



ROSETTI-FORUM

Mitteilungen der
Internationalen
Rosetti-Gesellschaft e.V.

Heft 8 Juni 2007

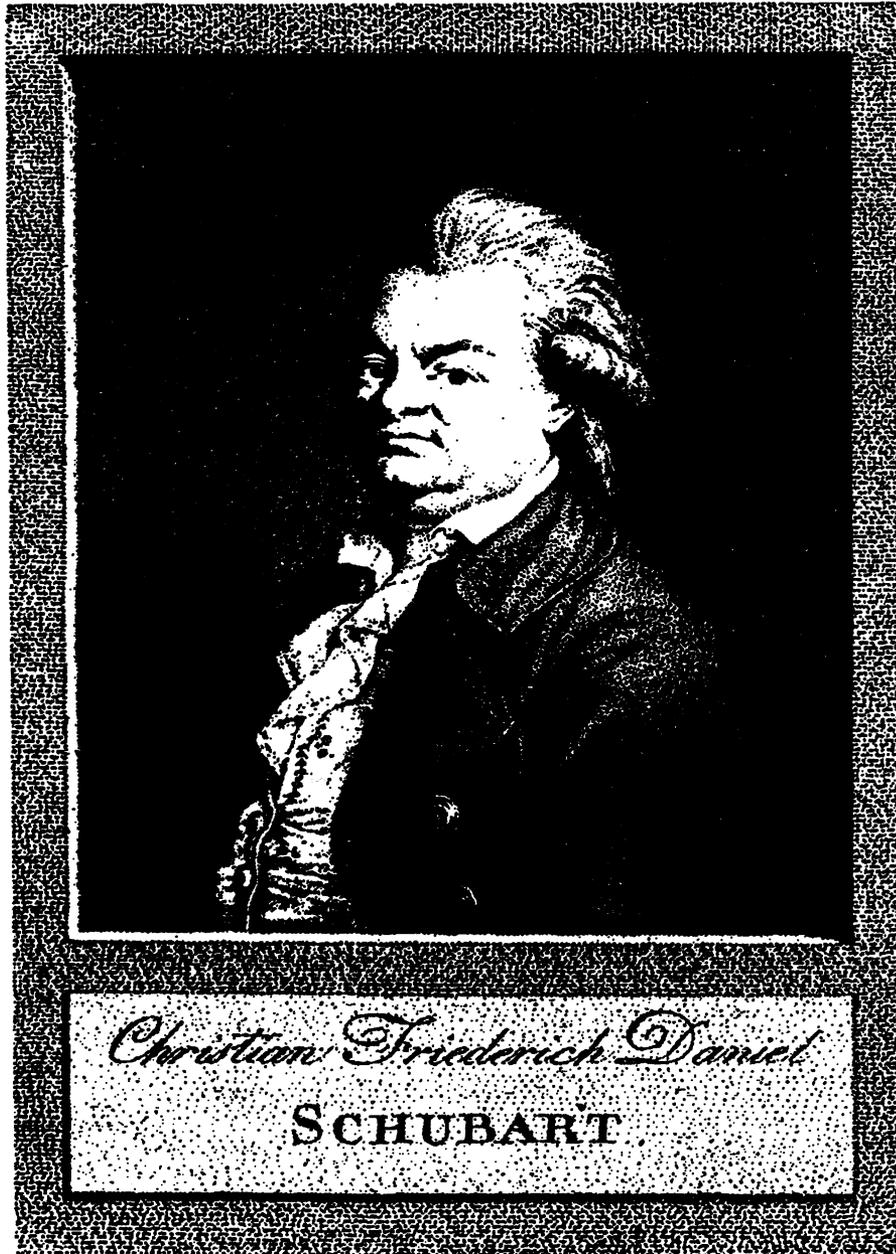
Mit dem Programm der
8. Rosetti-Festtage im Ries



73

9302

8



Frontispiz der Ausgabe von Schubarts Gedichten, Frankfurt/Main 1802.
Punktierstich. „Gemalt von [Friedrich] Oelenhainz. [um 1788/90]
Gest. von [Adam Ludwig] d'Argent.“

Hartmut Schick

**Christian Friedrich Daniel Schubart:
Der Dichter-Musiker, Nördlingen und Wallerstein¹**

I

„Der Charakter der Nördlinger ist, bei unvermeidlicher reichsstädtischer Steifheit, doch seelengut, geräuschlos, mit wenigem zufrieden, stille, arbeitsam und zur Ordnung und Tugend beinahe durch eine Naturanlage gestimmt. Weder ihre Sprache noch ihre Sitten haben das Starke und Rauhe der Aalemer. Vielleicht hat die Nähe einiger fürstlicher Höfe etwas zur Milde dieses Charakters beigetragen.“²

