *Stücken zum Gesang und Clavier* ...

57 So Helene Schubart im August 1790, in: Strauß, *Briefe II*, S. 414.

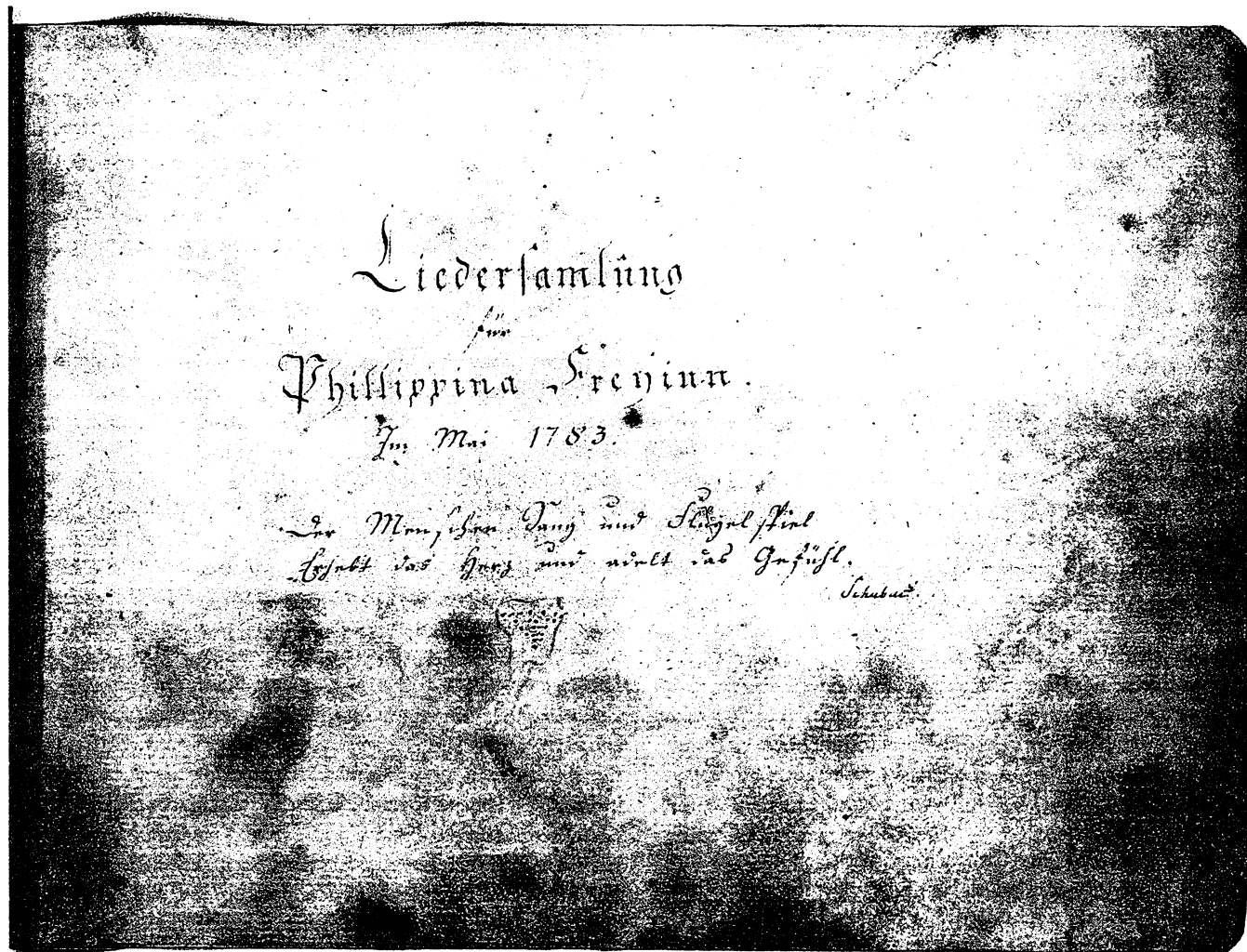


Abb. 4: Titelblatt einer von Schubart auf dem Hohenasperg für eine Klavierschülerin angelegten Liedersammlung, der sog. „Ludwigsburger Handschrift“ (mit freundlicher Genehmigung von Jürgen Breyer, Ludwigsburg).

## [2] *Lieder für das Volk* – „Volklieder“

Eine Edition von Schubarts Liedern im Rahmen einer musikalischen Denkmäler-Ausgabe läuft gleich mehrfach Gefahr, dieses Repertoire in ein falsches Licht zu rücken. Sie kann den Eindruck erwecken, es handele sich um ein musikhistorisch bedeutsames Oeuvre, es lägen hier musikalische Werke in einer letztgültig fixierten Gestalt vor und es seien dies Lieder, mit denen sich in ähnlicher Weise Liederabende mit Konzertcharakter bestreiten ließen wie mit Kunstliedern des 19. Jahrhunderts. Dem wäre entgegenzuhalten: Schubarts Lieder sind wohl eher kulturgeschichtlich als musikhistorisch von Bedeutung, ihre schriftliche Gestalt ist gleichsam nur eine Momentaufnahme in einer sich ständig wandelnden und auf schriftlose Tradierbarkeit angelegten Physiognomie, und schon gar nicht wollen sie einem Konzertpublikum musikalische Kunst bieten, vielmehr einerseits den Zwecken des Klavierunterrichts dienen, andererseits in geselliger Runde unterhalten und dem 'einfachen Volk' zur

Artikulation seiner Befindlichkeit verhelfen. Ihre musikalische Schlichtheit ist geradezu die Vorbedingung für das, worauf sie zielen und woran sie gemessen werden wollen: Popularität.<sup>58</sup>

Die kulturgeschichtliche Bedeutung mancher dieser Lieder, ihre Popularität und ihre idealtypische Rezeption spiegelt sich in den folgenden Sätzen, die 1805 Achim von Arnim an den 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

<sup>58</sup> Zur Popularität als einer zentralen Kategorie der Liedästhetik jener Zeit s. Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit, 1770-1814*, Regensburg 1965, S. 85-135. Zum Anspruch und historischen Ort von Schubarts Liedern vgl. Florian Sauer, *Christian Friedrich Daniel Schubart. Thematisches Verzeichnis der Klavierlieder mit Kommentaren*, masch. Magisterarbeit an der Universität Tübingen 1987, S. 24 ff., und Reinhold Hammerstein, *Christian Friedrich Daniel Schubart. Ein schwäbisch-alemannischer Dichter-Musiker der Goethezeit*, masch. Diss. Freiburg i. Br. 1943.



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>59</sup> – Schubarts *Abschiedslied* also, das berühmte „Kaplied“ (Nr. 60a dieser Ausgabe). Die Melodie des „Kaplieds“ gehörte im ausgehenden 18. und im frühen 19. Jahrhundert zu den populärsten Weisen in Deutschland, was sich nicht zuletzt daran zeigt, daß sie unzählige Male neuteziert wurde, beispielsweise auch mit Texten von Volksliedern auf Napoleon.<sup>60</sup> Der Dichter Friedrich Matthison verglich „Haltung und Effekt“ der Melodie mit der *Marseillaise* und bemerkte: „Wenige deutsche Gesänge können sich wohl einer allgemeineren Verbreitung rühmen als dieses mannhafte und kräftige ‘Auf! Auf! ihr Brüder und seid stark!’ Von der Ostsee bis zur Limmata 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 reinern Intonation der Offiziere, Studenten und Handlungsdienner.“<sup>61</sup>

Wie populär Schubarts Kaplied schon wenige Monate nach seiner Publikation war, illustriert nicht zuletzt ein Brief des jungen Hölderlin vom Sommer 1787, in dem dieser seiner Mutter über die Nahrungs- und Geldsorgen seiner Mitschüler im Maulbronner Seminar berichtet: „Es ist zum Lachen, wenn die Leute aus lauter Unmuth nicht ins Bett gehen, und die halbe Nacht auf dem Dorment auf und ab singen:

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>62</sup>

Gut möglich, daß der siebzehnjährige Hölderlin an dieser Umdichtung des Kapliedes nicht ganz unbeteiligt war.

