

Uwe Schweikert

»Bald sind wir aber Gesang«

Essays zu
Oper, Musik und
Literatur



J.B. METZLER



J.B. METZLER

Uwe Schweikert

»Bald sind wir aber Gesang«

Essays zu Oper, Musik und Literatur

J.B. Metzler Verlag

Der Autor

Uwe Schweikert ist eine der gewichtigsten Stimmen in der Musik- und Opernkritik im deutschsprachigen Raum. Er gab zusammen mit Anselm Gerhard das Verdi-Handbuch heraus, neben vielfältiger publizistischer Tätigkeit im Bereich der deutschen Literatur. Er ist seit 1991 Juror beim Preis der deutschen Schallplattenkritik und schreibt und moderiert zu Oper, Alter Musik, Historischen Aufnahmen und Klaviermusik.

ISBN 978-3-662-62767-9

ISBN 978-3-662-62768-6 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-662-62768-6>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

J.B. Metzler

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2021

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Umschlagabbildung: © Kirsten Nijhof (Cornelia Ptassek als Guttrune in »Die Götterdämmerung« von Richard Wagner, Inszenierung: Elisabeth Stöppler, Theater Chemnitz, Premiere: 1. Dezember 2018)

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Meiner Tochter Philine

Inhalt

Musik und Literatur

»Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an« **3**

Gedanken zum Verhältnis von Literatur und Musik

»Musik ist der durch Weisheit geordneten Seele Labung« **13**

*Christian Friedrich Daniel Schubart als Musiker, Musikschriftsteller und Komponist.
Eine Annäherung in drei Schritten*

Musikalische Wirkungen eines Unmusikalischen **25**

Schiller und die Musik

»... bald sind wir aber Gesang« **43**

Friedrich Hölderlin und die Musik

»... wie auf schwankem Kahne der See« **57**

Widerspiegelungen Hölderlins in der Musik der Moderne

»Musik ist Dichtkunst« **69**

Poetik des Musikalischen bei Wackenroder und Tieck

»Das musikalische Drama der Zukunft« **81**

Musik und Musikästhetik in Balzacs Romanzyklus »Die menschliche Komödie«

»Das Ganze ist die Musik« **95**

Musik in Hans Henny Jahnns Romanzyklus »Fluß ohne Ufer«

Opern

»Martern aller Arten« **117**

Über eine Arie Mozarts und wie man mit ihr umgeht

»Eine fast neue Art des Schauspieles« **125**

Libretto und Musik in Mozarts »Le nozze di Figaro«

»Senza alcun Ordine ...« **133**

Drama und Musik in Mozarts »Don Giovanni«

Verführbarkeit von beiden Seiten **145**

Zur Dramaturgie von Mozarts »Così fan tutte«

»La clemenza di Tito« – eine »echte« Oper? **155**

Oder: Wie sich Mozart den Opera-seria-Typus anverwandelte

»Die oper erwirbt mir die Märtyrerkrone« **163**

Von der »Leonore« zum »Fidelio« – Beethovens Ringen um seine einzige Oper

»Heutzutage singt man, was sich zu sagen nicht lohnt« **179**

Libretto und Musik in Rossinis »Il barbiere di Siviglia«

»Mit Gesang zum Sterben bringen« **189**

Vincenzo Bellini und seine Oper »Beatrice di Tenda«

Oper für einen Tag **201**

Verdis »Un giorno di regno« zwischen Tradition und Neuansatz

Von Mailand nach Jerusalem **207**

»I Lombardi alla prima crociata«

»Nicht für den Betsaal, sondern für heitre Menschen« **213**

Robert Schumanns weltliches Oratorium »Das Paradies und die Peri«

Verdis »I due Foscari« **223**

Eine Oper zwischen politischem Ideendrama und Individualtragödie

- »Ein fürchterliches Gesellschaftsgemälde« **233**
Giuseppe Verdis Schiller-Oper »I masnadieri« – vom Libretto aus betrachtet
- »Einsam und wild und fremd« **243**
Verdis »Il corsaro« – eine Oper nach Byron
- »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« **251**
Szenen aus Goethes »Faust« von Robert Schumann
- »Unbewusst – höchste Lust« **259**
Wagners »Tristan und Isolde« zwischen esoterischer Kunstreligion und Zukunftsmusik
- »Die lokale Oper wird Weltoper« **267**
Die Tanzszenen in Bedřich Smetanas »Verkaufter Braut«
- »... Glücklich macht uns Illusion« **273**
Tanz, Maske, Ironie und tiefere Bedeutung in der »Fledermaus«
- Auf der Suche nach der musikalischen Wahrheit **279**
Nikolai Rimsky-Korsakows Oper »Die Zarenbraut«
- Dramaturgie des Schweigens **287**
Maurice Maeterlinck und Claude Debussy Oper »Pelléas et Mélisande«
- »Die Musik hat ganz andere Mittel« **295**
Hofmannsthals »Elektra«: Von der Tragödie zum Libretto für Strauss
- »Die ganze Welt ist Bühne« **301**
Theater auf dem Theater – Hofmannsthals/Strauss' »Ariadne auf Naxos« im Spiegel der Operngeschichte
- »Die letzte romantische Oper« **309**
Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss und »Die Frau ohne Schatten« – Versuch, sich über eine 100-jährige Schönheit zu verständigen

Schuldlos schuldig **319**

George Enescus Tragédie lyrique »Oedipe«

»Pfeile der Sehnsucht nach dem anderen Ufer« **329**

*Frank Martin und sein Opern-Oratorium »Le Vin herbé« –
ein Solitär zwischen den Gattungen*

Nachbemerkung **339**

Drucknachweise **341**

Anmerkungen **345**

*Musik
und
Literatur*

»Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an«

Gedanken zum Verhältnis von Literatur und Musik

Das Gewicht der Worte

Fontenelles ungeduldige Frage »Sonate, que me veux-tu?« (»Sonate, was soll mir das?«), die Rousseau 1767 in seinem »Dictionnaire de Musique« zum Abschluss des Artikels »Sonate« zitiert, rührt an die Wurzel des grundstürzenden Wechsels, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Abstieg der Vokal- und zum Aufstieg der Instrumentalmusik führt. Wie andere Philosophen der französischen Aufklärung bindet noch der einsame Spaziergänger Rousseau, der übrigens selbst komponierte und für den die reine Instrumentalmusik eine »Geschmacklosigkeit« war, die Musik an die seit der Antike herrschende Nachahmungsästhetik: »Das Wort stellt das Mittel dar, mithilfe dessen die Musik zuallermeist den Gegenstand bestimmt, dessen Bild sie uns geben will; und vermittels des anrührenden Klanges der menschlichen Stimme vermag jener Gegenstand in unserem Herzen die Gefühle zu erwecken, den sein Bild uns auslösen soll.«

Zwischen Herz und Kopf vermittelt die Rhetorik, die Klangrede der Affekte, die auf Ausdruck, Empfindung und Leidenschaft abzielt, aber dazu immer des Wortes, also eines Textes bedarf. Sprachgebundene Musik – sei sie nun Oper, Kantate, Lied, Messe oder anderweitig liturgie- und damit kultbestimmte Form – unterliegt stets dem Primat des Gesangstextes. Immer ist es das Gewicht der Worte, das den Anstoß, aber auch den Ausschlag gibt. Für die Zeitgenossen erfüllten die Libretti Pietro Metastasios, des Dichters der opera seria, durchaus literarische Ansprüche. Dass »bey einer opera [...] schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn« müsse, wird erst Mozart sagen.