Mit diesen Worten hat Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen 1791 publizierten Erinnerungen, die er im Kerker auf dem Hohenasperg bei Ludwigsburg einem Mitgefangenen durch einen Spalt in der Kerkermauer diktiert hatte, die Nördlinger charakterisiert. Schubart selber, geboren 1739 im schwäbisch-fränkischen Obersontheim, war in Aalen aufgewachsen und hatte sich dort mehr als genug von dem „*Starken und Rauhen der Aalemer*“ angeeignet. Die Milde der Nördlinger blieb ihm, dem zeit lebens über alle gesellschaftlichen Stränge Schlagenden, letztlich fremd, und dies, obwohl er prägende Jahre seiner Jugendzeit in Nördlingen verbrachte. Sein Vater schickte ihn nämlich 1753, im Alter von vierzehn Jahren, nach Nördlingen auf das dortige Lyzeum. „*Unbevestigt im Guten*“, erinnert sich Schubart, „*unwissend wie Lichtwehrs Reh, nur die Wuth des Tieggers und nicht seine täuschend bunte Fleken kennend, voller Durst nach Genuß, von tausend süßen Ahnungen durchzittert und voll edler Anlagen kam ich nach Nördlingen, beinahe gleich fähig, ein Engel oder ein Teufel zu werden.*“³

Ein Engel wurde er gewiss nicht, trotz der ausgezeichneten Bildung, die ihm vor allem der Nördlinger Rektor Thilo⁴ vermittelte, ein ungemein gelehrter Mann und brillanter Lehrer mit offenbar schon philanthropischer Einstellung. „*Er liebte mich*“, schreibt Schubart, „*weil er Gaben an mir bemerkte, und seinem ermunternden Unterrichte, sonderlich seiner feurigen Neigung für die Wissenschaften, die sich auch mir mittheilte, danke ich das meiste, was ich gelernt habe. [...] Bald hatt' ich das Glück, einer seiner besten Schüler zu seyn.*“⁵ Insbesondere das dichterische und schriftstellerische Talent des jungen Schubart wurde von Thilo offenbar ideal gefördert. Mit seinen musikalischen Neigungen allerdings war er auf der Schule allein: „*In der Tonkunst hatt' ich gar keinen Miteiferer*“, berichtet Schubart, „*war also ohne Uebung in dieser göttlichen Kunst, ausser mit einigen liederlichen Fidlers, die nur meine Sitten verderbten.*“⁶

Musikalische Anregungen konnte Schubart ansonsten durchaus in Nördlingen erhalten; in seinen Erinnerungen⁷ nennt er die Nördlinger „*große Verehrer von der Tonkunst, sonderlich von der Kirchenmusik*“, und erwähnt besonders einen „*durch ganz Deutschland berühmten Orgelspieler und Tonsezer*“ namens Simon. Es handelt sich dabei um Johann Caspar Simon, der, aus Thüringen stammend, von 1731 bis 1750 Musikdirektor und Organist an der St. Georgskirche war, sich dann aber als Kaufmann in Leipzig niederließ, weshalb ihn Schubart in Nördlingen nicht mehr erleben konnte⁸. Instrumentalunterricht oder gar Kompositionsunterricht bekam Schubart in Nördlingen freilich nicht. Auf diesem

Feld musste er sich, von seinem Vater in Aalen mit gewissen Grundlagen ausgestattet, autodidaktisch weiterbilden – mit der Folge, dass sein musikalisches Schaffen zeitlebens einen autodidaktischen Grundzug behielt und handwerkliche Schwächen aufweist: Fehler im musikalischen Satz, die seine reiche Erfindungsgabe in melodischer Hinsicht trüben⁹.

II.

Immerhin begann Schubart in Nördlingen damit, in anspruchsvolleren Gattungen zu komponieren und zu dichten. In den Lebenserinnerungen schreibt er: *„Ich setzte in Nördlingen einige Sonaten auf Clavier und etliche fugirte Chorale; dichtete auch eine prosaisch poetische Nänie auf das fürchterliche Erdbeben vom ersten November 1755, das Lisboa hinunterschlang. Man hat es nachher in Schwabach gedruckt, und ungeachtet der gräulichen Stelzenpoesie, doch Funken eines ächten Dichtertalents drinn bemerken wollen.“*¹⁰ Die Choralbearbeitungen sind offenbar verloren gegangen. Erhalten haben sich von den Nördlinger Instrumentalkompositionen höchstens einige kleine Klaviersonaten – wenn es sich denn bei den überlieferten Sonaten um die in Nördlingen geschriebenen handelt –, immerhin melodisch recht attraktive Werke, die angesichts der laienhaften musikalischen Ausbildung des jungen Schubart dann doch erstaunlich gut geraten sind.

„Besser gelangen mir Volkslieder“, schreibt Schubart rückblickend, *„wovon ich schon damals einige verfertigte, die noch heutiges Tages das Glück haben, auf mancher Schneiderherberge gesungen zu werden. Z.B. In Schwaben war ein Baurenmädgen – Als einst ein Schneider wandern sollt – Gar früh erkannt ich des Dichters Pflicht – von oben herab, von unten herauf zu arbeiten.“*¹¹ Das erwähnte Schneiderlied ist allerdings in der besten Quelle – einer auf dem Hohenasperg entstandenen und heute in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart liegenden Sammelhandschrift¹² – datiert mit *„Gaißlingen 1765“*, während Schubarts Sohn Ludwig wiederum meinte, das Lied sei in Nürnberg oder Erlangen während Schubarts Studienzeit entstanden¹³. Beim anderen der beiden zitierten Volkslieder, die Schubart in Nördlingen geschrieben haben will, erinnerte er sich in seiner Autobiographie nur noch vage an den Text, wenn er ihn mit *„In Schwaben war ein Baurenmädgen“* angibt. Offensichtlich meinte er das als *„Lied eines SchwabenMädgens“* überlieferte schlichte Liedchen¹⁴, dessen Musik ebenso hausbacken wirkt wie der (ebenfalls von Schubart stammende) Text, der Schubarts Frauenbild durchaus authentisch skizziert:

*„Ich Mädgen bin aus Schwaben
Und schön ist mein Gesicht
Der Sachsen Mädgen Gaben
Besitz ich freylich nicht.
Sie können Bücher lesen
Den Wieland und den Gleim
Und ihr Gezier und Wesen
Ist süß wie Honigseim.
Der Wiz mit dem sie sprechen
Ist nur Romanenwiz
Ihr Spot mit dem sie stechen
Ist scharf wie Nadelspiz.*

*Mir fehlt zwar diese Gabe
Fein bin ich nicht und schlau,
Doch kriegt ein braver Schwabe
An mir 'ne brave Frau.“*

Die Art und Weise, in der dieses Lied überliefert ist, zeigt übrigens schon, wie schwierig es heutzutage ist, Schubarts musikalisches Schaffen in der für ihn zentralen Gattung des Liedes dingfest zu machen – und der Fall ist typisch für Schubarts Lieder insgesamt. Das „Lied eines SchwabenMädgens“ hat sich zwar weit verbreitet, ist schnell zum Volkslied geworden, das man sang, ohne noch zu wissen, wer es geschrieben hat. Wovon diese mündliche Verbreitung aber ausging, ist völlig unbekannt. Aus der Zeit der Entstehung hat sich überhaupt keine Quelle erhalten; es gibt nur eine private Abschrift, die vierzig Jahre später, in den 1790er Jahren, in Ulm angefertigt wurde und die vermuten lässt, dass das Lied in Form von Fliegenden Blättern damals noch kursierte. Außerdem gibt es noch ein Autograph, das aber wiederum mit der Verbreitung und Popularisierung des Liedes gar nichts zu tun haben konnte, weil es erst viel später entstanden ist. Schubart hat das Lied, wie auch zahlreiche andere seiner Lieder, während seiner Gefangenschaft auf dem Hohenasperg im Jahr 1783 in das Klavierbüchlein für eine seiner Schülerinnen, die Tochter eines dort stationierten Offiziers, eingetragen. Er konnte das Lied dabei zwangsläufig nur aus dem Gedächtnis niederschreiben, und dies volle 30 Jahre nach der Nördlinger Zeit, in der es entstanden war¹⁵.

Beide Quellen zeigen das Lied in recht verschiedenen Fassungen, bei denen nur die Gesangsmelodie weitgehend übereinstimmt¹⁶. Offenbar hat sich Schubart bei seiner erneuten Niederschrift 30 Jahre nach der Komposition im Wesentlichen nur noch an die Melodie erinnert und die Begleitstimme neu gefasst. Gleichzeitig ist aber auch völlig unklar, ob die Ulmer Kopie aus den 1790er Jahren noch die Originalfassung abbildet oder die im Umlauf befindliche und jedem geläufige Melodie einfach mit einer neuen Begleitung versehen hat.

Schubart selber wäre diese Frage wahrscheinlich gar nicht so wichtig gewesen. Ihm ging es nicht darum, Kunstwerke zu schaffen, die in möglichst originaler Gestalt der Nachwelt überliefert werden sollten. Vielmehr wollte er Lieder schreiben, die sich breite Schichten der Bevölkerung zu eigen machen konnten, ohne darauf angewiesen zu sein, Noten lesen oder ein Instrument spielen zu können. Selbst die Lieder in seiner anspruchsvollsten Publikation, den 1786 gedruckten „Musicalischen Rhapsodien“, nannte er deshalb explizit „*Volkslieder*“. In seinen (erst 1806 posthum publizierten) „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ führt er aus, wie schwer es sei, „*ein gutes Volkslied zu setzen. Hier gelten keine Nachäffungen, sondern ich muss die Nationalkorden so sicher zu berühren wissen, dass sie alle das gesetzte Lied wiedertönen. 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.*“¹⁷

Dieses sogenannte gemeine Volk hat sich dann auch viele von Schubarts Liedern zu eigen gemacht. Schubarts Sohn Ludwig nennt 1798 nicht weniger als 27 Lieder seines Vaters, die nach wie vor „*entweder ganz im Munde des Volks, oder doch im schönern*

Munde der Jungweiber und Jungfrauen unsers Landes“ seien. „Verschiedene davon sind so weit und so allgemein verbreitet worden, dass ich keinen deutschen Volksdichter wüßte, der sich gleicher Ehre rühmen könnte.“¹⁸ Das am weitesten verbreitete dieser Lieder ist fraglos das sogenannte „Kaplid“ gewesen, ein Lied, das Schubart zum Abschied der Söldner schrieb, die der württembergische Herzog Carl Eugen zwangsrekrutiert hatte und – auf Nimmerwiedersehen – ans Kap der Guten Hoffnung schickte. Schubarts Lied, das den traurigen Soldaten und ihren Angehörigen Trost und Mut zusingen sollte, hat sich schnell von diesem Anlass gelöst; seine Melodie wurde immer wieder neu textiert, später auch mit Gedichten auf Napoleon, und ist im 19. Jahrhundert zur verbreitetsten Liedmelodie überhaupt neben „Freut euch des Lebens“ geworden. Für die deutschen Romantiker hatte Schubarts „Kaplid“ eine wichtige Vorbildfunktion in ihrem Bestreben, dem deutschen Volk über das Volkslied eine nationale Identität zu verschaffen. So schrieb Achim von Arnim, der Mitverfasser und -sammler von „Des Knaben Wunderhorn“, 1805 an Johann Friedrich Reichardt über ein Erlebnis mit Schubarts „Kaplid“: „Wo ich zuerst die Gewalt und den Sinn der Poesie vernahm, das war auf dem Lande. In warmer Sommernacht weckte mich ein lautes Geschrei; da sah ich aus meinem Fenster unter den Bäumen Hofgesinde und Dorfleute, wie sie einander zusangen: Auf auf, ihr Brüder, und seyd stark [...]“¹⁹.