Zahlreiche andere Lieder Schubarts wurden ebenfalls schnell zum musikalischen Allgemeingut breiter Bevölkerungsschichten, ohne daß man sich oft noch an ihren Urheber 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 unsers Landes“ seien, darunter etwa das *Lied eines Schwabenmädgens* (Nr. 65), das *Schneider Lied* (Nr. 78) und *Der Bettelsoldat* (Nr. 27). „Verschiedene davon sind so weit und so allgemein verbreitet worden, daß ich keinen deutschen Volksdichter wüßte, der sich gleicher Ehre rühmen könnte.“<sup>63</sup>

Schubart schrieb seine Lieder explizit für das Volk und nannte sie auch zumeist – selbst in seiner anspruchsvollsten Publikation, den *Musicalischen Rhapsodien* von 1786 – „Volkslieder“. In der Kunst, den „Volksthon“ zu treffen, war

ihm Hiller das von keinem andern erreichte Vorbild.<sup>64</sup> „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 so sicher zu berühren 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>65</sup> Und ganz ähnlich wie in den 1770er Jahren auch Johann Gottfried Herder und Gottfried August Bürger fordert er die Tonkünstler und Dichter auf, an Ort und Stelle „die Urlaute unsers Volkes, wie sie mit Lied und Sang aus dem Herzen quellen“, zu belauschen, sie nachzuahmen und zu veredeln.<sup>66</sup>

Schubarts Liedästhetik deckte sich weitgehend mit den Anschauungen in der Berliner Liederschule, wie sie etwa Johann Abraham Peter Schulz in der programmatischen Vorrede zur 2. Auflage seiner *Lieder im Volkston* (Berlin 1784) formuliert hat.<sup>67</sup> Auch Schubart ging es wie Schulz darum, den „Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten“ zu erwecken. Doch was für die Berliner eine Standesgrenzen überschreitende intellektuelle Anstrengung war, ein Bemühen, sich in eine fremde volksmusikalische Sphäre einzufühlen, fiel Schubart schon deswegen leichter, weil er zeit seines Lebens die Gesellschaft des ‘einfachen Volkes’ suchte und genoß. Die „von 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.<sup>68</sup> Ein gutes Lied muß 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 muß es sich leicht auswendig lernen und am besten schon beim ersten Hören nachsingen lassen. Daraus ergibt sich von selbst Schubarts Plädoyer für die Form des Strophenlieds: „ganz komponirte 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>69</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 nicht nur die Berliner Komponisten

59 Veröffentlicht in: Berlinische musikalische Zeitung, hg. von J. Fr. Reichardt, I [1805], Nr. 21, S. 83; auch im Aufsatz *Von Volksliedern* in: *Des Knaben Wunderhorn*, Bd. 1.

60 Vgl. Schwab, a. a. O., S. 107.

61 Fr. Matthison, *Schriften*, Zürich 1825, Bd. 3, S. 69.

62 Nicht datierter Brief Hölderlins aus Maulbronn, in: *Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe*, hg. von Friedrich Beisner, Bd. 6, Stuttgart 1954, S. 14.

63 *Karakter*, S. 37 f.

64 *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (wie Anm. 26), S. 106.

65 Ebd., S. 354 f.

66 Schubart, *LG I*, S. 264 f.

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

68 Rezension von Joh. André, *Auserlesene scherzhafte und zärtliche Lieder* (1774), in: *Deutsche Chronik* auf das Jahr 1775, S. 22 ff. Vgl. auch Holzer, Schubart als Musiker, S. 41 ff.

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



Abb. 5: Schuberts Lied *Die Forelle* in der autographen „Ludwigsburger Handschrift“ (mit freundlicher Genehmigung von Jürgen Breyer, Ludwigsburg).

vom Lied gefordert haben. Populär geworden sind die erfolgreichsten von Schuberts Liedern denn auch überwiegend nicht als Klavierlieder, in der Gestalt, wie sie die vorliegende Ausgabe ediert, sondern als einstimmige Melodien, die man – siehe Achim von Arnims Bericht – auch im Freien und zum Tanz singen konnte. Bei Bedarf wird man eine zweite Stimme, einen Baß oder eine akkordische Begleitung hinzu improvisiert haben; Noten lesen konnten wohl ohnehin nur die wenigsten von denen, die diese Lieder rezipierten.

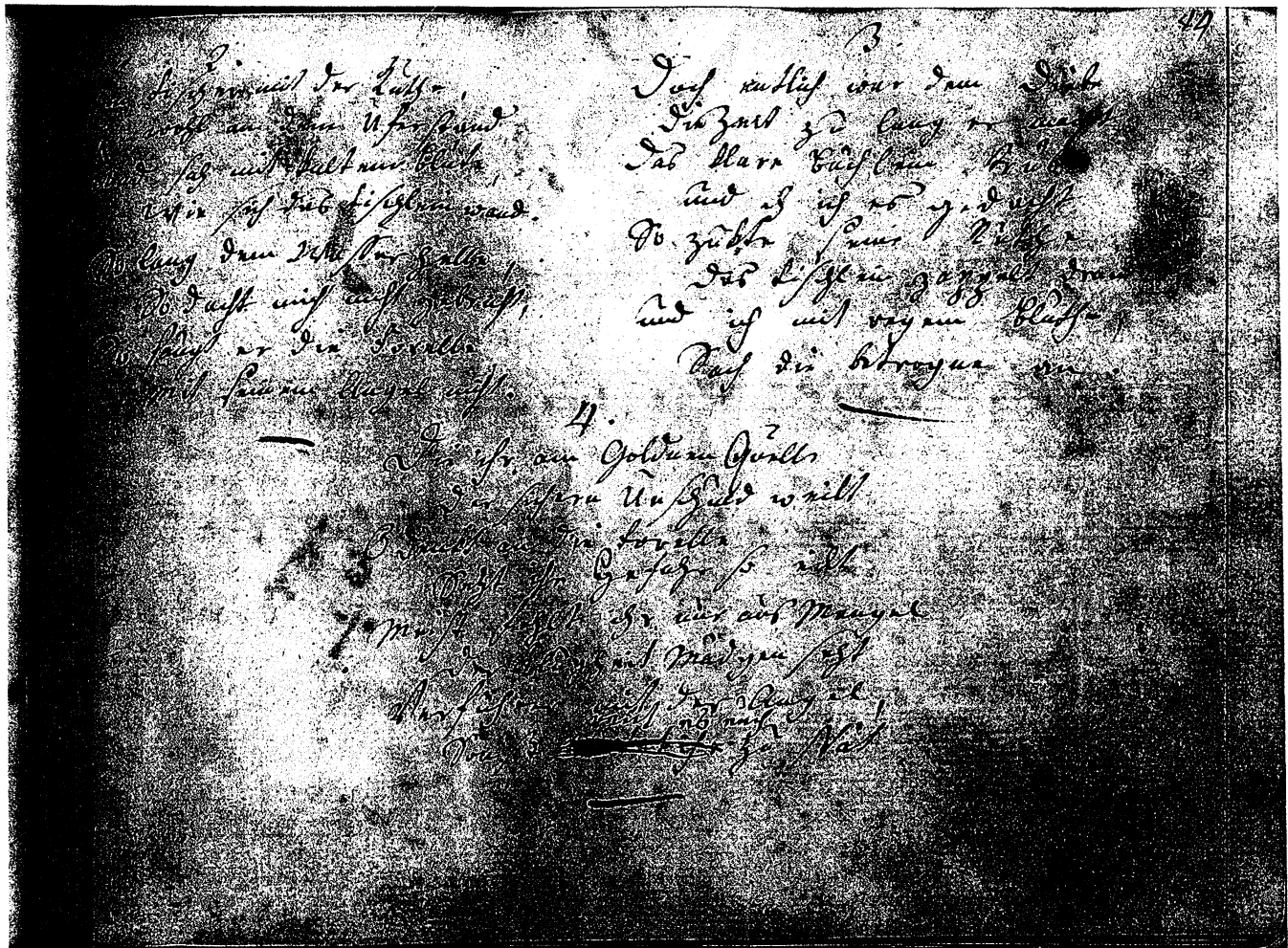
### [3] *Quellenlage und Datierung*<sup>70</sup>

