

Die schöne Müllerin – eine authentische Fälschung? Neue Dokumente zur Vorgeschichte der Diabelli-Ausgabe

von Miklós Dolinszky, Budapest

Für die Welt außerhalb Wiens stimmte der Titel *Die schöne Müllerin* lange nicht mit dem heute bekannten Notentext überein. Europaweit ist der Liederzyklus in Diabellis 1830 erschienener posthumer Ausgabe bekannt geworden. Sie kann als eine Umarbeitung betrachtet werden, überfüllt mit ausgeschriebenen Veränderungen, mit Eingriffen in die Deklamation und – durch „Verbesserungen“ von Hauptnoten, Stimmenwechsel zwischen Sing- und Klavierstimme, sogar durch Takteinschiebungen – auch in die Komposition. Doch diese Eingriffe hinderten den Erfolg der Diabelli-Ausgabe nicht im geringsten. Ihre enorme Popularität wird durch zahlreiche unveränderte Nachdrucke belegt, die bei Sauer und Leidesdorf erschienene Erstausgabe geriet dagegen in Vergessenheit.

Erst in den 1860er Jahren stellte sich eine Wende in der Bewertung der Diabelli-Ausgabe ein: Die erwachende textkritische Attitüde begann den Geschmack des Publikums zu revidieren. Zuerst wurde das Urteil von dem Wiener Gesanglehrer Gänsbacher formuliert: die Diabelli-Ausgabe ist eine Fälschung. „Als nach Schubert's Tode in den dreissiger Jahren eine neue Auflage der Müllerlieder nothwendig wurde [...], glaubte der neue Eigentümer dem singenden Publikum einen grossen Gefallen zu erweisen, indem er die Lieder mit allen jenen Varianten druckte, mit welchen sie Vogl so oft zum allgemeinen Entzücken vorgetragen hatte. Ja vielleicht hat der euterpegewaltige Verleger Diabelli, der Held des Potpourris, selbst noch manches ‚hineinge bessert‘. Aber die meisten Veränderungen lassen auf einen gezierten Opersänger als Urheber schliessen. [...] Die musikalische Kritik schwieg damals zu dem in der Kunstgeschichte unerhörten Vorgange, obwohl zu jener Zeit die erste Auflage noch in vielen Händen sein, daher die Fälschung sogleich auffallen und bekannt werden musste. [...] Nach der verfälschten Ausgabe wurde von Diabelli und später von C. A. Spina eine Ausgabe nach der anderen gemacht [...]“¹ Dieser Artikel scheint ein Signal zum Hervorbrechen der seit langer Zeit reifenden Auffassung gewesen zu sein: Kreissle von Hellborn und Selmar Bagge vertreten dieselbe Ablehnung,² und noch 1864 erscheint die durch den Musiker und einstigen Freund des Komponisten Benedikt Randhartinger betreute Edition, die zum ersten Mal nach Diabelli auf die Erstausgabe zurückgreift. Dieser Kreis vertritt die sich bis dahin offensichtlich informativ verbreitende Hypothese, derzufolge die Mehrzahl der Veränderungen von dem Opersänger Johann Michael Vogl, dem musikalischen Vertrauten von Schubert und dem bedeutendsten Propagandisten der Schubert-Lieder stamme. Als die bis heute am meisten verbreitete Ausgabe der *Schönen Müllerin* 1885 erscheint, faßt der Verleger, Max Friedländer, den in Fachkreisen gereiften Konsens nur noch zusammen und macht ihn für eine breitere Schicht öffentlich.³ Doch es ist seltsam genug, daß Friedländer – sei es bloß die Folge der ungemainen Verbürgtheit der Diabelli-Ausgabe – alle wesentlichen Abweichungen Diabellis angibt, um freie Wahl für die Sänger zu bieten.⁴

¹ *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik*, 1864, Nr. 45 & 46. Den Text zitiere ich nach Max Friedländer, *Schubert-Album. Supplement. Varianten und Revisionsbericht zum ersten Bande der Lieder von Franz Schubert*, Leipzig 1885, S. 3; die bibliographischen Daten aus dem Artikel von Renate Hilmar-Voit, „Die schöne Müllerin und ihre Folgen“, in: *Schubert durch die Brille* 17 (1997), S. 19–26.

² Heinrich Kreissle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865, Nachdr. Hildesheim 1978; Selmar Bagge, „Der Streit über Schuberts Müllerlieder“, in: *AMZ* 70 (1868), S. 36–37 u. 44–46.

³ Friedländer, S. 3.