Mozart, der – anders als noch die Theoretiker der frühbarocken Oper oder Gluck – den Streit um den Vorrang von Wort und Ton zugunsten des Tons ent-

scheidet, ist mit seiner Überzeugung Glied einer Entwicklung, die die Auffassung vom Wesen der Musik und ihrer Sprache bis zum Ende des 18. Jahrhunderts radikal verändert. Einen kleinen Vorgeschmack gibt bereits Francesco Algarotti, der Theoretiker der italienischen Reformoper, wenn er 1755 in einer Fußnote seines »Saggio sopra l'opera in musica« Fontenelles Ausspruch mit dem Hinweis versieht, der italienische Violinvirtuose Giuseppe Tartini hätte die Gewohnheit gehabt, bevor er sich ans Komponieren machte, ein Gedicht Petrarcas zu lesen: »und zwar zu dem Zwecke, einen gegebenen Gegenstand vor sich zu haben, den er dann mit verschiedenen Modifikationen ausmalen kann, ohne je das Motiv oder das Thema aus dem Auge zu verlieren.«

Popularphilosophie und Musikkritik der Spätaufklärung wie des beginnenden Geniekults, aber auch Musikerromane wie Johann Friedrich Reichardts »Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden« (1779) oder Wilhelm Heinses »Hildegard von Hohenthal« (1795/96) bereiten den Boden für jene beiden schmalen Schriften, die am Ende des Jahrhunderts in einer Radikalisierung der bürgerlich-aufklärerischen Empfindungsästhetik die Metaphysik der Instrumentalmusik begründen: die von dem frühverstorbenen Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) in Zusammenarbeit mit seinem Freund Ludwig Tieck (1773–1853) verfassten »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« (1797) und »Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst« (1799). Charakteristisch für Tieck wie Wackenroder, der wohl der Führende in dieser Entwicklung war, ist die religiöse Überhöhung des Kunsterlebnisses: Indem Wackenroder für seinen fiktiven Autor die Maske eines katholischen Klosterbruders wählt und dessen Texte emphatisch als Herzensergießungen apostrophiert, lenkt er den Blick gezielt auf den sakralen Anspruch der Kunst. Ästhetische Kontemplation wird zur religiösen Andacht, zur Kunstreligion und das Gefühl gegenüber dem Verstand zur Hauptquelle der Kunst aufgewertet, Musik zur Sprache des Herzens hypostasiert, die die Wirklichkeit transzendiert: »Die Musik« – heißt es in Wackenroders Erzählung »Die Wunder der Tonkunst« – »halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unsers Gemüts unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, – weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte«.

Als Ausdruck des Unendlichen löst Musik sich »von der ›Bedingtheit‹ durch Texte, Funktionen und Affekte« (Carl Dahlhaus) und wird zur religiösen Andacht, zur Kunstreligion, mit anderen Worten: selbstbezügliche, abso-

lute Kunst. Damit hat Wackenroder eine folgenreiche Entwicklung der literarischen wie philosophischen Ästhetik des »Musikalisch-Schönen« bis zu Schopenhauer und Nietzsche angestoßen: nicht mehr die bildende Kunst – wie noch bei Winckelmann oder in Lessings »Laokoon«-Schrift –, sondern die Musik als begriffslose Sprache des Gefühls und des Numinosen ist die Instanz, die jetzt der Poesie die Regel vorgibt.

Von den der Musik gewidmeten Texten der »Phantasien über die Kunst« – fiktionale Texte, die von keinen bestimmten Kompositionen ausgehen, sondern gleichsam als absolute Poesie über Musik sprechen – stammen die beiden radikalsten, »Die Töne« und »Symphonien«, von Tieck. Musik ist für den jungen Tieck »durchaus geoffenbarte Religion«, Chiffre des Unsagbaren, Unendlichen, nach dem auch die Sprache drängt. Tieck sucht und findet dies Unendliche nicht mehr, wie noch Wackenroder, in der an das Wort gebundenen Kirchenmusik, sondern in den »göttlich großen Symphoniestücken«: »In der Instrumentalmusik [...] ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunkeln Trieben und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus. [...] Diese Symphonien können ein so buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama darstellen, wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann; denn sie enthüllen in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste, sie hängen von keinen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit ab, sie brauchen sich an keine Geschichte und an keine Charakter zu schließen, sie bleiben in ihrer rein-poetischen Welt.«

Mit dieser Vision, in der sich die aufklärerische Nachahmungsästhetik und die auf ihr beruhende Affektenlehre in die absolute, selbstbezügliche Sprache der Musik auflöst, stößt Tieck eine Tür auf, die als Metaphysik der Instrumentalmusik über Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Friedrich Schlegel, Schelling und Schopenhauers »Welt als Wille und Vorstellung« (1819) weit ins 19. Jahrhundert hinein wirkt. Konkrete musikästhetische Ziele wird erst Hoffmann mit diesem Erbe der beiden Frühromantiker verfolgen, wenn er in Glucks Musikdramen, Mozarts Opern und Beethovens Symphonien »das wundervolle Geisterreich des Unendlichen« eröffnet sieht. »Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist«, so beginnt er seine Rezension von Beethovens 5. Symphonie, »sollte immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein *rein* romantisch. [...] Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine

Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.« Fontenelles Frage wäre Hoffmann nur noch absurd erschienen.

Dichtung als Musik

Wackenroders »Herzensergießungen« enthalten mit ihrem Schlusstück, der Künstlernovelle »Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger«, eine Erzählung, die am Anfang einer bis heute in der europäischen Literatur nicht abgerissenen Entwicklung steht, die Figur eines Komponisten oder Musikers ins Zentrum der Gestaltung zu stellen. Berglinger leidet an dem unaufhebbaren Gegensatz von poetischer Elevation und prosaischem Leben, von Ideal und Wirklichkeit: »Er dachte: du musst Zeitlebens, ohne Aufhören in diesem schönen poetischen Taumel bleiben, und dein ganzes Leben muß ›eine‹ Musik sein.« Zum Erweckungserlebnis Berglingers wird der Besuch einer katholischen Messe. Religiöse Gestimmtheit und musikalisches Empfinden bedingen und steigern sich gegenseitig, bis sie schließlich in eins fallen. In den Stunden der Verzweiflung an der »jämmerlichen Gegenwart« wird die Kunst für Berglinger zum täuschenden Aberglaube, ja zur Verführung durch das Böse und der Künstler zum Schauspieler, »der jedes Leben als Rolle betrachtet«. In dieser frevelhaften Versuchung durch die künstlichen Paradiese der Musik, der Verwechslung des Gottesdienstes mit dem Götzendienst an der Kunst, klingt bereits der poetische Nihilismus des späteren 19. Jahrhunderts an. Berglinger stirbt endlich am Widerspruch »zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde.«

Mit der Figur Berglingers hat Wackenroder den Prototyp des innerlich zerrissenen modernen Künstlers geschaffen, dessen Passion zugleich den zerstörerischen Preis seines Selbstopfers fordert. Mit dieser Pathologisierung der Musikbegeisterung, die sich auch in vielen der Macht des Gesangs gewidmeten Novellen findet, hat er eine Linie begründet, die über E. T. A. Hoffmanns wahn sinnigen »Ritter Gluck« (1809) und seinen exzentrischen Kapellmeister Johannes Kreisler in den »Fantasiestücken« (1814), Honoré de Balzacs »Gambara« (1837) und Franz Grillparzers »Armen Spielmann« (1847) bis hin zu Thomas Manns Adrian Leverkühn in seinem Roman »Doktor Faustus« (1947) führt.

In all diesen poetischen Vergegenwärtigungen von Musik, denen sich zahllose weitere Musikernovellen und Musikerromane zur Seite stellen ließen, werden weniger existierende Kompositionen beschrieben, als mit Worten eine

Musik imaginiert, die nur in der Vorstellung existiert und im Ohr des Leser allein mit Worten erklingt. Das gilt auch für Hans Henny Jahnns Romantrilogie »Fluss ohne Ufer« (1949–61) um den fiktiven Komponisten Gustav Anias Horn und seine allein im sprachlichen Vollzug erklingende Musik. Nicht zuletzt gelingt es Jahn, das – wie er es nannte – »abstrakte« Prinzip der Polyphonie, nämlich die Umkehrung der Zeit in der Inversion, für die Form des Romans fruchtbar zu machen. Eine wichtige Rolle spielt die Musik auch in einigen späten Texten Kafkas (»Forschungen eines Hundes«, »Josefine, die Sängerin, oder das Volk der Mäuse«) – allerdings nicht, um mit der Sprache musikalische Wirkungen zu intendieren, sondern in parabolischer Absicht: »Er verfuhr mit den Bedeutungen der gesprochenen Sprache, als wären es die der Musik« (Theodor W. Adorno).