Wenn die vorliegende Ausgabe sämtliche überlieferten Lieder Schuberts unterschiedslos nebeneinander ediert, so sollte dies nicht den Eindruck erwecken, als hätte ihr Urheber sie alle in gleicher Weise und in dieser Gestalt für veröffentlichungswürdig gehalten. Im Gegenteil: Schubart selbst hat, soweit wir wissen, nur 39 der hier edierten Lieder in den

Druck gegeben, also gerade zwei Fünftel der 97 vollständig überlieferten Lieder, und es gibt keine Anzeichen dafür, daß er in seinen letzten Lebensjahren vorhatte, noch weitere zu veröffentlichen. (Das Lied Nr. 32, *Der Liesel Brautlied*, dürfte ohne seine Kenntnis gedruckt worden sein.)

Selbst bei den zu Lebzeiten gedruckten Liedern können wir außerdem in kaum einem Fall davon ausgehen, daß die überlieferte Gestalt genau dem entspricht, wie Schubart das Lied veröffentlicht sehen wollte. Bei keinem Lied hat sich die Druckvorlage erhalten oder läßt sich eine vorhandene Quelle auch nur als mögliche Druckvorlage identifizieren. Als mehr oder weniger autorisiert gelten können im Grunde nur die Abdrucke der Lieder Nr. 55 (1. Vertonung), 53 und 76 in Schubarts eigener *Deutscher Chronik* (1774) bzw. *Vaterlandschronik* (1789). (Vgl. hierzu Krit. Bericht I, Quellen A 1 und 13). Zumindest theoretisch könnte Schubart auch bei den nach seiner Haftzeit erschienenen Liedern Nr. 7, 19, 20, 36, 57 und 87 (Quellen A 15-17) den Druck überprüft haben, doch scheint er darauf generell wenig Wert gelegt zu haben. „Sehr häufig sah er nicht einmal sein Manuskript durch, bevor es zur Presse wanderte; und er mußte etwas schon sehr *con amore* geschrieben haben, wenn er sich aus der Druckerey eine Revision davon geben ließ“, berichtet sein Sohn

<sup>70</sup> Vgl. hierzu stets Sauer, *Themat. Verzeichnis*, und die detaillierte Quellenbeschreibung im *Krit. Bericht*.



Ludwig<sup>71</sup> (wobei nicht klar ist, ob dies auch Musikalien betraf). Bei den vom Hohenasperg aus zum Druck gegebenen Liedern – dies sind bei weitem die meisten – hinderte ihn schon die Haft daran, den Druck zu überwachen. Dies gilt vor allem für die in Heinrich Philipp Böblers *Musikalischen Blumenlesen* 1781-84 erschienenen Lieder, aber auch für die musikalische Publikation, mit der sich Schubart am meisten identifizierte und als Komponist präsentierte, die von ihm selbst herausgegebenen *Musikalischen Rhapsodien* von 1786. Hier kommt erschwerend hinzu, daß die herzogliche Druckerei der Hohen Carlsschule in Stuttgart zwecks Gewinnmaximierung den Notensatz einem unbezahlten „Famulus“ übertrug und das Resultat entsprechend fehlerhaft und unzuverlässig ausfiel. Dabei wollte Schubart gerade mit diesem Druck darauf reagieren, daß von seinen Volksliedern „schon so viele auglos und mit versengten Fittig über Städten und Dörfern zappeln“, also offenbar in Abschriften oder auch mündlichen Versionen zweifelhafter Qualität kursierten.<sup>72</sup>

Bei den handschriftlichen Quellen ist die Situation kaum besser. Wenn überhaupt, hat sich höchstens beim Lied *Der*

*Bettel-Soldat* (Nr. 27) die Kompositionsurschrift erhalten: ein autographes Einzelblatt, das freilich ebensogut eine Abschrift sein kann (Quelle B 3). Alles andere sind Kopien, die vielfach selbst wieder von Kopien oder Drucken abhängen.

Die wichtigste Quelle ist zweifellos die 1932 aufgefundene (aber in den lexikalischen Schubart-Artikeln bis hin zum New Grove von 1980 noch nicht erwähnte) sog. „Ludwigsburger Handschrift“, eine große Liedersammlung, die Schubart 1783/84 auf dem Asperg für seine Klavierschülerin Philippina Frey anlegte (Quelle B 1). Sie enthält in autographischer Niederschrift 58 vollständige Lieder von Schubart sowie weitere 15 wegen herausgerissener Seiten fragmentarisch (wobei zum Teil nur Textstrophen fehlen), ferner kleine Klavierstücke und einige fremde Lieder. (An nicht wenigen Stellen ist zu vermuten, daß Seiten von Philippinas Vater entfernt wurden, weil sie in seinen Augen allzu frivole Texte enthielten.) Singulär überliefert sind hier elf Lieder in musikalisch vollständiger Gestalt (Nr. 1, 3, 4, 8, 28, 29, 38, 52, 57, 75 und 81; Nr. 3 und 38 hatte urspr. auch die „Stuttgarter Handschrift“ enthalten), ferner zwei weitere in musikalisch fragmentarischer Gestalt (die im Anhang edierten Fragmente).

Da mit einer Ausnahme (bei einem Lied von Rosetti) Komponistenangaben fehlen und sich einige Lieder als nicht

71 L. Schubart, *Karakter*, S. 92 f.

72 S. die Anmerkungen zur Quelle A 10 im Krit. Bericht.

von Schubart stammend identifizieren ließen, läßt sich bei den hier singular überlieferten Liedern zumindest nicht völlig ausschließen, daß sich darunter noch weitere fremde Lieder befinden. Alles deutet im übrigen darauf hin, daß die ganze Sammlung eine Abschrift ist. Schubart scheint in einigen Fällen aus der „Stuttgarter Handschrift“ kopiert zu haben, überwiegend aber aus Vorlagen, die sich nicht erhalten haben (oder als solche nicht mehr identifizieren lassen). Wird der Quellenwert dadurch gemindert, daß Schubart recht flüchtig abschrieb, so gewinnt er aber auch wieder in einzelnen Fällen dadurch, daß Schubart nicht immer nur mechanisch abgeschrieben, sondern dabei auch manches geändert zu haben scheint (z. B. beim Lied Nr. 30). Dies wiederum muß freilich nicht heißen, daß er dem betreffenden Lied deswegen eine ‚gültigere Gestalt‘ gegeben hat. (Dazu weiter unten mehr.)