⁴ Mit der eventuellen Beteiligung Vogls an der Diabelli-Ausgabe werde ich mich nicht beschäftigen, noch weniger mit jener in den Memoiren der Freunde widersprüchlich behandelten Frage, ob der gekünstelte Gesang Vogls den Komponisten beeinflussen konnte. Statt dessen forsche ich nach Spuren, die unmittelbar von Schubert zur Diabelli-Ausgabe führen. Das Verhältnis zwischen Schubert und Vogl behandelten übrigens ausführlich mehrere Schriften von Walther Dürr, zum Beispiel: „Schubert and Johann Michael Vogl: A Reappraisal“, in: *19th century music* 11 (1987), S. 126–141; „Manier‘ und ‚Veränderung‘ in Kompositionen Franz Schuberts“, in: *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts*, hrsg. von Vera Schwarz (= Beiträge zur Aufführungspraxis 4), München 1981, S. 124–

Der kritische Abstand gegenüber der Diabelli-Ausgabe brachte gleichzeitig die Vermischung philologischer und ästhetischer Urteile mit sich. Was dreißig Jahre lang niemand gestört hatte, wird nun zum Brennpunkt der Kritik: es wird plötzlich klar, daß die Gesangsmanieren Vogls die ursprüngliche Immanenz zwischen Text und Musik völlig mißachten und „Schubert-Müller's keusch-innige Weisen“⁵ zu italienischen Arien degradieren. Friedländer gibt hier bereits den in Sentimentalität verpackten Ton des Historismus und der historizistischen Textkritik an, in deren Hintergrund sich immer ein Traditionsverlust verbirgt: Der unverdorben Text habe in seinem idyllischen Urzustand außerhalb des Überlieferungsprozesses zu stehen. Die Unverdorbenheit des authentischen Notentextes ist in dieser Vorstellung mit der Unverdorbenheit der Aufführung in Analogie gesetzt: Wenn der Komponist ausgeschriebene Verzierungen vermied, kann dies danach nichts anderes bedeuten, als daß er sein Werk in dieser unverzierten Form wiederhören wollte.

Als das 19. Jahrhundert den Notentext von Auflagerungen bereinigte, handelte es dennoch im Zeichen der metaphysischen Werkanschauung. Das Werk ist ihm vor allem ein Ideal. Heute weht ein anderer Wind: Im Banne des Andersseins, der Inkommensurabilität, der Zuordnung und der „différence“ wird nicht das Werk, sondern der Text zum Schlüsselwort. Doch während man im 19. Jahrhundert die Ewigkeit des Werkideals in der Ewigkeit des Notentextes zu spiegeln glaubte, zerfällt heute mit dem Verzicht auf die Ewigkeitsvorstellung auch die Vorstellung von dem einzigen authentischen Notentext: Aus den nebeneinander geordneten Fassungen und Fragmenten, die grundlegend derselbe im 19. Jahrhundert wurzelnde philologische Apparat herausgrub, fügt sich das Werk nicht zusammen. Diesem Wechsel ist es zuzuschreiben, daß aus der früher als Fälschung erachteten Diabelli-Ausgabe sogar zwei Lieder in die *Neue Schubert-Ausgabe*⁶ zurücksickern, die Varianten weiterer zwei Lieder sich aus den Blättern des Premier-Albums⁷ in die physische Nähe des authentischen Textes erheben – alle als Interpretationsquellen, die Vogls Manieren dokumentieren. Diabelli redivivus also: Wenn auch aus anderen Gründen als im frühen 19. Jahrhundert, wird nach der Epoche des positivistischen Purismus die Grenze zwischen authentischem Text und Fälschung wieder flexibel.

139; ders., *Virtuosität und Interpretation – Schubert-Lieder ausgeziert!* Radiovorlesung 1987 (Ms.); ferner Robert Schollum: „Die Diabelli-Ausgabe der ‚Schönen Müllerin‘“ in: *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts*, S. 140–162.

⁵ Friedländer, S. 3.

⁶ Franz Schubert, *Lieder*, hrsg. von Walther Dürr (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV/2a), Kassel 1975.

⁷ In diesem handschriftlichen Album (Stadt- und Landesbibliothek der Stadt Wien [A-Wst], MH 9136) kommen vier Lieder aus dem Zyklus vor: die Nrn. 16, 18, 19 und 20. Von diesen weisen Nr. 18 (*Trockne Blumen*) und Nr. 19 (*Der Müller und der Bach*) wesentliche Abweichungen auf, die zum Teil mit denen bei Diabelli identisch sind. Die Hypothese Dürrs lautet, daß eigentlich das Premier-Album Vogls ursprüngliche Veränderungen beinhaltet, von denen Diabelli lediglich nur soviel übernommen hatte, wie für seinen Kundenkreis als geeignet erschien. Dafür spricht, daß die Veränderungen des im Premier-Album vorkommenden *An Emma* (D 113) mit der Fassung des Liedes übereinstimmen, die in der von Vogl eigenhändig niedergeschriebenen Sammlung anzutreffen ist. (Witteczek – Spaun-Sammlung Band 80, Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien [A-Wgm]) Die Vermutung ist nur insofern problematisch, als Diabelli die Premier-Manieren nicht nur reduziert, sondern diese auch stellenweise gegen neue austauscht. – Während der Ursprung der Premier-Fassungen nicht völlig klar steht, ist zu bedenken, daß Schubert selbst auf den Blättern des Albums mit nicht weniger als zwei Autographen zumindest auch physisch gegenwärtig ist. Im Gegensatz zu der Behauptung des dem Album beigelegten Kommentars (Auszug aus dem Katalog des Wiener Antiquariats V. A. Heck) konnte Fräulein Premier Schubert kaum unbekannt gewesen sein, da sie mit der Tochter jenes Pratobervera identisch ist, für dessen privatim aufgeführtes Schauspiel er eine melodramatische Einlage komponiert hatte (*Abschied von der Erde* D 829.), also mit der Familie bereits seit langem in Verbindung stand. Franziska heiratete 1829 Tremier, und Deutsch zufolge stimmt dieses Datum mit dem Zeitpunkt der Zusammenstellung des Albums überein, wonach es der Diabelli-Ausgabe zuvorkommt. Bei Otto Erich Deutsch ist auch ein Bericht über Franziskas herzergreifenden Gesang der *Winterreise* zu lesen: O. E. Deutsch, *Schubert: Die Dokumente seines Lebens* (= Neue Schubert-Ausgabe VIII, 5), Kassel 1964, S. 481 u. 519.