III

Zurück zu unserem Ausgangspunkt Nördlingen. Der junge Schubart hat dort drei Jahre verbracht und sich so wohl gefühlt wie später kaum noch irgendwo sonst. „*Die geflügelte Fertigkeit, womit ich das Clavier spielte, das Gefühl, mit dem ich sang und deklamirte, meine schöne Handschrift und die immer heitere, in die äusserste Offenherzigkeit getauchte Laune, erwarben mir in Nördlingen manchen Freund, unter denen mir drei Jahre wie eben so viel Rosenmonde wegschwanden.*“²⁰

Es folgen zwei weitere Schuljahre in Nürnberg und ein Theologiestudium in Erlangen, von dem ihn die Eltern wegen seines ausschweifenden Lebenswandels vorzeitig nach Aalen zurückholen. 1763 wird er als Schuladjunkt und Organist in Geislingen an der Steige angestellt, heiratet dort und geht 1769, beeindruckt vom Musikleben am Hof des württembergischen Herzogs unter Niccolò Jommelli, nach Ludwigsburg, wo er Organist und Musikdirektor an der Stadtkirche wird und bald mit seinen virtuosen Orgelimitationen mehr Leute in die Kirche lockt als die Pfarrer mit ihrer Predigt. Das höfische Leben in der württembergischen Residenzstadt ist allerdings nicht gerade angetan, seinen labilen Charakter zu festigen. Nach manchen Affären mit adligen Frauen und Töchtern, die er im Klavierspiel unterrichtet, wird er wegen eines mutmaßlichen Ehebruchs mit seinem Hausmädchen vom Herzog des Landes verwiesen. Aufenthalte in Mannheim, Heidelberg und München schließen sich an, dann Jahre in Augsburg und Ulm, wo er mit der Herausgabe seiner vielgelesenen „Deutschen Chronik“ zu einem der führenden Journalisten Deutschlands wird. Vor allem in dieser Funktion wird er berühmt und enorm einflussreich. Als der führende Meinungsmacher in politischen Fragen wird er aber auch gefährlich für den württembergischen Herzog Carl Eugen, der ihn, den Ulmer Reichsstädter, deshalb 1777 mit einer List auf württembergisches Territorium lockt, gefangen nimmt und zehn Jahre lang in der Garnison auf dem Hohenasperg einsperrt – zunächst im Kerker, dann in erleichterter Haft, die dem Gefangenen immerhin das Klavierspielen, Schreiben und Unterrichten erlaubt.

Künstlerisch thematisiert hat Schubart seine hinterhältige Gefangennahme durch die Schergen des Herzogs in seinem Gedicht von der Forelle, das heute vor allem in der Vertonung durch Franz Schubert bekannt ist. Diese hat Schubarts eigene Vertonung, die Melodie also, zu der das Gedicht entworfen wurde, in Vergessenheit geraten lassen. Wie so oft bei Schubart, sind auch von seinem Lied „Die Forelle“ zwei verschiedene Fassungen überliefert; die autographe Fassung aus der privaten Ludwigsburger Handschrift wurde sogar erst jüngst publiziert und sei auch hier wiedergegeben (Notenbeispiel 1)²¹.

Schubarts Gedicht umfasst hier eine vierte Strophe, die Franz Schubert nicht vertont hat²². Schubart gibt damit dem Geschehen am Ende eine moralisierende Wendung, die

Naif

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

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

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

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

jeden Verdacht zerstreuen soll, das Gedicht sei als politische Parabel auf Fürstenwillkür und speziell Schubarts eigene Gefangennahme gemeint, und so tut, als ginge es nur um die gefährdete Unschuld der Mädchen. Als von der Gnade des Herzogs abhängiger Gefangener musste er diese falsche Fährte wohl legen; bei den Wissenden wird die Botschaft gleichwohl angekommen sein (und auch Franz Schubert hat das Gedicht fraglos politisch verstanden und seinerseits auf die repressive Metternich-Herrschaft in Österreich gemünzt).

Die zehn Jahre dauernde Einkerkierung auf dem Hohenasperg hat Schubart für die Zeitgenossen wie auch für die Nachwelt zu einem Symbol des Kampfes gegen absolutistische Fürstenwillkür gemacht. Als Künstler aber lässt er sich in keine Schublade stecken. Für die Zeitgenossen war er vor allem als Journalist berühmt und hochgeschätzt; beruflich tätig war er daneben in vielen Bereichen: als Schullehrer, als predigender Theologe, als unterrichtender Musiker und virtuoser Organist, nach der Haftentlassung auch noch als Hoftheaterintendant in Stuttgart. Heute nimmt man ihn vor allem noch als Dichter und Musikschriftsteller wahr.