Die weitgehend gleichzeitig entstandene „Stuttgarter Handschrift“ (Quelle B 2) ist ein ähnliches Liederbuch, das ebenfalls für eine Klavierschülerin Schubarts auf dem Asperg, Caroline Louise von Buttlar, geschrieben wurde, allerdings größtenteils von offenbar professionellen Kopisten, die der Vater – ein dort stationierter Major – bezahlt haben wird. Sie enthält insgesamt 54 Lieder Schubarts vollständig und fünf weitere (wegen fehlender Seiten) fragmentarisch, davon drei ohne Musik, ferner einzelne fremde Lieder (darunter auch eines von Schubarts Schülerin Regina Voßler), aber keine Klavierstücke. Ursprünglich folgten am Schluß der Handschrift noch dreizehn weitere Lieder, von denen nur sieben anderweitig überliefert sind. Zehn Lieder sind in dieser Handschrift singular überliefert (Nr. 12, 17, 23, 45, 62, 77, 78/1. Fsg., 84, 85 und 86). Ansonsten überschneidet sich das Repertoire zum größten Teil mit dem der Ludwigsburger Handschrift; insgesamt 53 Kompositionen (darunter auch fremde Lieder) waren ursprünglich in beiden Quellen enthalten gewesen.

Die Handschrift scheint sowohl in Teilen von der Ludwigsburger Handschrift abgeschrieben worden zu sein als auch des öfteren selbst wiederum dieser als Vorlage gedient zu haben. Ansonsten dürften bereits erschienene Drucke oder handschriftliche – möglicherweise autographe – Einzelblätter als Vorlage gedient haben,<sup>73</sup> und durchaus nicht immer dieselben wie in der Ludwigsburger Handschrift (vgl. etwa das Lied Nr. 92). Gegen Ende der Handschrift hat Schubart zwei Lieder komplett (Nr. 31 und 59) und bei einigen weiteren Liedern die Textstrophen selbst eingetragen. Wichtiger noch für den Quellenwert ist, daß er die abgeschlossene Handschrift offenbar – wenn auch eher flüchtig – durchgesehen und dabei einige Details korrigiert oder geändert hat. 34 Lieder versah er bei dieser Durchsicht mit roten Nummern, wohl als Kennzeichen der Auswahl für eine mögliche Drucklegung.

Die anderen zeitgenössischen Handschriften, die sich erhalten haben (s. Krit. Bericht, Quellen C), sind offensichtlich zumeist aus Drucken kopiert. Die drei Abschriften, bei denen man eine handschriftliche Vorlage vermuten muß (Quellen C 1, 7 und 8), weisen darauf hin, daß auch – wahrscheinlich sogar in großer Zahl – verlorengegangene Kopien

von ungedruckten Liedern kursierten, sicherlich meist in Form von fliegenden Blättern. Ludwig Schubart berichtet, daß sein Vater, nachdem er Lieder gemacht hatte, sie seinen Freunden vorsang; „diese machten Abschriften, und so kamen sie in den Kreis der Dinge.“ Daß Schubart mit seinem ‚geistigen Eigentum‘ sorglos umging, deutet er selbst in seinen Erinnerungen an, wo er zu den in Aalen verfaßten Musikstücken schreibt, daß sie „hernach unter meinem und fremden Namen in alle Welt ausflogen, ihr Schmetterlingsleben lebten, und starben.“<sup>74</sup> Der Quellenbefund bei den Abschriften läßt im übrigen vermuten, daß zumindest noch ein weiterer Druck mit einem oder mehreren Schubart-Liedern existierte, der vielleicht nur das Lied Nr. 73, vielleicht aber auch noch die Lieder Nr. 9, 16 und 65 enthielt.<sup>75</sup>

Für eine Datierung der Lieder ist in den meisten Fällen die Datierung der frühesten Quelle das einzige Kriterium, als „terminus ante quem“. Allein die Stuttgarter Handschrift gibt – bei 43 Liedern – Jahreszahlen an, die sich vermutlich auf das Kompositionsdatum beziehen, zumindest in einzelnen Fällen aber auch nur den Text bzw. dessen Erscheinungsdatum meinen könnten. Ein Lied ist auf 1780 datiert, fast alle andern fallen in die Zeit von 1781-1784 (1781: 14, 1782: 9, 1783: 8, 1784: 8). Nur drei Lieder datiert die Handschrift auf die Zeit vor der Haft: Nr. 13 *An Sie* (1759), Nr. 78 *Schneider Lied* („1765 in Gaißlingen“) und Nr. 26 *Der Bauer in der Erde* (1775). Ludwig Schubart nennt unter den Liedern, die sein Vater schon während der Schul- bzw. Studienzeit in Nürnberg und Erlangen geschrieben habe (also 1756-60), als Beispiele neben dem *Schneider Lied* (!) und einem verlorenen Lied („Stax donnert von dem Predigtstuhle“) noch das *Lied eines Schwabenmädgens* (Nr. 65), und fährt fort: „Er hat diese Lieder in der Folge mit vielen andern vermehrt; auf dem Asperg aber erst eigentlich diejenigen hervorgebracht, die man jetzt fast in allen Provinzen Deutschlands, oft ohne ihn als Verfasser zu kennen, im Munde des Volks findet.“<sup>76</sup> Auf die Zeit vor 1780 datieren läßt sich sonst nur noch das 1774 gedruckte Lied Nr. 55 *Hannchen. Ein Baurenlied*. Zweifelsfrei 1787 entstanden sind die beiden „Kaplieder“ (Nr. 60a und b). Nach der Freilassung im Mai 1787 schrieb Schubart offenbar nur noch wenig: die Lieder Nr. 20 und 87 (für Hübners Gedichtsammlung), Nr. 36 *Des Pfarrhündchens Testament* und das 1789 aus aktuellem Anlaß publizierte *Gebet eines alten Soldaten um Josephs Genesung* (Nr. 53).

#### [4] Verlorene bzw. nur indirekt bezeugte Lieder

Es ist aufgrund der eben zitierten Äußerungen Schubarts und seines Sohnes anzunehmen, daß sich in den Volksliedsammlungen des 19. Jahrhunderts noch weitere Lieder Schubarts befinden, die sich ohne seinen Namen verbreitet haben, insbesondere wohl solche aus der Zeit vor der Einkerkung,

<sup>73</sup> Vgl. auch Sauer, *Themat. Verzeichnis*, S. 127.

<sup>74</sup> Schubart, *LG I*, S. 59.

<sup>75</sup> S. Sauer, *Themat. Verzeichnis*, S. 391, und die Bemerkungen zu den genannten Liedern im *Krit. Bericht*.