Das Schönstein-Exemplar

Die *Neue Schubert-Ausgabe* konnte jene Quelle noch nicht kennen, die offenbart, daß sich einzelne Veränderungen der Diabelli-Ausgabe den Rang der Authentizität erwerben können. 1991 erschien eine Nachricht über ein im Nachlaß von Caroline Esterházy erhalten gebliebenes Exemplar der Erstaussgabe, die die eigenhändige Unterschrift Baron Schönsteins, des Widmungsträgers des Zyklus enthält.⁸ Im Notentext zu „Am Feierabend“ finden sich Bleistifteintragungen, die mit den Abweichungen der Diabelli-Ausgabe ausnahmslos übereinstimmen. Mit nahezu völliger Gewißheit stammen diese Eintragungen von Schuberts Hand.

Die Ereignisse lassen sich ziemlich präzise rekonstruieren: Im Mai 1824 bringt Schubert die bis dahin erschienenen zwei Hefte des Liederzyklus in das Esterházy-Schloß von Zseliz mit. Er weiß, daß er da auch mit Schönstein zusammentreffen wird. So kann er sie ihm persönlich überreichen und sie sicher auch durch den hervorragenden Amateursänger vortragen lassen. Ein Resultat dieses gemeinsamen Musizierens stellen vermutlich jene sechs Eintragungen dar, die sicher auf Schuberts Initiative hin eingefügt wurden.⁹

Schubert korrigierte offenbar aufgrund seiner praktischen Erfahrungen, doch bei weitem nicht aus gesangstechnischen Gründen. Auf einen gesangstechnischen Grund ist einzig die Alternative im T. 22 zurückzuführen. Die im T. 81 vollzogene Notenabänderung macht gerade die kompositorische Logik strenger, während das *d* bereits durch die Veränderung im T. 80 verwendet wird. Die Rückbildung der ausgeschriebenen Appoggiatura ermöglicht, daß das zweite Erklängen der Phrase („merkte meinen treuen Sinn“) als eine rhetorische Steigerung erscheinen kann. Die in den T. 54–57 vollzogene Veränderung – mag sie der Erleichterung der Atmung oder der Durchsentimentalisierung der Stelle zuliebe vorgenommen sein – wirkt jedoch eher unglücklich, da die Wortendungen auf den zweiten, meistbetonten Punkt treffen.

Doch unabhängig vom Urteil über den musikalischen Wert der nachträglichen Eintragungen wird offensichtlich, daß letztere nicht von Vogl (oder dem Hersteller der Diabelli-Manieren) stammen können. Die Veränderungen Diabellis sind dessenungeachtet zahlreicher als die Schuberts: Die T. 46–51 sind bei Diabelli durchprosodisiert, Schubert dagegen veränderte lediglich im Anfangstakt. Offensichtlich wollte er diesen Abschnitt nicht zum Rezitativ umgestalten, was jedoch durch die brutalen Eingriffe Diabellis in der Tat geschah, vor allem im T. 51, wo der Eingriff in die Kadenz die Fortsetzung der Melodie völlig zerstört. Der Wechsel von der Liedhaftigkeit zur Sprachähnlichkeit dient bei Schubert zur Unterscheidung und Hervorhebung des im Text vorfindlichen Zitats. Doch genau jene in diesem Abschnitt von Schubert als einzige bestätigte Veränderung (T. 46) ist es, auf der die puristische Ideologie, diesmal von Selmar Bagge vertreten, ausrutschte. „Ein ähnlicher Fall theatralischer Übertreibung“, schreibt Bagge, „findet sich in der Nr. 5 „Am Feierabend“ bei der Stelle ‚Und der Meister spricht zu allen‘ etc. [...] Die zweite Ausgabe [...] verändert noch die Noteneintheilung der Singstimme in einer Weise, die keineswegs einen ‚gebildeteren Geschmack‘ verräth, sondern einen roheren; denn erstlich wird der zusammengehörige Satz [...] durch eine Pause in zwei Sätze zerrissen, und zweitens wird die richtige Declamation [...] in die falsche abgeändert [...]; aber die erste Ausgabe lehrt, dass Schubert das falsche nicht wollte.“¹⁰ Nun, das neue Dokument zeugt davon, daß Schubert – zu jener Zeit und an jener Stelle – dennoch das „Falsche“ wollte, und daß der Begriff der Authentizität etwas ist, was von der Nachwelt, manchmal gegen den Autor, geschaffen wird.

