
Das *APCS* Bulletin

Avis officiel de l'Association des Professeurs de Chant de Suisse

September 2000

Nr. 48

Virtuosität und Interpretation – Schubert-Lieder ausgeziert?

Von Prof Dr. Walther Durr

“In der Geschichte der Mehrstimmigkeit ist die Differenz zwischen Schrift und Klangbild, also der Anteil der Improvisation, um so grösser, je weiter man zurückgeht. Seit dem letzten Drittel des 18. Jh. ist die mus. Schrift annähernd vollständig, ohne dass das nicht und das nur partiell Notierte, – wie die Agogik, die Phrasierung, die Art der Akzentuierung (Dynamik) bedeutungslos wären“. Überlegungen wie diese in dem Brockhaus-Riemann-Musiklexikon von 1978 sind bezeichnend für unser Verständnis von “historischer Aufführungspraxis“, sobald es um das 19. Jahrhundert geht. Für die Musik früherer Jahrhunderte weiss man, dass die gedruckten oder handschriftlich überlieferten Noten nur einen Rahmen umschreiben, innerhalb dessen der Vortrag von Musik sich zu bewegen hat. Einen Notentext des 19. Jahrhunderts aber glaubt man, gleichsam naiv verstehen, nach dem gedruckten oder handschriftlichen Notenbild absingen oder abspielen zu dürfen, zumal dann, wenn es sich dabei um eine sogenannte “Urtext-Ausgabe“ handelt. Zwar räumt man die Möglichkeit von “nur partiell Notiertem“ ein, gibt zu, dass Artikulation und Dynamik unvollständig sein mögen – der eigentliche Notentext aber gilt als unantastbar; Änderungen im musikalischen Vortrag werden als “Fälschungen“ denunziert. Zumindest im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts aber gelten für den Vortrag ähnliche

“Spielregeln“ wie früher die Zeit davor, und zwar – das soll heute gezeigt werden – nicht nur für Bühne und Konzert, sondern selbst für eine so intime Gattung wie das Klavierlied.

Fast alles, was mit dem Vortrag von Musik zu tun hat, wird in Schuberts Zeit unter dem Begriff “Manier“ zusammengefasst. Dabei unterscheidet man “wesentliche“ Manieren und “unwesentliche“. Wesentliche Manieren sind im Prinzip solche, die der Komponist selbst angegeben hat. Dazu zählen vor allem die dynamischen Zeichen (f, p, cresc., decresc., Akzente), aber auch Fermaten, ritardandi, diminuendi. Weiterhin gehören dazu Vorschläge, Doppelschläge, Schleifer, jegliche Art von Ornamenten, soweit sie eben vom Komponisten ausdrücklich gefordert werden. Bei diesen – wesentlichen – Manieren ist nun zwar verbindlich vorgeschrieben, dass man sie ausführen soll (man darf sie also nicht einfach auslassen); es steht dem Interpreten aber in gewissem Rahmen frei, wie er sie im Detail wiedergeben möchte. Hierhin etwa gehört die viel diskutierte Frage, ob man einen Triller zu Schuberts Zeit noch mit der oberen Nebennote oder – nach Johann Nepomuk Hummels Forderung – bereits mit der Hauptnote zu beginnen hat. Zweifellos gibt es dazu auf dem Gebiet der wesentlichen Manieren “Spielregeln“ – in der Tradition verankert, im mündlichen Unterricht weitergegeben,

vielfach auch in Lehrbüchern beschrieben. Diese Regeln aber gestatten Abweichungen, wie die meisten mündlichen Traditionen. In Zeiten des Umbruchs zudem, so gerade in der Schubert-Zeit, ist nie mit Sicherheit zu sagen, ob die Regel, die wir heute vor allem aus den Lehrbüchern kennen, noch gelten, ob sie schon gelten, ob sie dem konkreten musikalischen Kunstwerk wirklich adäquat sind.