<sup>76</sup> L. Schubart, *Karakter*, S. 36 f.

doch lassen sie sich eben nicht mehr identifizieren.<sup>77</sup> Umgekehrt wissen wir, daß eine ganze Anzahl von namentlich bekannten Liedern Schubarts nicht mehr überliefert sind. Von der Auswahl an weit verbreiteten Liedern seines Vaters, die Ludwig Schubart anführt,<sup>78</sup> haben sich nicht erhalten die Lieder „Hans, Hans, der edle Fisch ist todt“ und „Zieh hin, du braver Krieger du“ (Vertonungen von Schubarts *Jägerlied* und *Todtenmarsch*) sowie „Stax donnert von dem Predigtstuhle“ und „Ihr Weissen, schmäht die Liebe nicht“ (auf unbekannte eigene Texte), vielleicht auch *Schulmeistertröst* (wenn es sich hier nicht um eines der Provisorlieder Nr. 33 und 76 handelt). Schubart selbst erwähnt unter den in Nördlingen geschriebenen Liedern ein nicht überliefertes mit dem Textbeginn „In Schwaben war ein Baurenmädgen“.<sup>79</sup> Auch von Schubarts Vertonung der *Ode an die Freude*, die Schiller 1787 in einem Brief an Körner erwähnt, findet sich keine Spur mehr.<sup>80</sup>

Von zwei Liedern, die Schubart für die Theateraufführungen auf dem Asperg schrieb, hat Johann Steininger, ein damals dort stationierter Soldat, in seinen Lebenserinnerungen den Text angegeben: „Nichts haben ist ein ruhig's Leben“ und das *Schuhmacherlied* „Hop heisasa Junge, komm flick mir die Schuh“. Allerdings ist unklar, ob bei diesen Liedern je ein notierter musikalischer Satz existierte; Schubart selbst könnte gut auch einfach die Begleitung improvisiert haben. (Nicht ausschließen läßt sich immerhin, daß sich vom zweiten Lied musikalisch etwas in dem Lied erhalten hat, das eine Handschrift von 1794 zu einer Variante des Textes als *Schusters Pfif* überliefert.<sup>81</sup>) Von zwei weiteren dieser Theaterlieder gibt Steininger aus der Erinnerung noch nach einem halben Jahrhundert die Melodien an (und zeigt so, daß die Lieder nämlich in einstimmiger Form tradiert wurden): einem *Bettlerlied* („Gebt Almosen einem Blinden“) und einem *Soldatenlied* („O wunderbares Glück! Denk nur einmal zurück!“).<sup>82</sup>

Unter den Liedern, die laut Inhaltsverzeichnis ursprünglich in den beiden Asperger Liederhandschriften enthalten waren und später ganz oder teilweise entfernt wurden, sind anderswo nicht überliefert und deshalb verloren (wobei nicht ganz sicher ist, daß sie wirklich von Schubart stammen):

- in der Ludwigsburger und der Stuttgarter Handschrift: *Geduld, Der Tod einer jungen Christin* (beide auf Gedichte von Schubart) und *Tanzlied* (auf einen möglicherweise Schubartschen Text),
- in der Ludwigsburger Handschrift: *Der Marktschreyer* (dto.),
- in der Stuttgarter Handschrift: *Das Klavier* (Text von Fr. W. Zachariae), *Der Trennungs Schmerz*, *Die Beliebte* und *An Friederike* (Texte unbekannt).

Florian Sauer diskutiert in seinem Thematischen Verzeichnis ferner einige Lieder, bei denen die Autorschaft

Schubarts an der Musik ungewiß bis unwahrscheinlich ist.<sup>83</sup> Wir edieren davon das noch am ehesten echt erscheinende Lied *Ans Klavier* (Nr. 15) und verweisen ansonsten nur auf Sauer durchweg stichhaltige Argumentation.

#### [5] „Nur Stückwerk“? Zu den Varianten und Fassungen

Schubarts Lieder liegen nur selten in einer präzisen, gleichsam endgültigen Gestalt vor. Wenn mehrere Quellen existieren, dann zeigen sich oft erhebliche Differenzen. Dies zwingt die vorliegende Ausgabe dazu, bei mehreren Liedern zwei musikalische Fassungen zu edieren, gelegentlich sogar noch eine weitere Fassung im Kritischen Bericht abzudrucken. Auch dann aber, wenn nicht wirklich verschiedene Fassungen vorliegen, ist die Zahl unterschiedlicher Lesarten meistens recht groß, und nicht etwa wegen Abschreib- oder Druckfehlern, sondern weil Schubart selbst ein Lied nie zweimal genau gleich niedergeschrieben zu haben scheint.

Diese ‚Instabilität‘ der musikalischen Gestalt hat zunächst wohl etwas mit der musikalischen Gattung zu tun. Anders als bei einer Sonate oder gar einer Fuge lassen sich beim Klavierlied des 18. Jahrhunderts essentielle und weniger essentielle Satzschichten unterscheiden. Essentiell ist gewiß die – bei Schubart und anderen stets vom Klavier mitgespielte – Gesangsstimme, die in aller Regel auch ohne Begleitung ausführbar und tradierbar ist. Sie vor allem verkörpert das Lied und ist dementsprechend bei Schubart auch die ‚stabilste‘ Satzschicht; oft differieren selbst unterschiedliche Liedfassungen in der Melodie kaum oder gar nicht. Demgegenüber scheint die Baßstimme eher sekundär zu sein, sie variiert in den verschiedenen Überlieferungen auch deutlich stärker, wobei hier die rhythmische Ausfüllung und die Oktavlage eher variabel, die Tonstufen selbst (als Harmonieträger) schon wichtiger und im Quellenbefund dementsprechend ‚stabiler‘ wirken. Die größten Varianten ergeben sich in einer dritten Satzschicht, die dieses Außenstimmengerüst ausfüllt und erweitert. Die Art und Weise, wie dies geschieht, erscheint manchmal geradezu beliebig. Die Melodie und der Baß können in einer Quelle ausoktaviert, in einer anderen ausgeterzt oder mit andersartiger akkordischer Ausfüllung versehen werden – an der Substanz des Liedes ändert dies offenbar wenig; gelegentlich mögen hier sogar externe Faktoren eine Rolle gespielt haben. So fällt jedenfalls auf, daß bei Mehrfachüberlieferung die Ludwigsburger Handschrift oft den sparsamsten Satz zeigt, bis hin zur bloßen Zweistimmigkeit. Hat hier Schubart, so fragt man sich, den Satz bewußt auf die begrenzten pianistischen Fähigkeiten seiner Schülerin zugeschnitten? (Immerhin sollte diese sich gewiß zum Gesang noch selbst begleiten können.) Umgekehrt fällt auf, daß die Lieder in den Böbler-Drucken im Satz relativ klangvoll überliefert sind, wobei sich hier wiederum nicht ausschließen läßt, daß der Satz vom Verlag eigenmächtig mit Füllnoten angereichert worden ist. Die dem Quellenbefund

77 Vgl. dazu Sauer, *Themat. Verzeichnis*, S. 143 ff.

78 L. Schubart, *Karakter*, S. 36 ff.

79 LG I, S. 27.

80 Möglicherweise hat Schubart den Text sogar 1789 noch einmal in Musik gesetzt; s. Sauer, *Themat. Verzeichnis*, S. 149.

81 S. *Krit. Bericht*, I, C 7.

82 *Leben und Abenteuer des Joh. Steininger* (wie Anm. 47), S. 145 ff.