⁸ Robert O. de Clercq, „Eine unbekannte Quelle zu ‚Die schöne Müllerin‘“ in: *Schubert durch die Brille* 7 (1991), S. 27–28.

⁹ In einer anderen Zselizer *Müllerin*-Quelle, in Schuberts eigenhändiger Transkription der Nummern 7, 8 und 9, die Schubert laut der romantischen Interpretation Ernst Hilmar auf Grund ihrer zärtlichen Anspielungen für Caroline ausgewählt hatte, sind ebenfalls beachtenswerte Varianten anzutreffen. Der Artikel Hilmar vermittelt auch das Faksimile der zuvor verlorenen Quelle: „Ein ‚geheimes Programm‘ in den drei wiederentdeckten Manuskripten zum Zyklus ‚Die schöne Müllerin‘“ in: *Schubert durch die Brille* 11 (1993), S. 35–47 (Die Bibliothekssignatur in der W-St lautet jedoch richtig: MH c 16 004).

¹⁰ Selmar Bagge (wie Anm. 2), S. 46.

Notenbeispiel 1-4: Schubert, „Am Feierabend“,
T. 22-24, 80-85, 54-58 u. 46-51

Notenbeispiel 1

Erstausgabe
merk - te mei - nen treu - - - en Sinn.

Ex. Schönstein

Ex. Spaun

Diabelli
merk - te mei - nen treu - - - en Sinn.

Notenbeispiel 2

Erstausgabe
dass — die schö - ne Mül - le - rin merk - te mei - nen treu - en Sinn.

Ex. Schönstein

Ex. Spaun *ad lib.*

Peterskirche

Diabelli
dass — die schö - ne Mül - le - rin merk - te mei - nen treu - en Sinn.

Notenbeispiel 3

Erstausgabe
al - len ei - ne gu - te Nacht al - len ei - ne gu - te

Ex. Schönstein

Diabelli
ad libitum
al - len, ei - ne gu - te Nacht, al - len ei - ne gu - te Nacht.

Notenbeispiel 4

Erstausgabe
Meister sagt zu al - len eu - er Werk hat mir ge - fal - len eu - er Werk hat mir ge - fal - len

Ex. Schönstein

Diabelli
und der Meister sagt zu al - len: Eu - er Werk hat mir ge - fallen, eu - er Werk hat mir ge - fallen,

Die Spur des Schönstein-Exemplars weiter verfolgend gelang es, in einzelnen, dem Besitz von Schuberts Freunden entstammenden Exemplaren der Erstaussgabe mehrere Eintragungen zu finden, die jene Hypothese untermauern, daß einzelne Elemente der Diabelli-Ausgabe, die lange Zeit als Fälschung angesehen wurde, auf Schubert zurückzuführen sind.

Das Sonnleithner-Exemplar

Leopold Sonnleithner, der einstige Besitzer des ersten für die vorliegende Studie untersuchten Exemplars, ist eine der bedeutenden Gestalten der Schubert-Biographie. Er nahm sich jener musikhistorisch unschätzbaren Aufgabe an, den Druck von Schuberts ersten Liederheften zu finanzieren, die Diabelli ansonsten nicht bereit gewesen wäre zu veröffentlichen. Außerdem führte er Schubert in das Haus seines Vaters Ignaz Sonnleithner ein, wo zehn Jahre lang regelmäßig und vor breitem Publikum Hauskonzerte stattfanden.¹¹

Im Exemplar Sonnleithners¹² weist nur ein einziges Lied, „Der Neugierige“, Bleistift-eintragungen auf, doch diese sind um so beachtenswerter. Die wichtigste ist im T. 51 zu lesen, wo zwei Noten der Gesangsstimme – gerade auf den Text der künftigen Diabelli-Ausgabe – abgeändert wurden. Zwischen die jeweils letzten Viertel der T. 49 und 51 wurde jeweils ein (durchgezogener) Doppelschlag eingefügt, von denen der erste (als normaler Doppelschlag) ebenfalls bei Diabelli vorkommt. Ebenso wurde das über der zweiten Silbe des Wortes „schließen“ angebrachte Marcato-Zeichen im T. 39 eingefügt. In demselben Exemplar weist noch „Der Jäger“ handschriftliche Eintragungen auf: In der ersten Zeile der zweiten Strophe wurde das als „bleibest“ gedruckte Wort zu „bliebest“ korrigiert, womit man zum Wortgebrauch Wilhelm Müllers zurückkehrte. Nun kann man kaum annehmen, daß diese Korrektur das Resultat eines sorgsamsten Vergleichs mit der Edition der Gedichte Müllers darstellt. Viel wahrscheinlicher ist es, daß Schubert selbst auf den Druckfehler aufmerksam gemacht hatte.