So vielfältig seine Begabungen waren, so sehr fehlte ihm gleichzeitig die Beständigkeit und Beharrlichkeit, sich auf Einzelnes zu konzentrieren und mit all seiner Energie auch wirklich Geniales, zeitlos Gültiges zu schaffen. Gleichzeitig sollte man seine Tätigkeitsfelder aber auch nicht getrennt voneinander betrachten. Fast alle seine Gedichte nämlich sind – das muss man sich immer klar machen – in Verbindung mit zugehörigen Melodien entstanden und zunächst einmal Gedichte zum Singen, ein Aspekt, der in den gedruckten, germanistischen Gedichtausgaben vollkommen ausgeblendet wird. Die Reihenfolge der Erfindung konnte dabei wechseln, wie Schubarts Sohn Ludwig bezeugt: *„Er machte diese Lieder ganz mit der Leichtigkeit, die man ihnen ansieht – bald den Text, bald die Musik zuerst; sang sie sodann seinen Freunden vor: diese nahmen Abschriften, und so kamen sie in den Kreislauf der Dinge.“*²³

Auch eines seiner berühmtesten Gedichte, „Die Fürstengruft“, ist offenbar so entstanden, jenes Gedicht, in dem der Gefangene seinen gesamten Zorn auf die blasierten, tyrannischen Fürsten seiner Zeit herabdonnert und ihnen mit drastischen Worten vor Augen führt, dass sie auch nur sterbliche Menschen sind, die nach ihrem Tod verfaulen und von Würmern zerfressen werden. Ein in seiner Art gewaltiges, nicht weniger als 26 Strophen umfassendes Gedicht und zugleich eine Abrechnung, die den Herzog so reizte, dass er die Haftzeit für Schubart um Jahre verlängern ließ (Notenbeispiel 2).

Was hier zuerst entstanden ist, Text oder Melodie, wissen wir nicht. Zu vermuten ist aber, dass Schubart zur ersten Strophe die Melodie erfunden hat und dann beim Dichten der übrigen 25 Strophen mehr oder weniger diese Melodie innerlich mithörte, das heißt: die Worte so wählte, dass sie zur existierenden Melodie passen, dem Rhythmus und dem Auf und Ab der Melodie entsprechen. Es fällt nämlich auf, dass Text und Musik hier besser harmonieren, als das normalerweise bei einem Strophenlied der Fall ist. Der Normalfall ist ja, dass ein Komponist sich ein fertiges Gedicht vornimmt und es vertont. Wenn er es als Strophenlied vertont, wird die Musik entweder so neutral sein müssen, dass sie zu allen Strophen passt, oder sie entspricht in besonderer Weise der ersten Strophe (womit dann zwangsläufig Inkongruenzen bei den Folgestrophen entstehen). Der singuläre Fall Schubart mit der Identität von Dichter und Komponist aber erlaubt ein Strophenlied von anderer, individuellerer Art: Ein Lied, bei dem die Melodie im Idealfall zu jeder Strophe gleich gut passt, jeden Text individuell zu vertonen scheint, einfach deshalb, weil der Text schon von

Schauerlich

Da lie - - gen sie, die stolzen Fürsten-thrümmer, eh - mals die

6
Gö - zen ih - rer Welt Da lie - - gen sie vom fürch - ter - li - chen

11
Schim - mer des blas - sen Tags er - hellt, des blas - sen Tags er - hellt.

Notenbeispiel 2

vornherein und durchweg auf die zugrundeliegende Melodie hin entworfen ist – man könnte hier in Analogie zum „durchkomponierten Lied“ geradezu von einem „durchtextierten Strophenlied“ sprechen.²⁴

Die Harmonie von Text und Musik sehen wir deshalb bei der „Fürstengruft“ nicht nur in der ersten Strophe, wo die Melodie, in einem gewaltigen Zug, anderthalb Oktaven hindurch nach oben steigt und die Fürstentrümmer regelrecht herausschleudert und wo passenderweise beim Wort „Gözen“ der gellende Spitzenton erreicht wird. Das zweimalige „*Da liegen sie*“ wird jeweils schön mit langen Noten illustriert, ebenso der „*Schimmer*“ mit einer Verzierung. Die gleiche Verzierung bekommt dann in der zweiten Strophe das nicht minder passende Wort „*funkeln*“ – der Dichter Schubart nimmt hier offenkundig Bezug auf die Melodie. Man könnte das Strophe für Strophe mehr oder weniger gut zeigen, was hier nur an wenigen Beispielen geschehen soll. So wird der dramatische Aufstieg der Melodie in der ersten Zeile, der spannungsvoll auf dem hohen Es mit einem überraschenden Dominantseptakkord abbricht, ideal textiert mit den Anfangsversen auch der Strophen 3 und 4: „*Entsetzen pakt den Wandrer hier beym Haare*“ bzw. „*Wie fürchterlich ist hier des Nachhalls Stimme*“. Oder am Beginn von Strophe 12: Hier wird die aufsteigende Tonleiter zum Bild des Aufstehens, wenn es (bezogen auf das Gerippe) heißt: „*Es steht nicht auf, euch Beyfall zuzulächeln*“. Auch die Eintrübung nach Moll (zur Subdominante es-Moll) in der Mitte des zweiten Systems wird immer wieder vom Text ideal aufgegriffen, z. B. in Strophe 7 mit „*Der Menschheit Schrecken*“, in Strophe 8 mit „*Das schäumend Gift*“, in Strophe 13 mit „*Im Felsengrab*“ oder in Strophe 22 mit den Worten „*und ihre Greul zu einem Berge häufen*“, wobei hier der anschließende Septimsprung bildhaft die Berge zeichnet.