83 S. 407 ff.







war aber danach, in ruhiger Verfassung, nicht mehr in der Lage, dies zu Papier zu bringen.<sup>87</sup>

Auf die Lieder bezogen, heißt dies, daß ihre überlieferte Gestalt gewiß nur einen matten Abglanz dessen bieten, was sie in Schubarts eigenem Vortrag waren. Ihre 'eigentliche' Existenzform als Klavierlieder – und nicht als einstimmige Volkslieder, was sie ja ebenso sein konnten und sollten – gewannen die Lieder immer wieder neu und nur für den Augenblick im spontanen, zugleich singenden und spielenden Vortrag ihres Autors. Hier ist im übrigen kaum vorstellbar, daß Schubart den Klaviersatz nicht, seinen pianistischen Fähigkeiten entsprechend, viel üppiger ausgestaltet hat und besonders bei vielstrophigen Liedern jeweils, dem Text entsprechend, variiert hat. (Im Lied Nr. 50 *Fluch des Vatermörders* deuten die notierten Varianten für die verschiedenen Strophen an, wie eine solche improvisatorische Variationspraxis ausgesehen haben könnte.) Auch insofern ist das schriftlich Überlieferte wohl nur ein Skelett und nicht das eigentliche Werk. Und im Hinblick auf die Quellenlage ist davon auszugehen, daß die Vielzahl an Fassungen und Varianten weniger auf skrupulösem Feilen an einer Werkgestalt beruht, als vielmehr auf Schubarts Unfähigkeit oder Unlust, ein und dasselbe Lied auch nur zweimal in der gleichen Gestalt hinzuschreiben. Das entbindet eine Edition, die quellenkritisch vorgeht, nicht von der Aufgabe, unter dem, was erhalten ist, den jeweils besten Notentext zu ermitteln, sofern sie diesen nicht absolut setzt und immer wieder besonders auf die Vielfalt des Überlieferten hinweist. Daß solches Edieren und Dokumentieren im Sinne Schubarts ist, kann man gleichwohl bezweifeln. Wahrscheinlich achtete dieser seine notierten Kompositionen letzten Endes ebenso gering wie seine Gedichte, die er stets vorzutragen sich weigerte, „weil sie noch immer weit hinter dem Ideale zurückstanden, was er davon in der Seele trug; und mit seinen innern Kräften gemessen, nur Stükwerk waren.“<sup>88</sup>

#### [6] Wort-Ton-Verhältnis und Musik

„Er machte diese Lieder ganz mit der Leichtigkeit, die man ihnen ansieht – bald den Text, bald die Musik zuerst“, schrieb Ludwig Schubart zur Entstehung der Lieder seines Vaters.<sup>89</sup> Daß einer zuerst geschriebenen oder schon existierenden Musik ein Text unterlegt wird (und eben nicht ein Text „vertont“ wird), ist im Lied des 18. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches und in Gestalt der Parodiepraxis sogar gang und gäbe. Bei Schubart ist dies ganz offenkundig dort der Fall, wo er sich einer fremden Vorlage bedient: eines Toeschi-Ballets (in den musikalisch identischen Liedern Nr. 2 *An Amalia* und Nr. 8 *An die Unschuld*) oder „einer Melodie“ offenbar polnischen Ursprungs (in Nr. 73 *Meine Wahl*). In Nr. 52 *Gavotte* deutet schon der Titel darauf hin, daß Schubart ein kleines Tanzsätzchen textiert hat, und im

87 Vgl. ebd., S. 46 ff.

88 L. Schubart, *Karakter*, S. 50 f.

89 Ebd., S. 38.

Liedpaar Nr. 91 *Winterlied* und *Menuet zum vorhergehenden Trio* läßt sich sogar eine eigene Klavierkomposition als Vorlage nachweisen. Bei Nr. 3 *An Amor* und Nr. 7 *An die Unbekannte* ist gleichfalls zu vermuten, daß es sich um textierte Instrumentalmenuette handelt. Alle vier Lieder gehören somit zum im 18. Jahrhundert verbreiteten Typus des Menuettlieds.<sup>90</sup> Ob die Musik zuvor schon als Instrumentalstück existiert hat, wissen wir bei Nr. 1 *Abendlied eines Mädchens*, Nr. 68 *Luise an Wilhelm*, Nr. 90 *Wilhelmine* und Nr. 92 *Wittwenklage* nicht, doch ist die Melodik hier stellenweise derart instrumental und unsänglich gefaßt, daß man davon ausgehen kann, daß Schubart zumindest zuerst die Musik geschrieben und dann erst den Text unterlegt hat. Ähnliches ist bei Nr. 37 *Die beyde Schwestern bey der Rose* und Nr. 81 *Sehnsucht nach dem Tod* zu vermuten, wo die Melodie zwar vergleichsweise sanglich und durchaus liedhaft wirkt, an einzelnen Stellen aber gegen den Text artikuliert. Daß einige dieser Lieder sich stark vom Ideal der volksliedhaften Einfachheit entfernen und zum Klavierstück tendieren, erklärt sich aus ihrer Doppelfunktion, die sie zumindest in den Asperger Sammelhandschriften hatten: Wenn sie auch in Liedgestalt geschrieben waren, so dienten sie ja doch zu Zwecken des Klavierunterrichts und werden von Schubarts Schülerinnen oft genug (wenn nicht überwiegend) nur gespielt und nicht zugleich auch gesungen worden sein. Eine solche Verwendung begegnet auch bei keinem geringerem als dem jungen Beethoven, der in seiner Bonner Zeit Schubarts „Kaplied“ ohne Text für den Klavierunterricht abschrieb (s. Abb. 7 und Krit. Bericht, Quelle C 3).

Zumindest bei den beiden durchkomponierten Balladen (Nr. 35 *Der Riese und der Zwerg* und Nr. 42 *Die Henne*) ist das Verhältnis natürlich umgekehrt: Hier ist ein Text unmittelbar in Töne gesetzt worden. Dies gilt wohl auch für die variierten Strophenlieder (Nr. 50 *Fluch des Vatermörders*, Nr. 55 *Hannchen. Ein Baurenlied*, Nr. 71 *Mädchen Laune* und die 2. Fassung von Nr. 26 *Der Bauer in der Ernte*), wobei hier wie in all den anderen Strophenliedern, in denen Text und Musik von Schubart stammen, auch damit zu rechnen ist, daß Schubart den Text und die Melodie mehr oder weniger gleichzeitig entworfen hat, schrittweise und in wechselseitiger Abhängigkeit.

In den Liedern, in denen Schubart den Text schon im Hinblick auf die Vertonung geschrieben hat, ist das Wort-Ton-Verhältnis besonders interessant. Üblicherweise kann bei einem Strophenlied ja die Musik entweder nur die Gesamtstimmung des Textes berücksichtigen oder in detaillierterer Weise allein dem Text einer – in der Regel der ersten – Strophe gerecht werden, auf Kosten der anderen Strophen, bei denen die Musik dann eben oft nicht in gleicher Weise 'paßt'. Die Identität von Dichter und Komponist, die bei etwa der Hälfte von Schubarts Liedern gegeben ist, stellt noch eine dritte Möglichkeit bereit, von der Schubart immer wieder gebrauch gemacht zu haben scheint: die Möglichkeit nämlich, auch in mehreren oder gar in allen Strophen den

90 Vgl. dazu Heinrich W. Schwab, „Menuettlied“ und „Sing-Menuett“. Zu speziellen Formen des Liedes im 18. Jahrhundert, in: *Chloe* (Beihefte zum *Daphnis*) Bd. 12, hg. von G. Busch und A. J. Harper, Amsterdam–Atlanta 1992, S. 213–234.