Genau dieses mit Worten zu Musizieren gehört zu den Strukturprinzipien der modernen Lyrik von den deutschen Frühromantikern bis zu Paul Celan, Ernst Jandl und Rolf Dieter Brinkmann. Die Poesie wird zum Medium des Musikalischen, Musik ihrerseits zum Medium der Poesie weit über alle Stofflichkeit hinaus. Wie die Musik selbst ist auch ihre literarische Evozierung nicht mehr an die Mimesis gebunden, sondern überlässt sich einer rational entkerneten Sprache, einem Wort- und Bildertaumel – Sprachmusik, die die Lyrik vom Erlebnis wie vom Gedanken befreit. In seinem noch gemeinsam mit Wackenroder geplanten, nach dessen Tod dann allein verfassten Roman »Franz Sternbalds Wanderungen« (1798) hat Tieck als Erster die Musik konsequent zum Textprinzip erhoben. Sie bildet den Resonanzraum der inneren Entwicklung Sternbalds, während die äußere Handlung lediglich Requisitencharakter besitzt.

Über den »Sternbald« verstreut finden sich zahllose Gedichte. Die Verse folgen einem Trieb zum artistischen Spiel und zur virtuosen Künstlichkeit um ihrer selbst willen. Es sind Klanggedichte, die die sprachliche Semantik und verbale Logik mit ihren Alliterationen, Assonanzen, Schlagreimen, wechselnden Metren und Tonmodulationen gleichsam im Medium der Sprache selbst außer Kraft setzen. Sie drängen zur absoluten Darstellung des nicht Nennbaren und erfüllen damit das von Tieck postulierte »Bestreben, die Poesie in Musik, in etwas Bestimmtes-Unbestimmtes zu verwandeln« und sich in der Art einer Empfindungsreihe »dem Ideal einer rein musikalischen Zusammensetzung« anzunähern: »Liebe denkt in süßen Tönen, / Denn Gedanken stehn zu fern, / Nur in Tönen mag sie gern / Alles, was sie will, verschönen.« Es ist nicht mehr das Wort, das der Musik den Gedanken vorgibt, sondern der Ton, der die Poesie macht – freilich um den Preis, dass sich ihre musikalische Immanenz ins Abstrakte verflüchtigt, denn Klangereignis kann sie nur werden,

wenn sie sich als Text aufhebt. Richard Wagners tönender, jeder szenischen Handlung entzogener Weltinnenraum wird sich in »Tristan und Isolde« demselben Ziel der synästhetischen Entriegelung aller Sinne nähern. »In dem wogenden Schwall, / in dem tönenden Schall, / in des Welt-Atems / wehendem All –, / ertrinken – / versinken –, / unbewusst –, / höchste Lust!« Isoldes Liebestod bedarf zwar noch der auslösenden Worte, hebt deren Bedeutung aber in der »tiefen Kunst des tönenden Schweigens« – so Wagner über das ästhetische Kompositionsprinzip dieser Musik des unendlichen Übergangs, der zugleich der Übergang in das Unendliche ist – kategorial auf.

Tiecks poetische »Gemüterregungskunst«, um den von Novalis formulierten Begriff zu übernehmen, hat in der europäischen Literatur Epoche gemacht. Tieck gab sein Formenrepertoire an die jüngere Romantik weiter: die musikalische Chiffrierung der Welt an Joseph von Eichendorff (»Wünschelrute«: »Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort.«), die musikalisierte Sprache an Clemens Brentano, der mit der Virtuosität seiner klanglichen und rhythmischen Phantasie die Lyrik insgesamt musikalisiert. Diese Entwicklung sollte am Ende des 19. Jahrhunderts im Symbolismus Mallarmés, Swinburnes und Stefan Georges kulminieren. Auf Rilke (»Du Sprache wo Sprachen enden« – in: »An die Musik«, 1918), Benn, Kurt Schwitters (»Ursonate«, die Wortoper »Zusammenstoß«) und Rolf Dieter Brinkmann mit seinen von der amerikanischen Pop-Musik inspirierten Gedichten (»Westwärts 1 & 2«) sei wenigstens verwiesen.

Einen anderen Weg ging Paul Celan, der in »Todesfuge« (1945) und »Engführung« (1958) Prinzipien und Verfahrensweisen der musikalischen Bauform auf die Lyrik überträgt, ohne in den Texten selbst unmittelbar von Musik zu sprechen. Vor allem der Zyklus »Engführung« muß wie eine Komposition mit verschiedenen Stimmen gelesen werden, die »die musikalische Konstruktion ins Medium der Sprache transportieren« (Peter Szondi). Dieselbe Technik, allerdings in spielerisch verfremdender Absicht, verwendet Ernst Jandl (»Laut und Luise«, 1966) – Sprechgedichte, die oftmals wie Partituren fixiert sind.

Musik als Dichtung

Ohne die romantische Erfindung der progressiven Universalpoesie hätte sich nicht nur die Literatur im 19. Jahrhundert anders entwickelt, sondern wäre auch die Musikgeschichte in anderen Bahnen verlaufen. Zwar werden weiterhin Opern geschrieben und Texte vertont, ja das Kunstlied im deutschsprachen-

chigen Raum verdankt seine unverwechselbare Physiognomie bis zu Richard Strauss und Othmar Schoeck nicht zuletzt der Lyrik der deutschen Klassik und Romantik. Dennoch ist es die Symphonie, die von Beethoven bis Mahler zumindest in Deutschland den höchsten Rang unter den Gattungen einnimmt, auch wenn Wagner sie ins Gesamtkunstwerk seines Musikdramas zu integrieren und damit zu überwinden gedachte.

»Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee«, schreibt Eduard Hanslick in seinem erstmals 1854 erschienenen Traktat »Vom Musikalisch-Schönen«, »ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken.« »*Tönend bewegte Formen*«, so Hanslicks Folgerung, »sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.« So streng dachten von den großen Symphonikern nur Schubert und Brahms. Beethoven und Mahler haben durchaus zum Wort, Mahler in der 1. Symphonie sogar zum Programm (»Titan. Eine Tondichtung in Symphonieform«) gegriffen, Schumann mit einem solchen in seiner »Rheinischen« Symphonie zumindest geliebäugelt, während Bruckner, dem Zeugnis August Halms zufolge, seine Symphonien dem »absoluten Geist« geweiht hat. Musik, so hat Nietzsche das Verhältnis von Ton und Wort am Ende des Jahrhunderts umschreiben, ist Urbild, Sprache bloßes Abbild. Mit dieser Bestimmung erreicht der Stein, den die Romantiker ins Rollen brachten, sein Ziel.

Er erreicht sein Ziel aber auch auf eine gänzlich andere, ja der philosophischen Verklärung zum opus metaphysicum geradezu entgegengesetzten Weise, bei der die formale Beschränkung wieder in inhaltliche Bedeutung umschlägt. Tonmalerei ist ein Stilmittel, das bis in die Renaissance zurückreicht. Selbst Bach hat es in einem frühen Cembalowerk, dem Capriccio »über die Abreise des geliebtesten Bruders« (BWV 992), benutzt. Wenn Beethoven es in seiner »Pastoral«-Symphonie aufgreift, so rückt er es trotz der evokativen Satzüberschriften – »Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen« steht zusammen mit der Tempovorgabe »Allegro ma non troppo« etwa über dem ersten Satz – entschieden von der alten, beschreibenden Affektenlehre ab, wie sie noch die 1784 erschienene und Beethoven bekannte »Natur«-Symphonie des Biberacher Komponisten Justin Heinrich Knecht bestimmt. Beethoven geht es nicht um beschreibende, sondern um charakteristische Musik: »Auch ohne Beschreibung«, so lautet eines seiner Notate in den Entwurfsskizzen zur »Pastorale«, »wird man das Ganze, welches mehr Empfindung als Tongemälde [ist], erkennen.«

Gleichermaßen fern aber hält Beethovens »Pastoral«-Symphonie sich von der Individualisierung der musikalischen Sprache in programmatischer Absicht, wie sie als »Episode aus dem Leben eines Künstlers« Hector Berlioz'

»Symphonie fantastique« zugrunde liegt. Dass dieses neue Verständnis auch in Deutschland Anhänger fand, zeigt die Definition der Symphonie als »dramatischer Gefühls-Novelle« in der 1838 erschienenen »Ästhetik der Tonkunst« des populären Musikschriftstellers Gustav Schilling. An Berlioz' poetische Programme schließen sich Liszts symphonische Dichtungen, später die von Richard Strauss an. Der Begriff »Dichtung« impliziert hier unmissverständlich die Möglichkeit der verbalen, redenden Bedeutung von Musik, die zwar keiner Texte bedarf, sich aber gerade darin literarischer Wurzeln und einer poetischen Herkunft versichert, ja durchaus als Dichtung in Tönen verstanden werden will.