Der sicherste Weg, dies zu prüfen, ist es, neben den Lehrbüchern auch die primären, die musikalischen Quellen zu befragen. Der Vergleich verschiedener Niederschriften eines Werkes, der Quellen also, die Ornamente und dynamische Angaben meist unterschiedlich notieren, kann helfen, wesentliche Manieren zu deuten. Für die unwesentlichen freilich, die der Komponist selbst ja nicht notiert hat, helfen nur entweder Berichte über Aufführungen durch den Komponisten und seine Freunde oder eventuelle sekundäre Niederschriften, die sich auf solche Aufführungen beziehen. Sekundäre Quellen dieser Art nun waren flur den Vortrag Schubertscher Lieder vor allem die Singbücher seines Sängerfreundes Johann Michael Vogl. Ein Teil dieser Singbücher war einst in Max Friedlaenders Besitz; heute sind sie verschollen. Eine Teilabschrift davon hat sich jedoch in der Sammlung Witteczek-Spaun im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erhalten. Sie überliefert die Lieder mit den Auszierungen – aber auch mit entsprechenden Änderungen in Dynamik und Artikulation – die Vogl sich für den Vortrag notiert hat – allerdings auch nur solche, die ihm aufgrund der übernommenen “Spielregeln“ nicht von vornherein selbstverständlich waren.

Johann Michael Vogl, berühmt als Glucksänger am Kärntnertortheater in Wien, ist wohl 1817, gegen Ende seiner Karriere, mit Schubert persönlich bekannt und schliesslich sein Freund geworden. Der Komponist hatte um seit langem verehrt – seit er nämlich 1813 eine Aufführung von Glucks

“Iphigenie auf Tauris“ mit Vogl als Orest und Anna Milder als Iphigenie gehört hatte. Als Freunde traten sie später oft gemeinsam auf – in Konzerten, auf Schubertiaden, vor allem in Vogls engerer Heimat, in Oberösterreich. In Schuberts Freundeskreis wird sein Einfluss auf Schubert freilich nicht selten eher skeptisch eingeschätzt. Leopold von Sonnleithner schrieb 30 Jahre später über den Sänger: “Unter denen, welche Schuberts Genius früh erkannt und gefordert haben, steht ohne Zweifel Michael Vogl in der ersten Reihe. Was musikalische Deklamation betrifft, so verdankt Schubert gewiss seinem Vortrage und Rate vieles. (...) Schubert musste sich häufig nach ihm richten, und die Klage, dass viele Schubertsche Lieder eigentlich für keine Stimmlage vollkommen passen, findet vorzüglich in dem Einflusse Vogls seine Veranlassung und Entschuldigung. Vogl brachte oft mit einem tonlos gesprochenen Worte, mit einem Aufschrei oder einem Falsettone eine augenblickliche Wirkung hervor, die aber künstlerisch nicht zu rechtfertigen war und von einem anderen nicht wiedergegeben werden konnte.“

Diese Bemerkungen hat Sonnleithner in einem Nachtrag noch ergänzt: “Über die Art, wie Schuberts Lieder vorgetragen werden sollen, bestehen heutzutage (d.h. wieder rund 30 Jahre nach Schuberts Tod) unter der grossen Mehrzahl sehr sonderbare Ansichten. Die meisten glauben, das Höchste geleistet zu haben, wenn sie die Lieder in der Art auffassen, welche sie sich als die dramatische vorstellen. Dabei wird möglichst viel deklamiert, bald gelispelt, bald leidenschaftlich aufgeschrien, ritardiert usw. (...) Ich hörte ihn (Schubert) mehr als hundertmal seine Lieder begleiten und einstudieren. Vor allem hielt er immer das strengste gleiche Zeitmass ein, ausser in den wenigen Fällen, wo er ausdrücklich ein ritardando, morendo, accelerando etc. schriftlich angezeigt hatte. Ferner gestattete er nie heftigen Ausdruck im Vortrage. (...) Michael Vogl überschritt wohl, je mehr sei-

ne Stimme abnahm, auch immer mehr die angedeutete Grenze; aber er sang doch immer streng im Takte; und half sich nur als routinierter Opersänger, so gut er konnte, wo Stimme und Kraft nicht ausreichten. Auch würde Schubert seine Vortagsweise gewiss nicht gebilligt haben, wie sie sich in seiner letzten Zeit entwickelte.“