Erstaussgabe
Ja, heisst das ei - ne Wört - chen das an - dre heis - set Nein

Ex. Walcher

Peterskirche

Diabelli
Ja, heisst das ei - ne Wört - chen das an - dre heis - set Nein

Notenbeispiel 5: Schubert, „Der Neugierige“, T. 33–34

Das Walcher-Exemplar

Ferdinand Walcher gehörte während einer gewissen Periode ebenfalls zum engeren Freundeskreis; davon zeugt das ihm gewidmete *c-Moll-Allegretto* (D 915). Zwar galt er im Gegensatz zu Sonnleithner lediglich als Amateurmusiker, dennoch befähigte ihn sein Tenorbariton zur Interpretation von Schubert-Werken nicht nur bei der Hausmusik, sondern auch in öffentlichen

¹¹ Deutsch (wie Anm. 7), S. 112.

¹² Sonnleithner-Sammlung Band 3, A-Wgm, VI 6430, Exemplar 2.

Erstausgabe
Bächlein, liebt sie mich, sag Bächlein, liebt sie mich?

Ex. Sonnleithner

Ex. Walcher

Ex. Spaun

Diabelli
Bächlein, liebt sie mich, sag Bächlein, liebt sie mich?

Notenbeispiel 6: Schubert, „Der Neugierige“, T. 49–51

Konzerten.¹³ Hinsichtlich der Datierung der im Exemplar vorgefundenen Eintragungen kann entscheidend sein, daß Walcher – darauf verweist auch der Widmungstext des *Allegrettos* – im Mai 1827 Wien für längere Zeit verlassen hatte.¹⁴

Wie auch immer, auch im Exemplar Walchers¹⁵ ist es „Der Neugierige“, das wesentliche Eintragungen aufweist, die wortwörtlich mit der Diabelli-Ausgabe übereinstimmen. Erhalten sind die Augmentierung der Gesangsstimme im T. 51 und das Ornament im T. 49, die beide auch im Sonnleithner-Exemplar vorkamen. Darüber hinaus ist die zu Beginn des T. 29 der Diabelli-Ausgabe stehende Appoggiatura und die Verzierung im T. 31 gegenwärtig. Von drei Fällen abgesehen sind die Abweichungen bei Diabelli mit den Eintragungen des Walcher-Exemplars identisch.

Nach der Erfahrung mit „Am Feierabend“ könnte man annehmen, daß die im Rezitativabschnitt bei „Der Neugierige“ von Diabelli vorgenommenen Änderungen ebenfalls auf ‚Vogl‘ zurückzuführen sind. Doch das Walcher-Exemplar läßt keinen Zweifel daran, daß die Initiative hierzu aus einer anderen Richtung kam. Diese Eintragung, die unter den hier untersuchten wohl die aufschlußreichste überhaupt ist, zeigt Diabellis Version in statu nascendi. Anstelle des auf die ersten beiden Silben von „dass andere“ entfallenden *cis* stehen bereits *ais* und *dis*. Danach verkürzen sich nun bei Diabelli die beiden Silben von „heisset“ zu Zweiunddreißigsteln. Das Walcher-Exemplar kennzeichnet die damit entstandene Sechzehntelpause zunächst ohne Abänderung der ursprünglichen rhythmischen Werte als „gestohlene“ Pause durch einen senkrechten Phrasierungsstrich. Die dramatische Wirkung ist dieselbe wie bei Diabelli – letzterer tat nichts anderes, als daß er den gewünschten Effekt ausnotierte (und somit auch schematisierte). Walchers Exemplar ist nicht nur deshalb beachtenswert, weil es die Diabelli-Version des betreffenden Liedes in einem fortgeschrittenen Stadium enthält, sondern weil eine der Änderungen zusehends weiterentwickelt wird, und zwar meines Erachtens am wenigsten willkürlich, sondern vielmehr aufgrund der Instruktionen oder der Zustimmung des anwesenden Schubert.

Eine andere Besonderheit der Quelle ist darin zu sehen, daß sie im Gegensatz zu den bisher untersuchten Exemplaren Änderungen nicht nur im 2. Heft enthält. Auch „Pause“ (Heft 3) weist einige aufschlußreichen Veränderungen auf. Im T. 74, bei der Wiederholung der letzten Verszeile, sind die beiden ersten Noten des Textes „Soll es das“ zu *des* bzw. zu *c* korrigiert, und vor die Note, die auf die erste Silbe des „Vorspiels“ fällt, wurde ein hohes Achtel *b* eingefügt und das folgende *f* ebenfalls auf ein Achtel verkürzt, um so ein Melisma zu bilden. Dem Wort

¹³ Deutsch, S. 399 u. 403.

¹⁴ „Meinem lieben Freunde Walcher zur Erinnerung. Frz. Schubert 26. April 1827“, s. auch Deutsch, S. 428.

¹⁵ A-Wst, M 6354/SCH.