Liszts Absicht war es – so hat er es 1855 mit deutlicher Wendung gegen Hanslick formuliert –, dem »abstrakten Ausdruck *allgemein* menschlicher Gefühle [...] einen *konkreten* Charakter zu geben, es zu einem *Besonderen* zu machen und auf eine bestimmte Individualität zurückzuführen«. Liszt hat sich zu den musikalischen Charakterdarstellungen seiner einsätzigen Sinfonischen Dichtungen u. a. von Dante, Shakespeare, Schiller, Goethe und Lenau anregen lassen. Wie Strauss' »Don Juan« oder »Till Eulenspiegels lustige Streiche« können die besten von ihnen auch als absolute Musik bestehen, weil sie nicht in der Illustrierung eines Programms aufgehen, während spätere Programmsinfonien wie Strauss' autobiographische »Sinfonia domestica« oder die monumentale »Alpensinfonie« in ihrer musikalischen Sprache einerseits erstaunlich abstrakt bleiben, andererseits vor banalen Anspielungen nicht zurückschrecken. Auch Liszts Klaviermusik, etwa die Stücke der »Années de Pèlerinage« mit ihren engen literarischen Bezügen zu Dante, Petrarca, Senancour (»Vallée d'Oberman) und Byron, sind redende, dem »Ideal von Seelenstimmungen« (Liszt) verpflichtete Musik.

Der musikalische Poet, der eigentliche Ton-Dichter unter den Romantikern war Robert Schumann. (Die Eindeutschung »Tondichter« setzt sich erst im 19. Jahrhundert durch; Grillparzer verspottet den Neologismus, indem er die »Dichter« zu »Wörtermusikanten« umtauft.) Literatur und absolute Musik sind vor allem im Schaffen des jungen Schumann während der Klavierepoche im Jahrzehnt zwischen 1830 und 1840 die engste Verbindung eingegangen, die die Musikgeschichte kennt. Allein schon die Werktitel geben hier deutliche Fingerzeige: »Fantasiestücke«, »Kreisleriana« und »Nachtstücke« verweisen auf E. T. A. Hoffmann, »Blumenstück« auf Jean Paul. Mit anderen Klavierwerken wie der »Arabeske«, den »Noveletten« und dem »Faschingsschwank aus Wien« assoziieren sich literarische Genres und in vielen der zu Zyklen verbundenen Miniaturen wie dem »Carnaval« und den »Kinderszenen« tragen die einzelnen Stücke poetische Titel, »feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffas-

sung« (so Schumann), mit denen sich literarische oder bildliche Vorstellungen verbinden. Wie später Claude Debussy, der die Titel darum konsequent ans Ende seiner Préludes gesetzt hat, will Schumann diese Überschriften allerdings erst nach Abschluss der Komposition gefunden haben.

Die Umschmelzung literarischer Formen, Strukturen und Verfahrensweisen in musikalische Gesten jedenfalls ist charakteristisch für das Klavierwerk des jungen Schumann. Er hat lange geschwankt, ob er Dichter oder Musiker werden sollte. Schließlich suchte er beides in seinen Kompositionen zu verschmelzen. Inner- und außermusikalische Assoziationen greifen ineinander. Schumanns poetische Musik erzählt, schwärmt, schweift ab, trumft rhetorisch auf, erlaubt sich Rückblenden wie Vorausdeutungen, greift zu epigrammatischen Zuspitzungen oder aphoristischen Verknäppungen und bricht oft genug (und dies zum ersten Mal in der Musikgeschichte) bewusst fragmentarisch ab. »Metrisch-rhythmische Verwirrspiele, asymmetrische Syntax, instrumentale Rezitative und die Auflehnung wider die Tyrannei des Taktes können als kompositorische Adaptionen literarisch-poetischer Vorbilder begriffen werden.« (Bernhard R. Appel). In paradoxer Synthese entwirft Schumann seine Kompositionen als Literatur und bewegt sich dabei doch zugleich ganz in den Bahnen der Instrumentalmusik.

Poetische Musik im Sinne Schumanns ist demnach eine Musik, die sich selbst zum Subjekt, selbst zur Sprache, ja zur Poesie wird. Der Musikalisierung der Poesie durch die literarischen Frühromantiker antwortet die Poetisierung der Musik durch die musikalischen Romantiker Chopin, Liszt und Schumann. »Das Romantische«, so hat Schumann es 1839 formuliert, »liegt aber nicht in den Figuren oder Formen« – der Musik, dürfen wir ergänzen –; »es wird ohnehin darin sein, ist der Komponist nur überhaupt ein Dichter.« Schumanns Musik ist weder absolut noch programmatisch, sie ist poetisch – darum wird Schumann beides ablehnen, Liszts sinfonische Dichtungen wie Wagners die Beethovensche Symphonik transzendierendes Gesamtkunstwerk. An diesem Erbe hält die absolute Musik über die französischen Impressionisten und die Schönbergsschule hinaus bis weit ins 20. Jahrhundert hinein fest. »La musique y commence là, où la parole est impuissante à exprimer – la musique est faite pour l'inexprimable ...« Das könnte von Tieck wie Schumann sein, gesagt hat es Claude Debussy. Musik und Dichtung sind darum auch keine Gegensätze, sondern, wie siamesische Zwillinge, jedes eine Welt für sich und doch eins: sie »teilen mit aller Kunst den Rätselcharakter etwas zu sagen, das man versteht und doch nicht versteht« (Adorno).

»Musik ist der durch Weisheit geordneten Seele Labung«

Christian Friedrich Daniel Schubart als Musiker, Musikschriftsteller und Komponist. Eine Annäherung in drei Schritten

Erster Schritt: Schubart als Musiker

»Er war ein außerordentlicher vielseitiger Mann, voll Herz und Geist. Wenn es entschiedene Wahrheit ist, daß schöpferische Imagination, lebendige Darstellungsgabe, Fülle des Herzens und inniges Gefühl für Schönheit, Wahrheit und Größe, charakteristische Kennzeichen des Genie's sind; so war Schubart gewiss ein Genie! Genie am Flügel und an der Orgel – Genie in der poetischen und musikalischen Komposition!« Diese Worte finden sich im Nachruf Gotthold Friedrich Stäudlins, der am 14. Oktober 1791, drei Tage nach Schubarts Tod, in der »Chronik« erschien. Als volkstümlicher, sozialkritischer Lyriker, als unkonventioneller, kämpferischer Journalist und Herausgeber der »Deutschen Chronik« ist Schubart in die Literaturgeschichte eingegangen. Als »Lebendigtoter«, als Opfer absolutistischer Willkür, der mehr als zehn Jahre ohne Anklage, Gerichtsverfahren und Urteil auf dem Hohenasperg, dem berüchtigten »Hausberg der schwäbischen Intelligenz«, eingekerkert war – davon 377 Tage in Isolationshaft in einem mittelalterlichen Turmloch, das heute noch zu sehen ist –, wurde er zur Symbolfigur despotischer Unterdrückung. Von beidem soll hier nicht die Rede sein. Unser Blick gilt vielmehr dem Musiker, Musikschriftsteller und Komponisten Schubart, der fast gänzlich in Vergessenheit geraten ist. Immerhin hat Hartmut Schick im Jahr 2000 eine wissenschaftliche Ausgabe sämtlicher Lieder vorgelegt, 2005 daraus 44 Lieder für die Praxis ausgewählt.