Sonnleithners Vorbehalte gegenüber Vogls späterer Vortagsweise haben nun allerdings mit Verzierungen, überhaupt mit jenen “Fälschungen“ nichts zu tun, die Max Friedlaender dem Sänger vorgeworfen hat. Auf Vogls Veränderungen im Notentext, auf seine Verzierungen in den Singbüchern richtet sich dieser Vorwurf, auf Veränderungen vor allem, die in eine bei Diabelli & Co. um 1830 erschienene Neuausgabe der *Schönen Müllerin* aufgenommen wurden, nach der (oder nach deren Nachdrucken) bis in das letzte Viertel des Jahrhunderts die Sänger meist gesungen haben. Sonnleithner hingegen meint aber doch wohl eher die Deklamation der Lieder, auch eventuell notwendige Transpositionen (Schubert musste sich nach dem Stimmumfang des Sängers richten). Was Schubert an Vogls Singweise in dessen letzter Zeit (er starb 1840 im Alter von 72 Jahren) nicht mehr gebilligt hätte, waren – nach Sonnleithner – ja nicht Änderungen der Melodielinie, sondern charakteristische, affektierte Manieren, Schreie und Falsetto.

Auf der anderen Seite finden auch manche enge Freunde Schuberts nur bewundernde Worte für Vogls Vortrag. So rühmt etwa Josef von Spaun ihn als “seelenvoll“ – womit weniger eine gefühlsbetonte Interpretation gemeint ist als der richtige Ausdruck musikalischer und poetischer Strukturen. Vogls klassische Bildung, so schreibt Spaun, “veranlasste eine geistigere Auffassung der in Musik gesetzten Gedichte. Vogl interessierte durch seinen Vortrag nicht nur flur die Musik, sondern auch für das Gedicht.“ Die These, dass Vogl den Komponisten bei der Komposition selbst beeinflusst hätte, weist Spaun zurück. “Es wird

angedeutet,“ meint er, sich auf Heinrich von Kreissle beziehend, “dass Vogl auf Schubert Einfluss in Beziehung auf seine Kompositionsweise genommen; allein, das ist ganz unrichtig. Niemand hat auf seine Art zu komponieren je den geringsten Einfluss geübt, wenn es auch hie und da versucht worden sein mag. Höchstens hat er Vogl in Rücksicht auf dessen Stimmlage kleine Konzessionen gemacht, allein auch das nur selten und ungern.“

Dies entspricht völlig ähnlichen Zeugnissen von Eduard von Bauernfeld, Anton Schindler und anderen. Immer wieder wird darauf hingewiesen, dass Schubert keinerlei Einflussnahme auf seine Kompositionen duldete. Der in gesellschaftlichen Angelegenheiten eher zurückhaltende, schüchtern auftretende Komponist war sich seiner Bedeutung als Künstler voll bewusst. Sicherlich folgte er gelegentlich einmal dem Rat seiner Freunde, auch dem der Musiker unter ihnen – also etwa Vogls –, aber nur, wenn er sich hatte überzeugen lassen, dass sie im Recht waren, und das geschah selten genug.

Nun hat aber das Auszieren einer Solostimme nichts mit der Komposition zu tun, sondern mit dem Vortrag. “Veränderungen“, wie Vogl sie vornahm, gehörten in den Bereich der “unwesentlichen“, der frei “improvisierten“ Manieren. Im Hinblick auf solche Manieren aber war das Urteil des Interpreten entscheidend, nicht das des Komponisten. Dieser konnte allenfalls versuchen, nun seinerseits dem Sänger zu raten, ihn zu beeinflussen – wie der Sänger dann die Lieder schliesslich sang, stand ganz in dessen Verantwortung. Es hat da natürlich auch Diskussionen gegeben. Eduard von Bauernfeld erwähnt in seinen Erinnerungen an Vogl von 1841: “Kleine Änderungen und Ausschmückungen, die sich der gewandte und effektkundige Sänger erlaubte, erhielten zum Teil die Zustimmung des Tonsetzers, gaben auch nicht selten Anlass zu freundlichen Kontroversen. Indessen wurde die köstliche Doppelgabe des Gesanges von den Kunstfreunden mit Entzücken auf-