„das“ geht das bereits bekannte senkrechte Phrasierungszeichen voran. Dennoch: aus dem flüchtigen Duktus der Eintragung (z. B. Schreibfehler) kann man darauf schließen, daß es sich eher nur um einen Versuch handelt, der beim Komponisten vielleicht keinen Gefallen fand. Ob es ein Zufall ist oder nicht, darüber findet sich weder bei Diabelli, noch in anderen Quellen eine Spur.

Diese gibt es jedoch von der Überschrift „langsamer“, die über dem ersten Erklingen (T. 64) des mit „ist es der Nachklang“ beginnenden Zeilenpaares stand und die trotz der anschließenden Radierung lesbar blieb. Bei Diabelli steht an dieser Stelle „a piacere“, was im zeitgenössischen Wortgebrauch das langsamere Tempo mit einschließt (bei diesem Abschnitt des Liedes konnte dies auch kaum etwas anderes bedeuten).

Eine weitere Korrektur bezüglich des Gedichttextes führt zu Schuberts Absichten in der Erstausgabe zurück: Das Wort „Liederschmerz“ in der zweiten Strophe (T. 46), wie es in der Erstausgabe stand, wurde zu Müllers ursprünglichem „Liederschmerz“ korrigiert. Wieder stellt sich die Frage, ob Walcher wohl die Mühe auf sich genommen hatte, Müllers Gedichtband mit den Liedertexten zu vergleichen, oder aber von Schubert über den Druckfehler in Kenntnis gesetzt worden war.

An dieser Stelle kann bereits eine einstweilige Zusammenfassung vorgenommen werden. Seit dem Erscheinen der *Schönen Müllerin* begann der Notentext einzelner Lieder, vor allem von Nr. 5 und 6 des zweiten Bandes, in einem gewissen Grade zu gären. Die Veränderungen stammen teils von Schubert, teils aus seiner unmittelbaren Umgebung. Daß auch letztere auf ihn zurückgehen, wird dadurch plausibel, daß solche Veränderungen kaum in Schuberts physischer Nähe hätten zirkulieren können, die nicht irgendwie von ihm bestätigt, wenn auch nicht unmittelbar veranlasst worden wären. Diese Vermutung wird weiterhin dadurch bestätigt, daß in den analysierten drei Exemplaren die zahlreichen Druckfehler der Klavierstimme der betroffenen Lieder jeweils unkorrigiert blieben. Dies zeugt davon, daß bei der Entstehung der Eintragungen, wie dies im Freundeskreis auch immer üblich war, Schubert selbst am Klavier saß, für den die Noten natürlich nicht mehr als eine bloße Gedankenstütze fungierten. Die Frage, warum die in einem Exemplar eingetragenen Veränderungen im anderen fehlen (obwohl es sich doch gerade um benachbarte Lieder handelt), mißversteht das Verhältnis der Eintragungen zu den gedruckten Noten; darauf komme ich später zurück. Zuerst stelle ich zwei Quellen vor, die die Schlußfolgerung zulassen, daß die bisherigen Versionen vor der Veröffentlichung der Diabelli-Ausgabe bzw. unabhängig von ihr auch über den Freundeskreis hinaus bereits eine gewisse Verbreitung fanden.

Das Exemplar der Spaun-Schwester

Die Vignette im Exemplar der Spaun-Cornaro-Sammlung trägt die Namen von Henriette und Josephine, der beiden Töchter Anton von Spauns.¹⁶ Die Bedeutung der Familie Spaun im Leben Schuberts und ihre Verdienste um den Schubert-Kult müssen kaum betont werden. Der Fund unterscheidet sich von sämtlichen bisher untersuchten Exemplaren insofern, als die Eintragungen nicht nur ein oder zwei Lieder betreffen, sondern sich systematisch durch den gesamten Zyklus ziehen (lediglich die Nummern 10, 14, 19 und 20 sind frei davon). Auch der Kreis der Eintragungen erweist sich gegenüber den vorherigen als wesentlich umfangreicher: Neben den zahlreichen Ornamenten und Veränderungen sind eine nuancierte dynamische Skala (oftmals mit der Unterscheidung der einzelnen Textstrophen), lange Phrasierungsbögen und Charakterkennzeichnungen in deutscher Sprache anzutreffen. Darüber hinaus ist die peinlich genaue Ausarbeitung der Deklamation mit Hilfe eines einheitlichen Zeichensystems besonders aufschlußreich. Aus alledem läßt sich schließen, daß die Eintragungen während der Einstudierung des Zyklus vorgenommen wurden.

¹⁶ Spaun-Cornaro-Sammlung, Wien, Privatbesitz.