Geboren wurde Schubart 1739 in Obersontheim, einem Dorf in der Nähe von Schwäbisch Hall. Aufgewachsen ist er in Aalen, wo der Vater – wie damals üblich – zugleich Prediger, Lehrer und Organist war. »Im achten Jahr« –

so lesen wir in den im Gefängnis diktierten Lebenserinnerungen – »übertraf ich meinen Vater schon im Clavier, sang mit Gefühl, spielte die Violine, unterwies meine Brüder in der Musik, und setzte im neunten und zehnten Jahre Galanterie- und Kirchenstücke auf, ohne in allen diesen Stücken mehr als eine flüchtige Anweisung genossen zu haben.« Nach der Schulzeit an den Lateinschulen in Nördlingen und Nürnberg sowie dem Theologiestudium in Erlangen kehrte er 1760 nach Aalen zurück. 1763 trat er eine Stelle als Schuladjunkt, Organist und Hilfsprediger in Geislingen an, das damals politisch nicht zum Herzogtum Württemberg, sondern zur Freien Reichsstadt Ulm gehörte. Von früh an war Schubart ein Zerrissener, ein labil zwischen Geltungsdrang und Quietismus, zwischen Rebellion und religiöser Zerknirschung »unschulmäßig« – so ein Biograph – »aus allen Schubladen ausbrechender Mensch und Künstler.« Er war hochbegabt und zügellos, dem Alkohol und den Frauen zugewandt und schlug auch sonst über die Stränge, wie er in den Lebenserinnerungen ganz unumwunden gesteht: »Frei, ungebunden, durchstreift' ich tobender Wildfang, Hörsäle, Wirthshäuser, Konzertsäle, Saufgelage – studierte, rumorte, ritt, tanzte, liebte und schlug mich herum.« Der Vater musste ihn 1760, am Ende des Studiums, aus dem Erlanger Schuldurm auslösen. Schon damals scheint er ein brillanter Rezitator, ein glänzender Improvisator auf der Orgel und auf dem Klavier gewesen sein. Gleichzeitig war er literarisch hochgebildet und begeisterte sich für den neuen, empfindsamen Ton in Literatur und Musik, für die Gefühlsemphase, die aus Klopstocks Dichtungen oder aus Carl Philipp Emanuel Bachs Klaviersonaten sprach. Man muss es lesen, muss es hören, mit welchem Enthusiasmus er 1775 in der »Deutschen Chronik« seinem Idol huldigte, um den neuen, nach Worten ringenden Herzenston nachzuschmecken, der damals den barocken Schwulst ablöste: »Klopstocks Oden, die tausende bewundern, ohne sie zu verstehen, sind unstreitig die besten, wahrsten Oden, die jemals geschrieben, – was sag' ich geschrieben? Jemals 'rausgestürmt, 'rausgejauchzt, gen Himmel gejauchzt wurden. Gefühl ganzer Situation des Lebens! Gespräch menschlichen Herzens – mit Gott! mit sich! mit der ganzen Natur! Wohlklang wird hier wieder, was er war. Kein aufgezähltes Harmonienkunststück! Bewegung! Melodie des Herzens! Tanz! In Fehlern und Eigenheiten lehrend! 's wird ewig jener wunderthätige Huf des Flügelrosses von Genie bleiben, der anschlägt – und der siebenfache Quell.«

Man kann verstehen, dass einen Menschen, der so denkt, fühlt und schreibt, das Schulmeisterdasein trotz eines Arbeitstags von neun bis zwölf Stunden nicht ausfüllt. Bald korrespondiert er mit dem damals noch im reichstädtischen Biberach lebenden Wieland, schreibt Gelegenheitsgedichte, veröffentlicht Satiren, aber auch die recht erfolgreichen »Todesgesänge«, Kirchen-

lieder, die elf Auflagen erleben. Im Februar 1769 war Schubart zu Besuch in der herzoglichen Residenzstadt Ludwigsburg und sah dort, am Geburtstag Carl Eugens, eine Vorstellung von Niccolò Jommellis Oper »Fetonte«. »Man stelle sich« – so erinnert er sich später – »einen so feuerfangenden Menschen vor, als ich war, dessen Haupthang die schönen Künste, sonderlich die Tonkunst gewesen, und der noch nie ein trefliches Orchester gehört, noch nie eine Oper gesehen hatte, diesen Menschen stelle man sich vor – wie er schwimmt in tausendfachen Wonnen, indem er hier den Triumph der Dichtkunst, Malerei, Tonkunst und Mimik vor sich sah. [...] Der Geist der Musik war groß und himmelerhebend, und wurde so ausgedrückt, als wäre jeder Tonkünstler eine Nerve von Jomelli. Tanz, Dekorazion, Flugwerk, alles war im kühnsten, neuesten, besten Stile – und nun gute Nacht Geißlingen mit deiner Einfalt, deinen Bergen, deiner Armut, deiner Geschmacklosigkeit, deinem Kirchhof und deinem Schulkerker!!«

Schneller als Schubart ahnte, sollte er von der geistigen Enge der Kleinstadt erlöst sein. Balthasar Haug vermittelte ihm die Organisten- und Musikdirektorenstelle an der Hauptkirche zu Ludwigsburg, die er im September 1769 antrat. Nebenbei hielt er vor Offizieren Vorlesungen über Ästhetik, veranstaltete Rezi-tationsabende und gab im Stuttgarter Metzler-Verlag eine Klopstock-Ausgabe heraus, die sein Idol allerdings ungnädig aufnahm. Lesen wir, wie er selbst seine Tätigkeit im Rückblick beschrieben hat: »Mein eigentliches Amt war, in der Hauptkirche die Orgel zu spielen, und der Kirchenmusik vorzustehen. Jenes that ich mit allgemeinem Beifall, da ich mir sonderlich Mühe gab, einige Süßigkeiten der Hofmusik auf meine Orgel zu verpflanzen, um dadurch dem verwöhnten Ohr meiner Zuhörer zu schmeicheln. Indessen wußt' ich gar wohl, daß die Natur der Orgel einen ganz andern Vortrag gebietet; Kontrapunkt, Fugenstil, Psalm und Triumphton, Registerkenntnis, und weiser Gebrauch des Pedals, sind dem Organisten, der noch eine weit stärkere Feuerprobe als Matthesons seine aushalten muß, wichtigere Erfordernisse, als Rondo und Arien-motife mit Flötenzügen, oder mit der entweiheten Menschenstimme vorgetragen.« Der neue Organist macht schnell Furore: Die Kirchgänger sind mehr an seinen präludierenden Vor- und Nachspielen auf der Orgel interessiert als an der Predigt. Der hier aufbrechende Konflikt mit der Geistlichkeit, den Schubart durch sein zügelloses Leben und durch Spottverse auf den Ludwigsburger Superintendenten Zilling weiter anfachte, sollte ihm am Ende zum Verhängnis werden.

Schnell verlor er sein Lebensziel einer festen Pfarrstelle aus den Augen und versank nicht nur musikalisch, sondern auch moralisch im Morast der leichtle-bigen Residenzstadt, in dem die Höflinge, Offiziere und Künstler den Ton an-

gaben. »Wein und Weiber waren die Skylla und Charybdis, die mich wechselweise in ihren Strudeln wirbelten.« Er legte seine geistliche Tracht ab und kleidete sich à la mode. Ganz wohl scheint ihm nicht dabei gewesen zu sein – auch nicht beim Klavierunterricht für die Damen des Hofes, darunter Franziska von Leutrum, die Maitresse Carl Eugens: »Es ist ein gar schlüpfriger Posten, weil der Herr oft selber dazu kommt.« Die Musik ist nun seine Hauptbeschäftigung – aber nur wenig, was von seinen Kompositionen erhalten ist, scheint aus der Ludwigsburger Zeit zu stammen. 1772 verfasst er das Huldigungsgedicht »Württembergs Genius. Am Höchsten Geburtstagsfest des Durchlauchtigsten Herzogs«:

»Ihr Bürger iauchzt. CARL lebt!
Noch hält Er mit gleichen SchaaLEN
Die Waage der Gerechtigkeit und wiegt.
Schleudert gezwungen, bald drohende
Bald zertrümmernde Blitze auf des Lasters
Gigantischen Scheitel, und lächelt lieber
Der Tugend Muth und Segnungen zu.«

Carl Eugen bedankt sich, aber anders als erhofft und schleudert Blitze, die den Poeta laureatus zertrümmern. Als Schubert die kirchliche Obrigkeit lächerlich macht und überdies mit seiner Magd ein ehebrecherisches Verhältnis eingeht, wird er im Mai 1773 seines Amtes enthoben und des Landes verwiesen. Es beginnt ein ruheloses Wanderjahr, in dem er sich mit Klavierunterricht und Klavierspiel durchschlägt: Heilbronn, Saarbrücken, Mannheim (wo sein loses Mundwerk die erhoffte Anstellung als Vorleser des Kurfürsten zunichte macht), Aschaffenburg, Darmstadt, München und schließlich Augsburg.