genommen, und man vergass gerne in den kleinen traulichen Kreisen, an welchen geschmacklosen Ungeheuern das grosse Publikum sich ergötzte...“ Dass jedenfalls – im Ganzen genommen – Vogls Vortrag sich mit Schuberts eigenen Vorstellungen deckte, bezeugt ein Satz des Komponisten in seinem Brief an den Bruder Ferdinand vom 12. September 1825. Er berichtet von Konzerten mit Vogl in Salzburg und fligt dann hinzu: „Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich accompagnire, wie wir in einem solchen Augenblicke eins zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes.“

Dass das Auszieren nicht nur von Arien und Arietten, sondern auch von Liedern dem Zeitgeschmack entsprach, dafür gibt es mannigfache Zeugnisse. Man unterschied dabei zwei Arten von Liedern: solche, die – wie Friedrich Rochlitz, der Herausgeber der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, in einem Aufsatz zum Vortrag von Liedern schreibt – eher für das „Privat-Zimmer“ bestimmt sind, und solche für den „Concertsaal“, die sich dem Szenischen annähern. Lieder der ersten Art sind meist einheitlich im Ausdruck und Material; es sind entweder Strophenlieder, oder sie sind in der Weise durchkomponiert, wie Schuberts Gretchen am Spinnrads. Lieder der zweiten Art hingegen sind vielgliedrig; Stimmung und Ausdruck wechseln, oft strukturieren sie sich an einem fest umrissenen Handlungsverlauf. Das im engeren Sinne lyrische Lied nun verträgt nur wenige, gleichsam neutrale Ornamente; Auszierungen und Veränderungen sollten vor allem der Deklamation dienen. „Singt man Stücke“, schreibt dazu Rochlitz, „im Zimmer beym Pianoforte so thut man es, um von ihnen selbst, und von seiner Art, sie vorzutragen, eine Idee zu geben (...)“ dieser Gesang ist, und zwar jedes gute Stück ganz speciell, nahe und eng an seinen Text gebunden (...)“ wolltest du – um ganz bekannte Beyspiele anzuführen – Klopstocks Cidli oder Matt-

hissons Opferlied, beyde von Zelter compo-nirt, mit Zierrathen verbrämen: du würdest, und wären diese Zierrathen an sich noch so hübsch, wenigstens eben so verkehrt handeln, als wenn du die meisten der Canzonetten Paers oder Blanginis kahl und trocken abfertigen wolltest.“

Welcher Art nun sind aber deklamatorische Veränderungen im kleinen, lyrischen Strophenlied? In der erwähnten Abschrift aus den Singbüchern Vogls findet man etwa die vier Strophen von Schuberts Lied *Der Fischer* (D 225), und zwar ausgeschrieben wie in einem variirten Strophenlied. Darin nun dehnt Vogl beispielsweise in der fünften Zeile der ersten Strophe – „und wie er sitzt und wie er lauscht“ – die letzte Note durch eine Fermate. Eine Sechzeimtelpause folgt, und der nächste Vers beginnt dann verkürzt, mit einem Sechzehntel statt mit einem Achtel. Der Fischer „lauscht“ so wirklich. Ebenfalls eine Fermate setzt Vogl in den letzten beiden Versen der ersten Strophe: „aus dem bewegten Wasser rauscht ein feuchtes Weib hervor“. Diese Fermate auf „Weib“ gibt noch deutlicher als Schuberts Omament des Fischers Erstaunen über die Erscheinung wieder.

Vogl fügt hier übrigens nicht nur eine Fermate hinzu – er ändert auch den Notentext. Es ist ihm nicht mehr möglich, sofort das Reimwort „hervor“ anzuschliessen; um die Fermate aufzufangen, muss er den ganzen Text wiederholen. Dabei wird die Strophe um einen halben Takt länger. In der notierten Gestalt wirkt dies fraglos wie eine „Fälschung“: Der Schlussakkord fällt nun auf den Taktbeginn, nicht auf die Taktmitte. Im Vortrag freilich, nicht notiert, sondern gesungen, ist diese Dehnung nichts anderes als eine weitere, diesmal mit neuen Textsilben versehene (tropierte) Fermate, eine Fermate im Sinne einer Kadenz, wie sie vor Schluss eines Liedes oder einer Strophe in der Zeit durchaus üblich war.