Schubart hat nicht nur politische Lieder geschrieben und Volkslieder im engeren Sinne, sondern auch Gesellschaftslieder aller Art. Manches scheint einer spontanen Laune entsprungen zu sein, und besonders gerne trug er eigene Lieder in fröhlicher Gesellschaft, etwa im Wirtshaus, vor, wobei er sich dann auch selbst am Klavier begleitete und vieles aus dem Stegreif improvisierte. Er scheint ohne weiteres in der Lage gewesen zu sein, in Gesellschaft spontan ein Gedicht zu erfinden und es gleichzeitig auch noch als Lied am Klavier zu improvisieren. Damit konnte er, wie auch mit seinen am Klavier begleiteten Deklamationen aus Klopstocks „Messias“, jedes Publikum in Begeisterung und Entzücken versetzen – seine Improvisationskunst wie auch seine Ausstrahlung müssen enorm gewesen sein. Rekonstruieren lässt sich das alles nicht mehr. „An Sie“, ein kleines und besonders hübsches Lied, das ebenfalls erst jüngst publiziert wurde²⁵, kann aber mit einiger Fantasie vielleicht

Lustig

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

2. Jüngst wagt ich's einen Kuß zu nehmen,
Ja! schrie sie, wollen sie sich schämen
die Leutlein sehens Ja.
Da dacht ich: die verwünschten Leute,
Da sucht ich sie auf jeder Seite
Und war doch Niemand da.

3. O Liebe willst du mich verbinden
Am Wald laß mich mein Mädchen finden
Wo keine Leute sind.
Wie will ich da die Lose küssen
Da soll sie keinen Vorwand wissen
die Bäume sind ja blind.

diesen humorvoll-unterhaltsamen Aspekt von Schubarts poetisch-musikalischer Kreativität illustrieren. Es handelt sich hier um ein ganz frühes Lied, das Schubart als Zwanzigjähriger 1759 in Nürnberg geschrieben hat (also gleich nach seiner Nördlinger Zeit) und bei dem man sich vorstellen kann, dass es ganz spielerisch-improvisatorisch entstanden ist, vielleicht in angeheiterter Runde, wo Schubart, entflammt von einer hübschen Nürnbergerin, sich spontan ans Klavier setzt und der fröhlichen Gesellschaft, mit schmachtendem Seitenblick auf seine Angebetete, die folgende witzige und charmante Kleinigkeit zusingt – ein Lied, das beinahe auch von Mozart sein könnte (Notenbeispiel 3).

IV.

Mit Nördlingen blieb Schubart in seiner späteren Zeit vor allem dadurch verbunden, dass dort sein Schwager Christian Gottfried Boeckh als Archidiakon wirkte²⁶. Mit ihm stand Schubart in regem Briefkontakt, und um 1775 besuchte er ihn auch von Ulm aus²⁷. Von Nördlingen reiste er dann weiter zum Hof des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, wo er die berühmte Hofkapelle und ihre musikalischen Protagonisten²⁸ kennenlernen und studieren konnte. Den Intendanten der Oettingen-Wallersteinschen Hofmusik, Ignaz von Beecke, charakterisierte er anschließend mit großer Sympathie, fand er in ihm doch einen wesensverwandten Musiker und herausragenden Vertreter jener Ästhetik der Empfindsamkeit, die er selber so vehement propagierte: *„Beke ist bekanntlich der Anführer einer ganz eignen Manier, den Flügel zu spielen. Er selbst hat alle Eigenschaften des musikalischen Genies. – Schöpfergeist, Feuer, Fülle, und Ausdruck. Sein Auge flammt, wenn er spielt; seine Faust ist klein, und schimmernd, und der Charakter seiner Spielart hat viel Einfalt, Bestimmtheit und Würde. Er ließ von den besten Musikern des Hofes einige seiner neuesten Kompositionen vortragen, wovon jede ein einziger gut ausgeführter Herzensgedanke zu seyn schien. Man weiß sogleich, was Beke empfand, als er sein Stück niederschrieb; daher sind seine Kompositionen nicht von Kapriolen schekicht, gleich einer Harlekinsjake, sondern das Horazische „Simplex et unum“ ist allenthalben seine Leuchte. Große harmonische Tiefe findet man nicht bei ihm; der Pedant könnt' ihm sogar manchen Fehler vorwerfen; aber Geniezüge ersetzen diesen Mangel desto reichlicher.“*²⁹