Gleichzeitig wurde an mehreren Stellen im Gegensatz zu allen bisherigen Exemplaren auch Wilhelm Müllers Text in die ursprüngliche Form zurückversetzt. Dies ist um so beachtenswerter, als die Diabelli-Ausgabe die Texte unberührt ließ. Hier kehren jedoch die aus der Erstaussgabe verschwundenen Reime selbst an solchen Stellen zurück, an denen selbst die *Neue Schubert-Ausgabe* keine Änderungen vorzunehmen wagte.¹⁷ Hier soll keineswegs eine erschöpfende Aufstellung und Bewertung der textlichen und musikalischen Eintragungen vorgelegt werden, sondern lediglich auf sie aufmerksam gemacht werden. Mit diesem Exemplar liegt ein bisher unbekanntes Dokument vor, das uns verrät, wie Schuberts Liederzyklus gegen Mitte der 1830er Jahre in Wien verstanden und gesungen wurde.

Dieser Zeitpunkt beruht auf der Hypothese, daß das Exemplar tatsächlich von einer der beiden Spaun-Schwwestern benutzt wurde. Nun wurde Henriette 1819, Josephine 1821 geboren. (Zum Vergleich: Beim ersten Zselizer Besuch ihres Musiklehrers war Komtesse Caroline dreizehn, beim zweiten Mal neunzehn Jahre alt.) Doch gerade durch diesen relativ späten Zeitpunkt ist es mehr als erstaunlich, daß die Eintragungen einen bedeutenden Teil derselben der vorherigen drei Exemplare, nämlich die von Schubert stammenden Veränderungen in den T. 22 und 84 in „Am Feierabend“ sowie die aus der Umgebung vom Komponisten mehrfach ausgewiesene Veränderung im T. 51 von „Der Neugierige“ beinhalten. Sind es vielleicht die Rückwirkungen der Diabelli-Ausgabe? Dem widerspricht jedoch, daß es in diesem Exemplar noch zahlreiche Veränderungen gibt, die bei Diabelli nicht zu finden sind, demgegenüber lediglich zwei, die eher zufällig mit Diabelli übereinstimmen. Das Entscheidende ist gerade, daß eine das Andenken Schuberts pflegende Familie selbst zu Zeiten des Triumphzuges der Diabelli-Ausgabe die in Vergessenheit geratene Erstaussgabe benutzt. Eine andere Sache ist dabei, daß sich der Gesangslehrer bereits weniger pietätvoll erweist. Man hat zwar nicht das Recht, die prinzipielle Möglichkeit auszuschließen, daß die Überschneidungen auch unabhängig voneinander entstanden sein könnten, jedoch halte ich es für viel wahrscheinlicher, daß sich die hier vorgefundenen Abweichungen in „Am Feierabend“ und „Der Neugierige“ in jene von Schubert ausgehende apokryphe Überlieferungsstrecke eingliedern, deren erste Spuren in den drei zuvor untersuchten Exemplaren entdeckt wurden und von der ein Zweig so oder so in die Diabelli-Ausgabe mündete.¹⁸

Das Peterskirche-Album

Aus dem Nachlaß Diabellis tauchte ein Album auf, das eine komplette Kopie des Liederzyklus umfaßt und das sich sozusagen als Anhang den ersten vier behandelten Dokumenten anschließt, obgleich es an vielen Stellen mit der Diabelli-Ausgabe identisch ist.¹⁹ Gleichwohl unterscheidet es sich von den anderen Exemplaren nicht nur dadurch, daß es eine auch bereits bekannte

¹⁷ Es kehrt zum Beispiel das Zeilenende „rings und rund“ in der 3. Strophe von *Die liebe Farbe* (anstelle des Textes „rings umher“ in der Erstaussgabe) wieder; ebenfalls „die Hoffnung wohnt“ in der 3. Strophe von *Mit dem grünen Lautenbände* anstelle von „die Hoffnung grünt“, und auch mehrere Druckfehler verschwinden. Außerdem gibt es noch solche Textberichtigungen, die nicht durch die vermutete Authentizität, sondern einfach durch die leichtere Aussprache motiviert sind.

¹⁸ Weitere in Wiener Bibliotheken aufbewahrte Exemplare aus dem Besitz von Personen, die noch mit Schubert selbst in Beziehung gebracht werden können, weisen wenige Eintragungen auf. In einem Exemplar des Erzherzogs Rudolf [2.–5. Heft = A-Wgm, VI 6430, Exemplar 3] wurden lediglich die T. 13–14 von „Des Müllers Blumen“ mit einer kurzen Appoggiatura und einem Doppelschlag verziert. In derselben Bibliothek weist das Exemplar 5 in „Eifersucht und Stolz“ merkwürdigerweise Eintragungen auf, die auf die willkürlichen Taktwiederholungen der Diabelli-Ausgabe hinweisen; bei diesem Exemplar ist der frühere Besitzer nicht bekannt. – All diese Eintragungen – unabhängig von der Frage ihrer Authentizität – zeugen von jener einfachen, heute jedoch bei weitem nicht akzeptierten Tatsache, daß die verzierte Aufführung der Schubert-Lieder in ihrer Zeit und auch später als selbstverständlich galt. – Im Exemplar Joseph Hoffmanns [A-Wst, M 6354/SCH], eines zeitgenössischen Wiener Bassisten, der auch Schubert-Lieder sang, wie auch im 70. Band der Witteczek-Spaun-Sammlung [A-Wgm, VI 6430, Exemplar 1] fand ich keine bemerkenswerten Eintragungen.