In der letzten Strophe schliesslich spiegeln Vogls Veränderungen die nun schnell

fortschreitende Handlung. Zu dem Verse “Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm“ notiert Vogl “rallentando“. Dann, am Ende dieses Verses, stockt in einer neuen Fermate die sonst durchlaufende Sechzehntelbewegung der Begleitung. Es folgt ein Diminuendo (letztlich bis hin zum ppp) auf die Worte “halb zog sie ihn, halb sank er hin“, und am Ende dieser Zeile auch ein Eingriff in den harmonischen Ablauf des Liedes. Die Klavierstimme kadenziert hier nicht, wie bei Schubert, in die Tonika, sondern in die Mollparallele – einer der ganz seltenen Fälle einer harmonischen Manier. Die Sechzehntelbewegung stockt abermals, setzt nur für einen halben Takt wieder ein, stockt von neuem. Dann geht, mit der schon beobachteten Taktverschiebung, das Lied zu Ende. Im Vortrag eines Strophenliedes spiegelt sich so der besondere Charakter der einzelnen Strophe, der in der generalisierenden Notation notwendig verloren gehen muss. So erklärt sich auch, dass die – von Sonnleithner ja kritisierte – Tempofreiheit, wie sie sich aus rallentando, diminuendo und Fermaten ergibt, ein Charakteristik für das Strophenlied zu sein scheint. In durchkomponierten Liedern findet man entsprechende Angaben in den Vogischen Aufzeichnungen oder den von ihm abhängigen Veränderungen nur selten.

Einige wenige Manieren in Vogls Version von *Der Fischer* sind anderer Art: In der dritten Strophe etwa auf die Worte “kehrt wellenatmend ihr Gesicht nicht doppelt schöner her“, genauer: auf “schöner her“ bringt Vogl einen Vorhalt, kombiniert mit Doppeischlag und Mordent. Er malt damit im Sinne einer emphatischen Hervorhebung ein einzelnes Wort. Das aber kann der Komponist eines Strophenliedes, der eine Melodie ja in jeder Strophe unverändert wiederholen muss, ebenso wenig bieten, wie Details der Deklamation.

Während solche Veränderungen, deklamatorische Varianten, kleine Ornamente, auch Auszierungen von Schlusskadenzen

nach alter sängerischer Tradition selbstverständlich waren, als Veränderungen kaum empfunden wurden – “auf römische Art singen“ nannte man das im 17. Jahrhundert, d. h. auf eine Weise singen, die dem Text und der Komposition, nicht aber dem Ehrgeiz des Sängers gehorcht –, während somit also solche Veränderungen dem intimen Lied im “PrivatZimmer“ angemessen sein mögen, sind die Verzierungen in den dramatischen Gesängen Schuberts anderer Art. Hier tritt der Sänger wieder “in die Rechte des scenischen ein“, steht wieder auf dem Podium, auf der Bühne. In Vogls Singbüchern entspricht diesen Gesängen der *Dialog Antigone und Oedip* (D 542) nach einem Gedicht von Johann Mayrhofer. Nach alter Gesangstradition, die wiederum ins 17. Jahrhundert zurückreicht, unterschied man hier zwei Arten der Verzierung:

Die eine stellte den Sänger, den Virtuosen in den Vordergrund; Passagen, Koloraturen, feste Figuren, weit ausholende Kadenzen schmückten die musikalische Linie ohne erkennbaren Grund, oder besser: ohne anderen als den, die Stimme des Sängers und ihre Eigenarten zur Geltung zu bringen. “Cantar passaggiato“ nannte man das. In der anderen Singart hingegen dienten dieselben Figuren und Ornamente zur deutlicheren Darstellung des Wortausdrucks. Das war “Cantar d’affetto“. Die Mehrzahl der Vogischen Verzierungen nun erweist sich hier – das ist nach den Beispielen aus dem Strophenlied auch kaum anders zu erwarten – als textbedingt, der Tradition des “Cantar d’affetto“ zugehörig. Das “herzentströmte Flehen“ zu Beginn des Liedes wird so mit einer Figur versehen, die das “Strömen“ förmlich malt. Bei den Worten “und Hörnerschalle“ unterstreicht ein längeres Melisma – wieder nach alter Gewohnheit – die Anspielung des Textes auf Musikinstrumente (die ihrerseits bereits in den Homquinten des Klavierparts dargestellt sind).