Auch wenn Schubart den Namen nicht nennt, ist klar, dass er Antonio Rosetti meint, wenn er in seinen Erinnerungen schreibt: *„Außer dem gerühmten Beke hatte der Wallersteinische Hof auch einen welschen Komponisten, der noch fertiger im Satz und viel feuriger als Beke war. Sein Requiem auf den Tod der dasigen Fürstin ist der Pendant zu Jomellis Requiem, und eben so schön und rührend, als Werkmeisters Lobrede auf diese fromme Prinzessin. Nur mahlt er zuviel für den einfältigen Kirchenstil.“*³⁰ Das für die Trauerfeierlichkeiten zum Tod der Fürstin Maria Theresia am 26. März 1776 geschriebene Requiem Rosettis erwähnt er auch in seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ und bezeichnet es als *„ungemein schön“*, kritisiert aber an Rosetti: *„Er tändelt zu viel mit blasenden Instrumenten. Das Näseln der Trompeten mit Sartinen“* – also die Verwendung gestopfter Trompeten gemäß alter, Schubart aber offenbar fremder Requiem-Tradition – *„fällt beinahe ins Komische, und zerstört die Eindrücke der schwermüthigen Andacht. Auch versteht er den Contrapunct nicht tief genug, um eine Fuge mit Kraft und Nachdruck durchzuarbeiten.“* Am besten gelängen Rosetti *„Lieder der Liebe und sanftwallende Empfindungen“*; die *„Grazie und Schönheit“* seiner Werke sei von *„so unendlich feiner Natur, daß man nur mit der Hand zucken darf, so ist ihr Umriß zerstört, und das Venusbild*

wird eine Fratze.“ So klängen seine Werke denn auch auf dem Cembalo „*nur schlecht; auf einem Steinischen Fortepiano stark; am meisten auf einem Silbermannischen Clavicorde.*“³¹

Insgesamt beeindruckte Schubart an der Wallersteiner Hofkapelle offenbar der nuanzenreiche Vortrag der Musik. Er notiert, „*daß hier das musikalische Colorit viel genauer bestimmt worden ist, als in irgend einem andern Orchester. Die feinsten und oft unmerklichsten Abstufungen des Tons hat besonders Rosetti oft mit pedantischer Gewissenhaftigkeit angemerkt.*“³² Mit der in Wallerstein vorgefundenen neuen Angewohnheit, Ausführungsanweisungen aller Art in die Noten zu schreiben, kann Schubart noch nichts anfangen; er kritisiert das Übermaß an dynamischen und anderen Bezeichnungen und meint, man sehe auf diese Weise oft kaum mehr die Noten³³. Das klingende Resultat aber überzeugt ihn, und er erkennt darin eine fruchtbare Stilvermischung: „*Ja der dort herrschende Ton hat was ganz Originelles, ein gewisses Etwas; das aus welschem und deutschem Geschmack, mit Caprisen durchwürzt, zusammen gesetzt ist.*“³⁴ Die Fusion des italienischen und des deutschen Stils, die ein Mozart in Salzburg und Wien zu höchster Blüte treiben sollte, kennzeichnete also, wie Schubart zu Recht beobachtete, auch bereits das glanzvolle Musikleben am Hof der Fürsten von Oettingen-Wallerstein in den 1770er Jahren. Rückblickend und aus einer historischen Distanz, die der feinsinnig beobachtende Zeitgenosse Schubart noch nicht haben konnte, ließe sich deshalb durchaus sagen: Auch von Wallerstein führte ein Weg zur Musiksprache des Wiener Klassikers.

ANMERKUNGEN

¹ Vortrag im Nördlinger Rathausgewölbe am 16. Juni 2006 im Rahmen der 7. Rosetti-Festtage im Ries, für die Drucklegung überarbeitet und mit Anmerkungen versehen.

² Christian Friedrich Daniel Schubart: *Leben und Gesinnungen*. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt, Theil 1-2. Stuttgart 1791-1793, hier I, S. 27 (Anm.).

³ Ebd., S. 18. Wohnen konnte er dort, „*bei karger Kost*“, „*in der niedrigen Hütte eines Chirurgen, namens Seidel, eines gar bidern, rechtlichen und redseligen Mannes*“ (ebd., S. 19).

⁴ Vgl. Friedrich Seßler: Art. „Thilo, Albrecht Friedrich“, in: Albert Schlagbauer et al. (Hrsg.): *Rieser Biographien*. Nördlingen 1993, S. 404 f.

⁵ Schubart, *Leben* (wie Anm. 2) I, S. 20.

⁶ Ebd., S. 23.

⁷ Ebd., S. 23 f. (Anm.).

⁸ Vgl. Axel Schröter: Art. „Simon, Johann Caspar“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. neubearb. Ausg., Personenteil, Bd. 15. Kassel 2006, Sp. 820 f. – Die erst jüngst aufgefundene Autobiographie Simons zeigt übrigens, dass dieser zwischen 1723 und 1727 stark von Johann Sebastian Bach geprägt und vielleicht sogar dessen Schüler gewesen war; vgl. Joachim Kremer: *Johann Caspar Simon als Schüler Johann Sebastian und Johann Nikolaus Bachs? Ein neues süddeutsches Bach-Dokument aus dem 18. Jahrhundert*, in: *Bach-Jahrbuch* 86 (2000), S. 327-332. Die für Matthesons „Grundlage einer Ehrenpforte“ verfasste Autobiographie Simons kam mit dessen Nach-