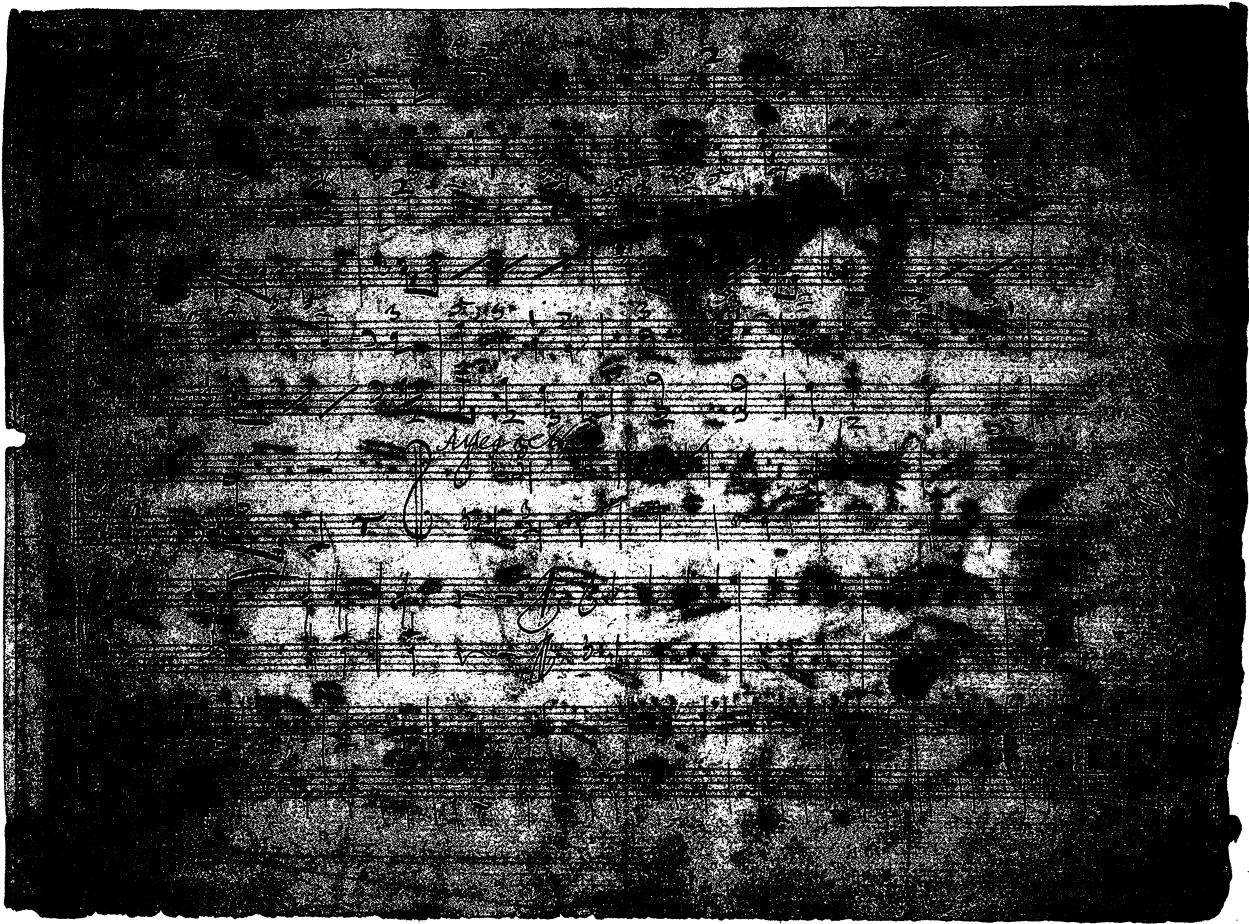


Abb. 7: Schuberts berühmtes „Kaplied“ (Abschiedslied), abgeschrieben und für den Klavierunterricht mit Fingersatzziffern versehen vom jungen Ludwig van Beethoven (Bonn, Beethovenhaus, Sammlung Wegeler, mit freundlicher Genehmigung).

Text so zu konzipieren, daß er sich der (textlos oder zur ersten Strophe geschriebenen) Musik genau anpaßt, wodurch dann jeweils der Eindruck entsteht, als sei die Musik eigens zu dieser Strophe oder Textstelle erfunden worden. Statt von einem durchkomponierten müßte man hier gleichsam von einem „durchtextierten“ Strophenlied sprechen, einem Lied also, das sich im Wort-Ton-Verhältnis der durchkomponierten Form nähert, obwohl es in allen Strophen mit derselben musikalischen Version arbeitet.

Einige Beispiele mögen dies illustrieren. In Nr. 15 *An meine Liebe* erklingen zu dem lebhaften, ausgedehnten Melisma, das in Strophe 1 das Wort „wonnige“ so schön ausmalt, in den Folgestrophen (von Strophe 3 abgesehen) lauter Worte, die nicht weniger gut dazu passen: „Silberkristall“, „eile geschwind“, „Flügel so laut“, „Himmelsgefühl“, „künftige Welt“, „Seeligkeit“ und „rosichter Hand“. In Nr. 14 *An Willhelmine* sind in den Takten 12 und 15 die Gesangsphrasen mit eigentümlichen Sechzehntelpausen durchsetzt, die einzelne Wörter auseinanderreißen. In der 1. Strophe wird dadurch das Wort „stammeln“ ausgedrückt, in der 2. Strophe bei T. 12 das „Schmachten“, in der 3. Strophe

sowohl das Wort „seufzt“ als auch die Wendung „seufzt er meiner Seele nach“ und in der 4. Strophe zumindest die Formulierung „reißt dann seine Seele hin“. Die Zweieunddreißigstel-Figur in T. 14 ergibt sogar nur in den Strophen 2-5 und nicht in der 1. Strophe textlichen Sinn, wenn sie nämlich zu den Worten „Leier“, „Silberdüften“, „Entzücken“ und „Silberquellen“ erscheint. Auch bei Nr. 41 *Die Fürstengruft* gewinnt man den Eindruck, als habe Schubart das (ohne die Musik so berühmt gewordene) Gedicht in der Weise geschrieben, daß er beim Formulieren der vielen Strophen immer wieder auf die Musik achtete. In Strophe 15 z. B. fällt das Wort „Trillerschläger“ auf die einzige Trillerfigur in der Melodie (wie zuvor „befächeln“ und danach „Paradiese“), und der so düstere es-Moll-Akkord in T. 9 wird nicht durchweg, aber doch häufig mit nicht weniger düsteren Worten unterlegt: „Schrecken“, „Gift“, „Felsengrab“, „darben“, „ruhmlos“, „Raben“, „Gitter“, „fluche hier“ und „Greu'l“. Ähnliches läßt sich beim Lied Nr. 40 *Die Forelle* beobachten, wo freilich der Text sich in Strophe 3 auch ein Enjambement leistet, das zum Phrasenbau der Melodie überhaupt nicht paßt („Er macht / Das Bächlein tückisch trübe“) – eine

Stelle, die dann nicht von ungefähr Franz Schubert veranlaßt hat, hier in seiner Vertonung das Schema des Strophenliedes aufzugeben.

Die musikalische Qualität der hier gesammelt edierten Lieder ist fraglos sehr unterschiedlich.<sup>91</sup> Neben ausgesprochen schwachen, wenn nicht gar mißglückten (und von Schubert wohlweislich nicht publizierten) Liedern, in denen gelegentlich auch Satzfehler Schuberts Komponieren von seiner autodidaktischen Seite zeigen,<sup>92</sup> und solchen, die reichlich floskelhaft wirken und immer wieder demselben harmonischen Schema folgen, stehen nicht wenige Lieder, in denen Schubert überzeugend seine Fähigkeit zeigt, ungekünstelte, schlichte, eminent eingängige und doch nicht abgegriffene Melodien zu schreiben – hervorgehoben seien nur die Lieder Nr. 4 *An den Mond*, Nr. 5 *An die Rose*, Nr. 26 *Der Bauer in der Ernte*, Nr. 27 *Der Bettelsoldat* (ein besonders expressives Lied), Nr. 28 *Der Frühlingsabend*, Nr. 56 *HirtenLied*, Nr. 62 *Liebesjubiläum eines Schwaben*, Nr. 71 *Mädchen Laune* und natürlich das *Abschiedslied* Nr. 60, das als „Kaplied“ um die Welt gegangen ist. Im ariosen oder galanten Stil tendiert Schubert dagegen häufig zu floskelhaften, abgegriffenen Wendungen; hier weist nur Nr. 10 *An Serafina* einen persönlicheren Ton auf, der mit der Person der Widmungsträgerin zusammenhängen wird. Nr. 36 *Des Pfarrhündchens Testament* ist, dem Text entsprechend, eine hübsche Imitation eines Bänkelsänger-Liedes, Nr. 42 *Die Henne* mit seiner durchkomponierten Form (inklusive Rezitativ) beinahe eine Miniatur-Kantate, deren textlich-musikalischer Witz in Schuberts eigenem Vortrag seine Wirkung gewiß nicht verfehlt hat.