¹⁹ Seit Fertigstellung des in einem Sonderband der *Neuen Schubert-Ausgabe* publizierten *Kritischen Berichts* (Tübingen 1979) gelangte das Material der Peterskirche, die einen Teil des Diabelli-Nachlasses aufbewahrte, in die Österreichische Nationalbibliothek.

Quelle war, sondern auch dadurch, daß gerade die Lieder „Am Feierabend“ und „Der Neugierige“ (des weiteren, in bescheidenerem Ausmaß das ihnen vorangehende „Danksagung an den Bach“) Abweichungen aufweisen, die in keiner anderen Quelle anzutreffen sind. Walther Dürr vertritt die Hypothese, daß die drei Lieder in diesem Album auf Frühfassungen basieren, eine These, die angesichts der zumeist auffällig glücklichen Änderungen plausibel erscheint. In „Am Feierabend“ ist der Rhythmus im Baß der T. 12–15 mit dem Rhythmus in der „Reprise“ identisch; die Suspiration im T. 46, die von Schubert in das Schönstein-Exemplar selbst eingetragen worden war, erscheint hier in den T. 30 und 34. T. 81 folgt dagegen der Schönstein-Version. (Wenn es stimmt, daß diese Quelle auf einer Frühfassung basiert, so kann es sein, daß es sich bei der Korrektur im Schönstein-Exemplar einfach um die Rektifikation eines Druckfehlers handelt.) Im T. 85 (vgl. Notenbeispiel 2) steht demgegenüber eine ausgeschriebene Kadenz, die den Notierungsgewohnheiten Schuberts – auch unabhängig von seinem Geschmack – völlig fremd ist. Während diese Quelle der drei Lieder vermutlich auf Frühfassungen beruht, zeugt diese Stelle davon, daß in ihnen auch keine späteren Auflagerungen auszuschließen sind. Wie das Album zu Diabelli gelangte und ob es bei der Vorbereitung der *Neuen Schubert-Ausgabe* eine Rolle spielte, ist unsicher. Sicher ist jedoch, daß, obgleich sich dieses Segment des Albums auf einer von der bisherigen abweichenden Überlieferungsstrecke bewegt, es doch an einem Punkt mit Schuberts authentischen Eintragungen zusammentrifft.

*

Die an den Exemplaren der Erstausgabe aus dem Freundeskreis Schuberts vorgenommenen Untersuchungen machen glaubhaft, daß die Diabelli-Ausgabe der *Schönen Müllerin* in nucleo – bis auf wenigstens ein, höchstens zwei Lieder – auf den Komponisten zurückgeführt werden kann. Es ist nicht auszuschließen, daß sich diese Zahl im Falle des Auftauchens weiterer Exemplare erhöhen wird. Obwohl es gelungen war, drei bisher unbekannte Dokumente aufzuspüren, ist der wichtigste Ertrag dennoch nicht philologisch, sondern musikhistorisch zu sehen. Die überwiegende Mehrzahl der Eintragungen, selbst wo Noten geändert wurden, sind „unwillkürliche Manieren“, also etwas, das nicht zum Körper des Werkes, sondern zu dem der Aufführung gehört. Sie machen den eigentlichen Notentext nicht ungültig und sind auch nicht Alternativen: Sie sind inkommensurabel mit ihm. Und selbst die editorische Praxis, die über die typographischen Methoden der Publikation der in beordnender Relation stehenden Texte verfügt, ist nicht in der Lage, diesen Unterschied zu verdeutlichen.

Diese Neutralität des gedruckten Notentextes schöpfte Diabelli aus. Seine Ausgabe macht in der Tat jenen radikalen Wechsel greifbar, der den Unterschied dieser zwei Funktionen der Notenschrift verschwinden ließ. Doch diejenige Notenschrift, die bloß eine Aufführung fixiert, dient auch noch zu Schuberts Lebzeiten zum Hausgebrauch. Zur Zeit seines Todes geriet die Kenntnis darüber in Vergessenheit, daß die Aufgabe der Notenschrift ursprünglich nicht in der Interpretation des Werkes bzw. in der Vorschrift für eine ideelle Aufführung beruht, sondern die Verankerung des Werkes – die Verhältnisse der Töne und der in diesen Verhältnissen begründeten Struktur statt der Töne selbst – darstellt. Das Werk löst sich also nicht restlos in der Aufführung auf, und gerade dieses Mehr birgt seinen metaphysischen Ursprung. Ist die Diabelli-Ausgabe der *Schönen Müllerin* eine Fälschung, dann nicht deshalb, weil sie vom Komponisten nicht niedergeschriebene Noten anhängt, sondern deshalb, weil sie das Werk zum eigenen Handexemplar degradiert – weil sie etwas als Bestandteil des Werkes darstellt, das ursprünglich zur Sphäre der Interpretation gehörte, und damit das Werk als Werk angreift.