Nicht selten auch schmückt Vogl Melismen und Ornamente, die Schubert bereits

selbst notiert hatte, noch reicher aus – so etwa, als Antigone sich für den Vater den Göttern als Opfer anbietet, oder als sie dessen Erwachen beobachtet (zu den Worten “dies junge Leben, nehmt es hin“). Es ist also keineswegs so, dass Verzierungen und Koloraturen, die der Autor selbst vorschreibt vom Sänger nicht mehr verändert würden. In einem im Vortrag so reich verzierten Gesang wie diesem würden dann nämlich gerade jene Stellen, die schon der Komponist durch Melismen hervorzuheben dachte, eher farblos erscheinen. In solchen Fällen zeigen notierte Koloraturen oft nur an, worauf es dem Komponisten ankommt, welchen Charakter freie Auszierungen in einem bestimmten musikalischen Zusammenhang haben sollten. In dem letzten Beispiel handelte es sich bei Schubert um eine chromatische Melodie fortschreitung mit dem ihr seit altersher zukommenden Affekt des “dolce“, der Hingebung und der Rührung. Diese Eigenheit der Koloratur bewahrt Vogl treu. Wie sehr im übrigen der Text flur die Veränderungen massgeblich ist, die Vogl notiert, darauf deutet der Schluss des Liedes. Zwar hatte Oedipus im Traum Augenblicke seiner verlorenen Herrschermacht neu belebt – dann aber, erwacht, bleibt ihm nur endgültige Resignation: “Zerstörung ruft, von allen Seiten: ‘Zum Tode sollst du dich bereiten, dein irdisch Werk ist abgetan.“ Schubert komponiert diesen Schluss breit, im Orakelton, darin dem etwa gleichzeitig entstandenen, ebenfalls als Dialog angelegten Lied Der Tod und das Mädchen (D 531) verwandt. Diesen Abschnitt nun hat Vogl völlig unverändert gelassen. Der Topos des Orakeltens wie der Textaffekt dulden keine Auszierung.

Angesichts der umfangreichen und zahlreichen Verzierungen in Vogls Version von Antigone und Oedip könnte man meinen, dass seine Art zu singen den Zeitgenossen als besonders virtuos erschienen sein mochte. Das Gegenteil aber ist der Fall. In dem Taschenbuch für Schauspieler und Schau-

spielfreunde auf das Jahr 1821 findet man von Ignaz Franz von Mosel, einem Operntheoretiker, der mit Schubert gut bekannt war, einen Essay mit dem Titel *Über die gewöhnliche Anwendung der Wörter: Methode und Kunst auf die Leistungen dramatischer Sänger*. Hier wie überall setzt sich Mosel für einen Bühnengesang ein, der nach Glucks Vorbild einfach sein soll, im Dienste der Dichtung. Dabei verlangt er von dem Sänger, dass er “zwar den einfachen Gesang, wenn er in seiner ursprünglichen Form ein oder mehrere Mahle wiederkehrt, schicklich verziert, um eine angenehme Abwechslung in das Ganze zu bringen, hiebey aber nicht eine ungezügelter Phantasie, nicht die Sucht, durch mechanische Geschicklichkeit zu glänzen, sondern Verstand, Gefühl und Geschmack (welche in einem dramatischen Sänger vorausgesetzt werden müssen) zu Rathe zieht, wo dann oft ein einzelner Vorschlag, ein schön gerundeter Mordent, zuweilen eine Verzierung von drey, vier, höchstens sechs Noten, immer neu und grazienvoll in der Form, immer rein und klar in der Ausföhrung, immer dem Sinn des Textes, dem Charakter des Gesanges und des Singenden angemessen, und tenden Accord, die Melodie wahrhaft verschönert, den Ausdruck erhebt, und die Wirkung verstärkt. Jeder aber, der sich von der Wahrheit solcher Regel überzeugen will, der eines Beweises bedarf, dass auch so sparsam, gleichsam asketisch verzierte Melodien ihre Wirkung nicht verfehlen, der “gehe hin, und höre unsem Vogl die Rolle des Almaviva, des Orestes, des Patriarchen Jakob, des Creon, des Astyages, und vor allem des Propheten Daniel vortragen!“