In Augsburg erscheint am 31. März 1774 die erste Nummer der »Deutschen Chronik«, mit der Schubarts Leben eine unerwartete Wende nimmt: »Ich schrieb sie – oder vielmehr diktierte sie im Wirthshause, beim Bierkrug und einer Pfeife Tobak, mit keinen Subsidien, als meiner Erfahrung und dem Bischen Witz versehen, womit mich Mutter Natur beschenkt hatte. Wenn ich mehr Muße gehabt hätte oder mich nicht so sehr in Zerstreungen verloren hätte, so wäre ich traun! kein übler Zeitungsschreiber worden. Ich hatte Feuer, wußte wie die Menschen zu greifen waren, wußte meine Muttersprache zu schreiben, besser, als man es in dasigen Gegenden gewohnt war« Großen Raum nehmen in der zweimal wöchentlich erscheinenden Zeitung neben politischen Berichten die Anzeige und Kritik von neuen Büchern, aber auch von Musikalien ein. In der »Chronik«, die bald in ganz Deutschland gelesen wurde, findet sich kaum Despektierliches gegen Carl Eugen und schon gar nichts, womit Schubart, wie es im herzoglichen Erlass heißt, der im Januar 1777 seine

Verhaftung verfügt, die »gekrönten Häupter« und Fürsten »auf das freventlichste angetastet« hätte. Man nimmt heute allgemein an, dass der Herzog an ihm ein moralisches Besserungs- und Bekehrungsexempel statuieren wollte. Die zehnjährige Haft auf dem Asperg zerbricht Schubart. Und dennoch bleibt er auch dort nicht untätig: er diktiert seine Erinnerungen und die »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«, schreibt für seine Klavierschülerinnen neue Lieder auf oder memoriert die alten aus dem Gedächtnis, stellt 1785/86 seine »Gedichte« in zwei Bänden und seine »Musikalischen Rhapsodien« in drei Heften für den Druck zusammen. Beide Veröffentlichungen werden zum profitablen Geschäft für die herzogliche Druckerei. Im Mai 1787 wird Schubart freigelassen. Der Herzog ernennt ihn zum Direktor des Hoftheaters und der deutschen Oper – ein Amt, das ihn an Stuttgart fesselte – und erlaubt ihm die zensurfreie Herausgabe seiner »Chronik«, die allerdings nicht mehr die alte Höhe erreicht. Als Musiker, als Komponist verstummt er fast ganz und auch sein Theaterdirektorat vernachlässigt er mehr und mehr. 52-jährig stirbt Schubart am 11. Oktober 1791 in Stuttgart.

Zweiter Schritt: Schubart als (Lieder-)Komponist

»Schubart« – so Hartmut Schick, der Herausgeber der »Sämtlichen Lieder« – »war, bei allem Respekt, im Grunde kein Komponist.« Er selbst allerdings meinte, er wäre einer der größten Musiker geworden, wenn er dieser Begabung allein gefolgt wäre. Dem Geist der Geniezeit entsprechend, äußerte sich seine schöpferische Phantasie vor allem dann, wenn er improvisierte, eigene Lieder vortrug oder aus Klopstocks »Messias« rezitierte und sich dabei am Klavier begleitete. Das schriftlich Überlieferte ist demgegenüber nur ein Skelett. Sein Sohn Ludwig hat die »seelige Exaltation« der musikalischen Improvisationsleidenschaft seines Vaters beschrieben: »Er fing gewöhnlich mit vieler Ruhe an, allmählich aber geriet er in ein Feuer, worin er sich selbst und alles um ihn her völlig vergaß. Warm wie das Leben stieg es ihm dann aus dem Herzen hervor und er sagte einst, wenn dieser Hauch des Himmels über ihn komme, sei ihm so wohl, daß er sich wünsche, in einer dieser Verzückungen sterben zu dürfen ...«

Für Schubarts Klavierspiel gibt es *ein* untrügliches Zeugnis, das des englischen Musikreisenden Charles Burney, der ihm im August 1772 in Ludwigsburg begegnete: »Er war der erste wahre grosse Flügelspieler, den ich bisher in Deutschland angetroffen hatte. [...] Er ist von der Bachischen Schule; aber ein Enthusiast und ein Original von Genie. Viele von seinen Sachen [...] sind

voller Feuer und Geschmack. Auf dem Clavier spielte er mit grosser Feinheit und vielen Ausdruck. Seine Hand ist brillant, und seine Phantasie sehr reich. Er hat einen vollkommenen Doppeltriller in der Gewalt, wohin nur wenige Clavierspieler gelangen.« Aus Burneys Reisebericht wissen wir auch, dass Schubart weder Englisch noch Französisch, aber Latein sprach. So unterhielten sich die beiden in zwei Sprachen, Schubart auf Latein, Burney auf Italienisch, das Schubart zwar nicht sprach, aber verstand.

Dass überhaupt nennenswert Kompositionen Schubarts überliefert sind, verdanken wir der Einkerkung auf dem Asperg. Eine Ausnahme stellt etwa das anakreontisch vertändelte Lied »An Sie« dar, das er Zwanzigjährige 1759 in Nürnberg aufsetzte: ein – so Hartmut Schick – »ganz früher, genialer Entwurf [...], in dem Melodie, Text und Begleitung perfekt harmonieren und Schubarts Doppelbegabung von ihrer besten Seite zeigen.« Nachdem 1781/82 die Haftbedingungen des Gefangenen etwas gelockert wurden, steht ihm auch wieder ein Klavier zur Verfügung und er gibt Klavierunterricht. Wohl aus diesem Anlass entstehen die vier musikalisch eher anspruchslosen Klaviersonaten sowie ein Großteil der Lieder, die er jetzt neu aufsetzt oder aus dem Gedächtnis memoriert. »Ich machte sie meist für meine Freunde, meine Schüler und Schülerinnen und ließ sie damit als ihrem Eigentum hausen«, heißt es im Vorwort zum ersten Band der 1785 erschienenen Ausgabe seiner Gedichte. Knapp hundert Lieder haben sich auf diese Weise handschriftlich oder im Druck erhalten, davon gut die Hälfte auf eigene Texte. Bei den übrigen lässt sich eine deutliche Vorliebe für die Dichter des Göttinger Hainbundes, für Hölty, Bürger, Claudius, die Brüder Stolberg und den mit ihm seit der Ulmer Zeit befreundeten Johann Martin Miller ausmachen.