- lass nach kriegsbedingter Verlagerung erst 1998 aus Armenien wieder in die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg zurück.
- ⁹ Vgl. Ernst Holzer: Schubart als Musiker. Stuttgart 1905 (Darstellungen aus der württembergischen Geschichte, Bd. 2); Reinhold Hammerstein: Christian Friedrich Daniel Schubart. Ein schwäbisch-alemannischer Dichter-Musiker der Goethezeit. Diss. Freiburg 1943.
- ¹⁰ Schubart, Leben (wie Anm. 2) I, S. 26.
- ¹¹ Ebd., S. 26 f.
- ¹² Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. mus. Q. u. O. II, Nr. 2: „*Sang und Spiel von C. F. D. Schubart / für / C. L. v. Budlar*“. Vgl. Hartmut Schick (Hrsg.): Christian Friedrich Daniel Schubart, Sämtliche Lieder. München 2000 (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg, 8), S. 134 ff.
- ¹³ Ludwig Schubart (Hrsg.): Christian Friedrich Daniel Schubart's Gedichte, 2. Theil. Frankfurt am Main 1802, S. [382].
- ¹⁴ Ediert in: Schubart, Lieder (wie Anm. 12), S. 92.
- ¹⁵ Dieses (heute in Ludwigsburger Privatbesitz befindliche) Klavierbüchlein, das für viele Lieder die einzige authentische Quelle darstellt, konnte erstmals im Zuge der kritischen Gesamtausgabe ausgewertet werden; vgl. Schubart, Lieder (wie Anm. 12), S. 132 ff.
- ¹⁶ Beide Fassungen sind ediert in: Schubart, Lieder (wie Anm. 12), S. 92 und 182.
- ¹⁷ Ludwig Schubart (Hrsg.): Christian Friedrich Daniel Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien 1806, S. 354 f.
- ¹⁸ Ludwig Schubart: Schubart's Karakter. Erlangen 1798, S. 37 f.
- ¹⁹ Veröffentlicht in: Berlinische musikalische Zeitung 1 (1805), Nr. 21, S. 83.
- ²⁰ Schubart, Leben (wie Anm. 2) I, S. 25 f.
- ²¹ Die Notenbeispiele wurden entnommen: Hartmut Schick (Hrsg.): Chr. Fr. D. Schubart, Ausgewählte Lieder. München 2005. Reproduktion mit freundlicher Genehmigung des Strube Verlags, München.
- ²² In der Stuttgarter Schubart-Handschrift erscheint dann sogar noch eine fünfte, sonst nirgends überlieferte Strophe nach Strophe 3. Edition der beiden Fassungen und Angaben zur Quellenlage in: Schubart, Lieder (wie Anm. 12), S. 50 und 163 f.
- ²³ Schubart, Karakter (wie Anm. 18), S. 38.
- ²⁴ Vgl. auch vom Verf.: „*Mehr Naturschrey als Kunst*“. Zum Liedschaffen von Christian Friedrich Daniel Schubart, in: Musik in Baden-Württemberg 9 (2002), S. 11-22.
- ²⁵ In: Schubart, Lieder (wie Anm. 12), S. 13.
- ²⁶ Vgl. Friedrich Seßler: Art. „Boeckh, Christian Gottfried“, in: Schlagbauer (wie Anm. 4), S. 31 f.
- ²⁷ Schubart nennt ihn einen „*durch mehrere, an inn'rer Kraft mit den Werken eines Weissens und Kampens wetteifernde Erziehungsschriften sehr geschätzte[n] Gelehrte[n]*“; Schubart, Leben (wie Anm. 2) II, S. 95.
- ²⁸ Vgl. dazu Günther Grünsteudel: Wallerstein – das „schwäbische Mannheim“. Text- und Bilddokumente zur Geschichte der Wallersteiner Hofkapelle (1745-1825), Nördlingen 2000.
- ²⁹ Schubart, Leben (wie Anm. 2) II, S. 92 f.; vgl. auch die Ausführungen zu Beecke in: Schubart, Ästhetik (wie Anm. 17), S. 166 f.
- ³⁰ Schubart, Leben (wie Anm. 2) II, S. 94 f.
- ³¹ Schubart, Ästhetik (wie Anm. 17), S. 168.
- ³² Ebd., S. 169.

³³ Schubart, *Leben* (wie Anm. 2) II, S. 93 f.

³⁴ Schubart, *Ästhetik* (wie Anm. 17), S. 166.

Zusammenfassung

Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) kam als Vierzehnjähriger nach Nördlingen, wo er drei Jahre lang das Lyzeum besuchte. Sein dichterisches Talent wurde dort bestens gefördert; musikalisch allerdings war er mit seinen ersten Kompositionsversuchen auf sich selbst gestellt. Als Musiker hatte er zeitlebens vor allem mit seinen Liedern „für das Volk“ großen Erfolg. Die Identität von Dichter und Musiker führte hier dazu, dass Text und Musik oft viel enger aufeinander bezogen sind, als es bei Strophenliedern normalerweise möglich ist – es entstanden quasi „durchtextierte Strophenlieder“. Musikhistorisch wertvoll sind aus späterer Zeit Schubarts Berichte über die Oettingen-Wallersteiner Hofkapelle, in denen er die Spielweise des Orchesters und die Komponisten Beecke und Rosetti charakterisiert.

Summary

Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) was fourteen years old when he came to Nördlingen where he studied for three years at the Lyzeum. His poetic talent was strongly encouraged there, although his first attempts at musical composition were entirely self taught. As a musician he encountered great success throughout his life especially with his songs „for the people“. The identity of the poet and the musician merged with one another so that text and music often were more closely bound to one another as normally is possible with strophic lieder – it resulted in almost „through-texted strophic Lieder“. Of special value to music history are Schubart's reports from a later time about the Oettingen-Wallerstein *Hofkapelle*, in which he characterized the manner of performance of the orchestra and the compositions of Beecke and Rosetti.