Neuere Forschungen haben gezeigt, dass Schubert Mosels Vorstellungen von der dramatischen Komposition teilte – Vorstellungen, die sich im übrigen weitgehend mit denen Antonio Salieris decken, der Schuberts wie Mosels Lehrer war. Es ist daher ziemlich sicher, dass auch Schubert Vogls dramatischen Gesang — und seine Art ihn aus-

zuzieren – als modellhaft verstand. Aus Schuberts – freilich seltenen – eigenen Auszierungen einzelner Passagen seiner Lieder lässt sich überdies ablesen, dass er auch im Hinblick auf Vogls Liedvortrag dessen Ansichten prinzipiell teilte. Gelegentlich nämlich hat der Komponist in zweiten und dritten Niederschriften eigener Lieder seine zunächst einfach notierten Melodien selbst ausgeziert. So ist beispielsweise der vierte Vers seines ersten Harfnerliedes *Wer sich der Einsamkeit ergibt* (D 478/1) – nämlich die Zeile „und lässt ihn seiner Pein“ – in Schuberts zweiter Fassung mit einem Ornament versehen, nach Art des einfachen, „römischen“ Gesanges. Oder: Am Ende des Liedes *Greisengesang* (D 778) – in der ersten Fassung charakterisiert durch lange Hakennoten – finden wir in der zweiten und dritten Fassung lange Fiorituren, hier zum Teil auch ganz ohne Beziehung zum Text, nach Art des virtuosen „Cantar passaggiato“.

Nur selten hingegen sind bei Schubert Beispiele für nachträglich hinzugefügte Verzierungen nach Art des „Cantar d'affetto“, der am Wortausdruck orientierten Ornamentik, zu finden. Das ist nur auf den ersten Blick überraschend: Der Komponist hat solche Verzierungen natürlich als „wesentliche“ Manieren in der Regel bereits in den ersten Niederschriften seiner Lieder mitnotiert – wenn er selbst sie wünschte. Dennoch: gelegentlich immerhin finden wir auch solche textbezogenen Ornamente in späteren Fassungen der Lieder. So zeigt Schubert etwa am Ende des ersten der Harfnerlieder *Wer sich der Einsamkeit ergibt* – zu den Worten „Ach werd ich erst einmal einsam im Grabe sein“ – nur in der zweiten Fassung durch einen melodischen Akzent auf „Grabe“ an, dass dies das bedeutendste Wort der zwei Verse ist, auch wenn es in Schuberts Vertonung metrisch erst in die zweite Takthälfte fällt.

All diese Beispiele zeigen, dass Schubert nicht nur bereit ist, Veränderungen an einem Lied zu übernehmen, die sich bei einer Auf-

führung als notwendig erweisen, Veränderungen also, die mit Stimmcharakter, Stimmlage, auch mit dem Umfang des Begleitinstrumentes zusammenhängen, sondern dass er auch solche Verzierungen akzeptiert, wie Vogl sie in seinen Singbüchern notiert hat. Überdies:

Nicht nur Schubert selbst gibt Vogls Veränderungen eine gewisse Authentizität, es scheint auch, dass sie in Schuberts Freundeskreis weitgehend angenommen wurden. Das ist einmal belegt durch die erwähnte Abschrift in der Sammlung Witteczek-Spaun. Das ist zum zweiten belegt durch eine gewisse Anzahl von Abschriften Voglscher Veränderungen an anderer Stelle, die Schuberts Freunde angefertigt haben oder die zumindest aus Schuberts unmittelbarem Umkreis stammen. Es ist schliesslich dadurch belegt, dass eine grössere Anzahl von Voglschen Veränderungen in postum erschienene Erstausgaben und Nachdrucke Schubertscher Lieder eingegangen sind, zunächst ohne je auf Widerspruch zu stossen. Später allerdings waren es gerade diese Drucke – an erster Stelle der zitierte Nachdruck des Zyklus *Die schöne Müllerin* bei Diabelli & Co., – die zu dem Vorwurf von „Fälschungen“ führten, von „abscheulichen Abänderungen“ und „Verballhornierungen“, wie bereits in Heinrich von Kreissles Schubert-Biographie aus dem Jahre 1865 zu lesen ist.

Daran knüpft sich eine letzte Überlegung: Es ist zwar wahr, dass Vogls Veränderungen in Schuberts Liedern charakteristisch sind für die Verzierungspraxis, für den Liedvortrag in ihrer Zeit, dass Schubert sie ebenso akzeptiert wie seine Freunde – aber es ist ebenso wahr, dass es sich dabei eben um „unwesentliche“ freie, in gewissem Sinn „improvisierte“, jedenfalls personenbezogene Veränderungen handelte, um Verzierungen, die Schubert nicht notiert hat und die er sicher nicht hätte drucken lassen. Deshalb sind die Veränderungen in Diabellis gedruckten Ausgaben eben doch „Fälschun-

gen“ und “abscheulich“ – Fälschungen des Verlegers, nicht des Sängers. Vogls Veränderungen: das war seine Adaption von Schuberts Liedern an den besonderen Charakter seiner Stimme und an seinen besonderen Geschmack. Als solche persönlichen Adaptionen akzeptierte sie Schubert – in derselben Weise, wie er selbst vielfach seine Lieder zu einem bestimmten Anlass, für einen bestimmten Sänger neu einrichtete, den Fähigkeiten von Sängern und Spielern entsprechend.

Daher sollten heutige Sänger Vogls verzierte Fassungen Schubertscher Lieder nicht einfach übernehmen, so als wären sie eine andere Art von Urtext, authentisch. Wenn der Geschmack der Sänger, der Charakter und das Timbre ihrer Stimme oder einfach auch nur die Umstände einer Aufführung nicht in etwa dieselben sind, wie die Vogls, dann sollten sie Vogls Veränderungen – und ebenso natürlich Schuberts Varianten – als Modell für eigene Adaptionen benutzen, für ihre eigenen “unwesentlichen“ und improvisierten Manieren. Nur dazu werden solche Veränderungen in den entsprechenden Bänden der Neuen Schubert-Ausgabe gedruckt. Aus zeitgenössischen Niederschriften – seien dies nun Autographe oder Kopien: vielleicht tauchen auch Vogls originale Singbücher eines Ta-

ges im Autographenhandel wieder auf – mag der moderne Musiker so Typen und Arten des Vortrags kennenlernen, aufgrund derer er seinen eigenen Liedstil entwickelt. Die simple und noch dazu wiederholte (man denke an die Möglichkeiten der Musikreproduktion!) Übernahme überlieferter Verzierungen hingegen würde freie, “unwesentliche“, in den Rang “wesentlicher“, d. h. komponierter Manieren erheben. Das Ergebnis wäre nicht unähnlich dem Druck solcher Veränderungen in Diabellis Ausgaben: es führte am Ende zur “Fälschung“. 

*Auszug aus der BDG-Dokumentation
1997. Mit freundlicher Genehmigung
des Autors*

Biographie Prof. Dr. Walther Dürr

1932 in Berlin geboren, studierte Musikwissenschaft (bei Walter Gerstenberg), Germanistik und Romanistik vorwiegend an der Universität Tübingen. 1956 Promotion zum Dr. phil. 1957-1962 Lektor an der Universität Bologna. 1962-1965 Assistent und Lektor an der Universität Tübingen (am Akademischen Auslandsamt). Seit 1965 geschäftsführendes Mitglied der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe (Herausgeber der Liederbände). 1977 Honorarprofessor an der Universität Tübingen.