Bei zwei Liedern überzeugt besonders die geglückte Mischung aus volkstümlichem Tonfall und subtiler Artifizialität. In Nr. 32 *Der Liesel Brautlied* ist vor allem die Phrasenstruktur originell: Auf zwei dreitaktige Phrasen folgen zwei Viertakter und wieder zwei Dreitakter (deren zweiten eine Pause zur Viertaktigkeit erweitert) sowie ein abschließender Fünftakter aus 3+2 Takten. Die im Abweichen von der geradtaktigen Norm 'zu kurz' wirkenden Dreitaktphrasen drücken hier wirkungsvoll das ungestüme Temperament der Braut aus, die gleichsam ohne Punkt und Komma ihr Glück hinaussingt. Und Nr. 13 *An Sie* ist nicht nur das früheste, sondern vielleicht überhaupt das gelungenste der Lieder. Der noch ganz junge Schubert läßt hier für einen Moment sein ganzes Potential als Dichter-Komponist aufblitzen, mit einem prägnanten, kurzen und koketten Text, dem eine ebenso kokette, rhythmisch frische und volkstümlich eingängige Komposition entspricht, die erneut Dreitaktphrasen bevorzugt und deren Begleitung ohne alle Floskeln und ganz sparsam, aber höchst wirkungsvoll den Ausdruck der Melodie unterstützt. Diese Musik des gerade Zwanzigjährigen<sup>93</sup> hat

91 Vgl. dazu besonders Holzer, Schubert als Musiker, S. 41-53.

92 Vgl. etwa die Oktavparallelen in Nr. 45 (T. 10) und Nr. 68 (T. 13), die Quintparallelen in Nr. 59 (T. 3), die häßlichen Akzentparallelen in Nr. 47 (T. 3) oder den nicht aufgelösten Quartsextakkord im vorletzten Takt von Nr. 84.

93 Inwieweit die überlieferte, erst 1783 auf dem Asperg notierte und dort mit „1759“ datierte Fassung tatsächlich dem originalen Liedsatz entspricht, wissen wir allerdings nicht. Möglicherweise hat sich Schubert nur

Charme, Feuer und Witz, und sie verbindet sich in allen Strophen gleichermaßen ideal mit dem Text: Das überraschende Pausieren der Begleitung zur Schlußzeile etwa drückt nicht weniger wirkungsvoll die Zeilen „Und war doch niemand da“ und „Die Bäume sind ja blind“ aus als in Strophe 1 die Worte „daß sich das widerspricht“.



Christian Friedrich Daniel  
Schubert.

Abb. 8: Schubert in seinem letzten Lebensjahr (Stich von Anton Karcher nach einer Zeichnung von Philipp Gottfried Lohbauer, 1791).

noch an Text und Melodie dieses Jugendliedes erinnert und die Begleitung neugefaßt. (Zur Datierung vgl. im übrigen die Bemerkungen im Krit. Bericht.)

Abweichend von den Editionsprinzipien dieser Denkmälerreihe wird im vorliegenden Band ausnahmsweise nicht konsequent mit den Schlüsseln der Quelle ediert. Schubart selbst notierte in den erhaltenen autographen Handschriften das obere System, also die rechte Hand des Tasteninstruments und die Gesangsstimme, stets im Sopranschlüssel. Das war bei den Asperger Liederhandschriften schon deswegen sinnvoll, weil diese für Klavierschülerinnen gedacht waren und insofern mit einer Frauenstimme rechneten. Wie Schubart bei Druckvorlagen verfuhr, wissen wir nicht. Es fällt aber auf, daß in den zeitgenössischen Drucken seiner Lieder das obere System häufiger im Violinschlüssel als im Sopranschlüssel notiert ist (so etwa durchweg in Boßlers *Blumenlesen für Klavierliebhaber*), und dies auch bei Liedern, die sich in den Asperger Handschriften im Sopranschlüssel notiert finden. Dies könnte immerhin dafür sprechen, daß Schubart selber für den Fall der Drucklegung den Violinschlüssel dem Sopranschlüssel vorzog. Wir ziehen daraus die Konsequenz, durchgängig das obere System im Violinschlüssel zu edieren.

Vom Herausgeber ergänzte Bögen werden gepunktet wiedergegeben, alle anderen Ergänzungen in eckigen Klammern. Auf eine Kennzeichnung offenkundig nur zu spielender und nicht zu singender Noten in der Oberstimme verzichten wir. Daß gelegentlich nicht die oberste Stimme, sondern die zweite (bzw. die Unteroktav zur Melodie) zu singen ist, ergibt sich an den entsprechenden Stellen aus der Lage, ebenso versteht es sich, daß die Sängerin/der Sänger bei einigen Liedern die Melodie vereinfachen muß. So wird man etwa im Lied Nr. 68 *Luiſe an Willhelm* beim Singen die Zweiunddreißigstel-Figuren auf die Hauptnoten und somit auf Sechzehntelbewegung reduzieren. Im übrigen sei daran erinnert, daß zahlreiche Lieder ursprünglich als Material für den Klavierunterricht geschrieben wurden und insofern wohl auch gar nicht primär zum Singen gedacht waren, sondern zunächst einmal zum Spielen. Das Spiel auf dem Tasteninstrument aber sollte – das war dem Klavierpädagogen Schubart wichtig – stets bemüht sein, dem Ausdruck der menschlichen Stimme nahezukommen,<sup>94</sup> weshalb denn auch Schubart selbst unter den Tasteninstrumenten das hierfür besonders geeignete Clavichord bevorzugte.

Holzer, Schubart als Musiker:

Ernst Holzer, *Schubart als Musiker*, Stuttgart 1905 (Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte, 2).

Kat. Ulm 1989:

Bernd Breitenbruch, *Christian Friedrich Daniel Schubart bis zu seiner Gefangensetzung 1777*. Katalog der Ausstellung aus Anlaß seines 250. Geburtstages, Stadtbibliothek Ulm 1989 (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm, 9).

Sauer, Themat. Verzeichnis:

Florian Sauer, *Christian Friedrich Daniel Schubart. Thematisches Verzeichnis der Klavierlieder mit Kommentaren*. Masch. Magisterarbeit, Universität Tübingen 1987.

Schubart, LG:

Chr. Fr. D. Schubart, *Leben und Gesinnungen*. Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt. 2 Theile, hg. von Ludwig Schubart, Stuttgart 1791 und 1793.

L. Schubart, *Karakter*:

*Schubart's Karakter von seinem Sohne Ludwig Schubart*, Erlangen 1798.

Strauß, Briefe:

David Friedrich Strauß, *Christian Friedrich Daniel Schubart's Leben in seinen Briefen*, 2 Bde., Berlin 1849.

<sup>94</sup> Zu Schubarts Begriff „Ausdruck“ vgl. Sauer, *Themat. Verzeichnis*, S. 40 ff.