Musikalisch folgen die meist schlichten Lieder ganz dem »Schein des Ungesuchten, Kunstlosen, des Bekannten, mit einem Wort dem Volkston«, wie Johann Abraham Peter Schulz, das Haupt der Berliner Liederschule, sich in der Vorrede zu seinen »Liedern im Volkston« ausdrückt. Als Schubart 1776 Johann Andrés »Musikalischen Blumenstrauss« in seiner »Chronik« anzeigt, rühmt er »die Leichtigkeit und Anmuth« der Melodien: »Klaudius Rheinweinlied«, so schreibt er, hat »die Einfalt und den Anstrich eines Rundgesangs; drum ist es mehr Naturschrey als Kunst. Wers ʼnmal hört, kanns gleich nachsingen.« Durchkomponierte Lieder – er selbst bevorzugt das leicht einprägsame Strophenlied – lehnt er ab: »Wer wird die Abänderungen der Melodien behalten?« Nicht zuletzt »aber dünkt michs, ein jedes Lied hat einen Fokum der Empfindung, den muß der Musiker zu treffen suchen; dann hat er gut gesetzt.«

Natürlichkeit, Popularität und Sangbarkeit – das sind die Schlagworte von Schubarts Liedästhetik. Es war zugleich das Liedideal der Zeit, wie ein Blick

in Heinrich Christoph Kochs vielbenutztes »Musikalisches Lexikon« aus dem Jahre 1802 zeigt: Mit dem Namen Lied – so Koch – »bezeichnet man überhaupt jedes lyrische Gedicht von mehreren Strophen, welches zum Gesange bestimmt, und mit einer solchen Melodie verbunden ist, die bey jeder Strophe wiederholt wird, und die zugleich die Eigenschaft hat, daß sie von jedem Menschen, der gesunde und nicht ganz unbiegsame Gesangsorgane besitzt, ohne Rücksicht auf künstliche Ausbildung derselben, vorgetragen werden kann. Hieraus folgt, daß die Melodie eines Liedes weder einen so weiten Umfang der Töne noch solche Singmanieren und Sylbendehnungen enthalten darf, wodurch sich bloß der künstliche und ausgebildete Gesang der Arie auszeichnet, sondern daß der Ausdruck der in dem Texte enthaltenen Empfindungen durch einfache, aber desto treffendere Mittel erlangt werden muß.«

Schubarts Vorbild – und damit geht er über die Berliner Liederschule, aber auch über Komponisten wie Johann Friedrich Reichardt oder seinen jüngeren Landsmann Johann Rudolf Zumsteeg hinaus – war das Volkslied. Anders als Herder oder später Arnim und Brentano bezog Schubart seine Anregungen nicht aus gedruckten Quellen, sondern schaute dem Volk aufs Maul – in Wirtshäusern, auf Jahrmärkten und Tanzbelustigungen: »Ein natürlich schön singendes Bauernmädchen *rührt* mehr als der erste Violinist der Welt«. Begeistert pries er die Volkspoesie: »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 Jahrzehnt verbreitet haben; dann erst wird man ein Lied setzen, das unser Volks aufnimmt.« Dass es ihm früh damit ernst war, überliefert Burney, für den er ein paar Bauern zusammenruft, »um solche Nationalmusik singen und spielen zu lassen«, an welcher der Engländer Interesse gezeigt hatte.

Viele von Schubarts Liedern, vor allem das »Kaplied«, wurden zu Volksliedern, dienten zur Unterhaltung in geselliger Runde und ließen das einfache Volk zu Wort kommen. Man wüsste gerne, wie er Schillers »Ode an die Freude« vertont hat – aber die Komposition, von der Schiller 1787 seinem Freund Körner berichtet, ist verloren. Schubarts Melodik ist sangbar, schmiegsam; die Klavierbegleitung bloße Chiffre, Andeutung und fordert, wie der barocke Generalbass, zur farbigen, vollgriffigen Komplettierung auf. Durchkomponiert ist nur das Lied »Die Henne« auf einen Text von Matthias Claudius.

Aber auch die Strophenlieder sind nicht so simpel, wie sie uns – fixiert auf die Liedästhetik des 19. Jahrhunderts – scheinen mögen. Strophenlieder appellieren an die Phantasie des Sängers, die gleichbleibende Melodie der wechselnden Stimmung oder dem wechselnden Ausdruck des Textes entsprechend

deklamatorisch anzupassen und stimmlich einzufärben, das Tempo agogisch und rhythmisch zu variieren, ja selbst die Melodie zu paraphrasieren, wie Schubart es in den beiden Fassungen der »Forelle« getan hat. Denkbar wäre sogar, die eine oder andere Strophe in Moll zu versetzen. Hartmut Schick spricht deshalb von einem »durchtextierten Strophenlied«, in dem sich die Melodie dem Text so eng anschmiegt, wie dies sonst nur beim durchkomponierten Lied der Fall ist. Kronzeuge dieser Praxis ist kein Geringerer als Goethe, der 1815 den Sänger Eduard Genast nachdrücklich auf die vom Text geforderte Variabilität des Vortrags von Strophenliedern hinwies.

Dass dies nicht immer aufgeht, zeigt sich gerade an der »Forelle«, Schubarts berühmtestem Gedicht. Hier widerspricht die dritte Strophe mit ihrem Enjambement der Melodie. Es ist kaum Zufall, dass Franz Schubert in seiner Vertonung genau an dieser Stelle – »Doch endlich war dem Diebe / Die Zeit zu lang er macht / Das klare Bächlein trübe« – die strophische Form aufbricht und die dritte Strophe mit einer neuen Musik versieht. Schubert hat außer der »Forelle« (D 550) noch zwei weitere Gedichte Schubarts vertont, »An mein Klavier« (D 342) und »An den Tod« (D 518). Alle drei Gedichte entstanden auf dem Hohenasperg. »An den Tod« – eine eindringliche Komposition voll herber Chromatik – ist ein politisches Lied. »Die Forelle« könnte – als Gleichnis eines durch List und Tücke Gefangenen – einen politischen Hintersinn haben und damit Schubarts eigenes Schicksal, seine gesetzeswidrige Festnahme, thematisieren. Den erhält das Lied aber nur, wenn man, wie Schubert, die vierte Strophe mit ihrer moralisierenden Selbstzensur streicht. »Ans Klavier« – so der Titel bei Schubart – schließlich ist ein Gedicht, in dem der sexuell frustrierte Häftling die sechzehnjährige Regina Voßler, die Adoptivtochter des Generals Bilfinger anhimmelt, der er Klavierunterricht gab. Es ist ein Rollenlied an das Mode-, das Dameninstrument der Zeit. Aber wer da mit schwärmerischer Wortmusik singt, ist nicht die Klavierspielerin, sondern Schubart selbst, der seine Liebeserklärung an das begehrte Mädchen dem Instrument und dessen Tönen anvertraut. Man wird dem Sohn Ludwig trauen dürfen, wenn er in der Biographie seines Vaters schreibt, dass diese »völlig platonische Liebe [...] bloß ein paar geistige Äste schob.« Immerhin hat Schubart in einem Brief vom September 1783 seiner Frau gestanden, dass er in Regina – die Serafina seiner Lyrik – verliebt, es aber beim Küssen geblieben sei.

Man kann Schuberts Vertonungen nicht mit denen Schubarts vergleichen. Schubart ist – fast schon im heutigen Sinne des Begriffs – Liedermacher, Schubert Liedkomponist. Der Abstand der Zeit, der Liedästhetik, aber auch des schöpferischen wie handwerklichen Könnens ist unüberbrückbar. Das gilt nicht nur für das Widerspiel von Wort und Ton in der Melodik, sondern erst

recht für die Klavierbegleitung, in der etwa in der »Forelle« mit ihrer prägenden Sextolenfigur die durchgängige Akzentverschiebung vom ersten auf den zweiten Schlag für Lebendigkeit und Spannung sorgt. Bei Schubart ist die Vertonung nur der Rahmen, bei Schubert das Bild selbst. Die Musik transzendiert den Text, der in ihr völlig aufgeht.

Dritter Schritt: Schubart als Musikschriftsteller

Schubart verstand sich in erster Linie als Musiker und erst in zweiter Linie als Dichter. Aber nicht als Komponist ist er lebendig geblieben, sondern als Musikschriftsteller mit seinen 1784 im Gefängnis diktieren »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«. Er selbst hat das Manuskript in den Jahren, die ihm nach seiner Freilassung aus der Haft bis zu seinem Tod 1791 noch verblieben, nicht veröffentlicht. Dies besorgte erst sein Sohn Ludwig 1806. Auch die »Ideen« sind, wie fast alles von Schubarts Hand, kein durchformuliertes und komponiertes Buch, sondern – wie seine Lieder – ein improvisiertes Exposé. Überdies weiß man weder, in welchem Zustand er den Torso bei seinem Tod hinterließ, noch was sein Sohn – wie etwa die bereits anderweitig veröffentlichte »Charakteristik der Töne« – hinzugefügt oder gar selbst ergänzt und ausformuliert hat. Viele der Themen finden sich, mit leichter Hand hingeworfen, bereits hie und da in den vier Jahrgängen der »Deutschen Chronik«, so die enthusiastischen Huldigungen an Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, an Gluck, aber auch an Jommelli, mit dessen Opern Schubart während seiner Ludwigsburger Zeit in engste Berührung kam. Der rhapsodische Nachruf auf Jommelli in der »Chronik« beginnt mit der Klage »Der große musikalische Pan ist todt« und schließt mit der Huldigung: »Wenn die Griechen einen Jomelli gehabt hätten: so würden sie die Fabel vom Orpheus gewiss auf diesen angewandt haben.«

Erstaunlich an der Galerie seiner musikalischen Fixsterne ist, dass der Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel, Gluck und Jommelli alle demselben Jahrgang 1714 angehören und damit eine ganze Generation älter als Schubart sind. Die große Verehrung Glucks überrascht, denn Schubart dürfte niemals ein Werk des deutschen Kosmopoliten und Reformators der Oper auf der Bühne gesehen haben. Für den Wiener Meister dürfte in den Augen Schubarts seine Beziehung zu Klopstock gesprochen haben. Erstaunlicherweise hat er die Sinfonien, Streichquartette und Klaviersonaten Haydns so gut wie nicht beachtet. Und Mozart, dessen Schaffen er vor seiner Verhaftung 1777 kaum kennen konnte, findet auch nach 1787 in der wiederaufgenommenen »Chronik«

kaum Erwähnung, obwohl der Theaterdirektor Schubart immerhin die »Entführung« und den »Figaro«, allerdings mit wenig Publikumserfolg, aufs Stuttgarter Opernprogramm setzte.

Musikgeschichte hat Schubart nicht mit seinen Liedern, sondern mit den »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst« geschrieben. Sie gelten heute als Klassiker der Musikästhetik und stehen gleichberechtigt neben den Schriften von Burney, Forkel, Grétry und Reichardt. Der Hauptteil des Buches ist einer »Skizzierten Geschichte der Musik« gewidmet. Schubart hat hier geschickt das damalige Wissen aus ihm vorliegenden Büchern kompiliert. Vieles – und das macht den Überblick zumindest für den engeren süddeutschen, nach Adelshöfen gegliederten Raum interessant – beruht auf eigener Anschauung, die er sich in den Jahren zwischen 1769 und 1776 bei seinen Reisen selbst erworben hat. Was er über die musikalischen Zustände etwa in Ludwigsburg, Mannheim oder München schreibt, beruht nicht auf Lektüre oder dem Hörensagen, sondern hat er selbst erlebt. Und manches weiß er so lebendig und treffend zu formulieren, dass es geradezu Quellenwert besitzt. So beschreibt er etwa mit fachmännischem Kennerblick das Violinspiel des Mannheimer Konzertmeisters Christian Cannabich, seine Bogenführung, seine Orchesterlenkung. Weniger ist er von dessen Kompositionen überzeugt: »Cannabich« – so lesen wir da – »ist ein Denker, ein fleißiger, geschmackvoller Mann – aber kein Genie. *Fleiß* kompiliert, und seine Kompilationen zerstäuben; *Genie* erfindet – und seine Erfindungen wetteifern mit der Ewigkeit. Vielleicht mag auch dies das Feuer Cannabichs schwächen, daß er in seinem Leben keinen Wein trank.« Gewiss ein Vorurteil des exzessiven Alkoholikers – aber Schubart fällt sich gleich ins Wort, wenn er anschließend die konventionellen Sinfonien des zweiten Mannheimer Konzertmeisters Carl Toeschi erwähnt und zugeben muss: »Cannabich hat es mit Wassertrinken weiter gebracht als Toeschi mit Weintrinken.«

Das ästhetische Lösungswort der Zeit ist damit gefallen – Genie. Schubarts Ästhetik, die den geistesgeschichtlichen Aufbruch des Sturm und Drang in den 1770er-Jahren widerspiegelt, ist eine Genie-Ästhetik. Musik ist ihm nicht mehr, wie den Theoretikern des Barock und der Aufklärung, allein eine erlernbare, auf mathematischen Regeln und Grundsätzen beruhende Kunst, sondern angeborenes Genie: »Es kommt daher alles darauf an, ob man die Schönheiten der Tonkunst selbst im Innersten fühle«, heißt es gleich in der Einleitung. »Genie im höchsten Grade« billigt Schubart Johann Sebastian Bach, aber auch Jommelli zu. »*Dichter und Musiker werden geboren*«, verkündet das vorletzte Kapitel und führt dazu im Einzelnen aus: »Das musikalische Genie hat das *Herz* zur Basis und empfängt seine Eindrücke durchs Ohr. [...] Sein *Herz* ist sein Hauptakkord und mit so zarten Saiten bespannt, daß sie von je-

der harmonischen Berührung zusammenklingen.« Fünf Charakterzüge zeichnen das musikalische Genie aus: »Begeisterung«, »äußerst zartes *Herzgefühl*«, »ein höchst feines *Ohr*«, »natürliches *Gefühl für Rhythmus und Takt*« und die »unwiderstehliche *Liebe und Neigung zur Tonkunst*«. Das musikalische Genie allerdings, das konzidiert auch Schubart, muss ausgebildet und gepflegt, die Nuancen des Ausdrucks müssen entwickelt und kultiviert werden. Was Schubart über den Vortrag schreibt, weist in die Zukunft und gehört zu den noch heute beherzigenswerten Ratschlägen für das Musizieren.

Die Lehre vom musikalischen Ausdruck ist gleichsam die goldene Achse und damit das Zentrum seiner Ästhetik der Tonkunst: »Wir verstehen darunter den jedem individuellen Stücke, jedem einzelnen Gedanken *angemessenen* Vortrag. Überhaupt besteht der musikalische Ausdruck aus drei Stücken: *Richtigkeit, Deutlichkeit und Schönheit*.« Richtigkeit – so Schubart weiter – »besteht im genauen Lesen und in der strengsten Beobachtung des Rhythmus.« Unter Deutlichkeit führt er aus: »Was man nicht versteht, das wirkt nicht aufs Herz. Man muss also jedes musikalische Komma, ja jede einzelne Note scharf konturieren [...], nie murmeln, wenn man sprechen soll, und sich sonderlich im Vortrage der *Rundung* befeißigen. Ganz vorzugsweise hat der Sänger diese Deutlichkeit vonnöten, denn leider geht unter den Lippen und Zähnen der meisten oft die schönste Poesie verloren. Deswegen ist auch der Effekt nur einfach, da er doch doppelt sein sollte, nämlich: Musik und Dichtkunst sollten zugleich aufs Herz wirken.« Sätze, die man vielen Sängerinnen und Sängern im Zeitalter der Internationalisierung des Gesangs mehr denn je ins Stammbuch schreiben möchte.

Die Schönheit – und damit kommt die dritte Kategorie des Ausdrucks ins Spiel – »besteht auch in der Tonkunst aus so vielen unendlichen feinen Nuancen, daß es unmöglich ist, sie alle zu bestimmen. [...] Inzwischen lassen sich doch hierüber sehr interessante Bemerkungen machen«: »Verflöbung der Töne, leichtes gefälliges Portamento oder Hinschweben von einem Tone in den andern, das Schwellen, Steigen, Fallen, Sterben der Töne, die Naivetät, womit man kleine Verzierungen hintändelt, der schöne Umriss, womit man jeden Satz markiert, die sanfte Bebung, das Hinatmen des Sängers, das liebliche Trillo, der schmelzende Vorschlag und endlich die schöne Stellung des Musikers und sein Herzausdruck im Gesicht – machen zusammen den schönen musikalischen Vortrag.« In diesen Absätzen und Kapiteln wird die Nachahmungsästhetik verabschiedet und zeichnet sich eine neue, sensualistische Ausdrucksästhetik ab, die über Reichardt und die Frühromantiker bis ans Ende des 19. Jahrhunderts, ja in der musikalischen Interpretation bis heute nachwirkt. In Beethovens schmaler Handbibliothek befand sich ein Exemplar der »Ideen«.