

Hartmut Flechsig

Die Forelle

Von Christian Friedrich Daniel Schubart

und Franz Schubert

Kann ein **Kunstlied aus der Zeit der Romantik** Unterrichtsgegenstand sein?

Eine Erklärung ist nicht zu finden, aber die Beobachtung bestätigt immer wieder: Die ausgebildete Singstimme wird von Schülern als unnatürlich empfunden, ruft Aversionen wach, reizt zu albernen Parodien (während instrumentales Können – gerade auch in der Popmusik – hohe Anerkennung findet), wird einem vorgeblich elitären Bildungsbürgertum zugerechnet.

Eine didaktische Analyse müsste zudem die Behandlung des Kunstliedes geradezu in Frage stellen: Soll es doch den Sinn fürs Subtile wecken, es setzt ihn jedoch zum Verständnis bereits voraus!

Eine besondere Eigentümlichkeit des romantischen Kunstliedes kommt erschwerend hinzu: Im Allgemeinen meidet es das Dramatische. Sein Inhalt sind Zuständlichkeiten, Stimmungen, die sich allenfalls aus einer dramatischen, nicht eigens mitgeteilten Vorgeschichte herleiten. Obwohl Jugendliche bei der von ihnen bevorzugten Musik eine ähnliche Weise des kontemplativen Hörens, bis zur Trance hinführend, gelegentlich selbst praktizieren, bleibt ihnen das romantische Hörerlebnis fremd; es streift sogar die Sphäre des Peinlichen, wenn es, vor einem zufällig zusammengesetzten Hörerkreis, zum Eingeständnis emotionaler Übereinstimmung verleitet.

Das für den Unterricht ausgewählte Schubert-Lied enthält nun aber beides: das Angebot zur Kontemplation und den Einbruch des Dramatischen. Und: Noch vor dem Anfertigen der Reinschrift für den Druck wurde es zu einer – rein instrumentalen – Variationenreihe umgearbeitet. Es bietet in dieser Gestalt die Möglichkeit, das Dramatische eigens herauszuheben. Die verborgene Vorgeschichte könnte zudem zur Erkenntnisquelle für sein geistesgeschichtlich-politisches Umfeld werden und Neugier auf das Lied selbst wecken.

„Nichts ist schwerer als die Unbeschwertheit dieses unvergleichlichen Stücks, das Apollo selbst, vom Parnaß zum Wienerwald herabgestiegen, komponiert haben könnte. Seine graziöse Leichtigkeit darf nicht Lässigkeit, seine fabelhafte souveräne Schlendrigkeit nicht Schlendrian, seine Naturbeschwingtheit nicht ‚Ausflugs-Fidelität‘ werden. Nie sind es Biedermeierherren, sondern immer Genien, die da mit rhythmisch differenzierten und diffizilen Schritten durchs Grüne streifen, arkadische Wanderburschen, die ihrer Distinktion nur eine populäre Maske vorgebunden haben – und selbst diese Maske ist höchst kunstreich gefertigt.“¹

In ihrem eigenen Fortgang anmutig, zeichnet die Sprache dieser Rezension ein Idyll nach, das in der Verbindung mit Schuberts kleinformatigen Werken zum Gemeinbesitz geworden ist. Erwartet wird darin ein zierliches Bild (eidyllion) ländlicher Schlichtheit, dessen unschuldsvolle Szenen sich jedoch dem Auge des überzivilisierten Stadtbürgers darbieten, anheimelnd ausgebreitet, ohne Pathos und ohne Heroen. Dem idealen Zustand, dem im verborgenen Winkel aufbewahrten Widerschein eines fernen, goldenen Zeitalters, nähert sich der Besucher, aber er wandelt sich dabei nicht. Seine Haltung schwankt zwischen verweilendem Behagen, wehmutsvollem Selbstmitleid – und Ironie, welche die Nichtübereinstimmung, die Unerreichbarkeit durch Distanznahme genussvoll überspielt.

¹ Karl Heinz Ruppel, zitiert bei: H. Glaser, Gedanken über den hohen Wert der Musik zur ästhetischen Erziehung des Menschen in Schule und Gesellschaft, in: MuB 4/1987, S. 271.

Ironie

meint im heutigen Sprachgebrauch:

- aggressive Zurschaustellung von Überlegenheit, ohne die Versöhnlichkeit des Humors,
- Flucht vor verantwortbarer Stellungnahme (diese Haltung kritisiert **Kierkegaard** in seiner Dissertation („Über den Begriff der Ironie“)).

Als Redefigur (etwas sagen, ohne es ernsthaft zu meinen) bezeichnet Ironie ein verstecktes Fragen. **Sokrates** brachte seine Gesprächspartner durch sein vermeintliches Nichtwissen dazu, die Sicherheit des in Sätzen artikulierbaren Wissens preiszugeben und sich auf ein darüber hinausreichendes Urteilsvermögen einzulassen (**Hegel** kritisiert dieses Vorgehen als eine bloß subjektive Gestalt der Dialektik).

Romantische Ironie hingegen geht aus vom radikalen Zweifel an der Möglichkeit eines Ausgleichs zwischen Unbedingtem und Bedingtem, Unendlichem und Begrenztem. Sie äußert sich in spielerischer Distanz schon gegenüber der bloßen Absicht einer Versöhnung. Christian Schubart identifiziert sich, wie zu zeigen sein wird, in seinem Gedicht offen mit einem Betrachter, insgeheim mit einem Opfer. Diese uneindeutige Haltung begünstigt eine Generation später eine Deutung, die der romantischen Ironie nahe kommt. Romantische Ironie findet mit **Heinrich Heines** Zerstörung von Illusionen, auch der eigenen, ihr Ende.

Abb. 1 Carl Spitzweg, Der Angler



Ein Idyll – auch eine nachträgliche Illustration zu Schuberts Komposition?

Das heutige Urteil über Spitzweg orientiert sich kaum an den kontrastierenden und harmonisierenden Wirkungen der Schatten, des Lichtes, der Farben, an seiner die Konturen auflösenden, damals

durchaus ungewöhnlichen Malweise, sondern eher an den realistischen, pointiert zugespitzten Bildinhalten: Aus seinem Münchner Atelier heraus bewahrt er die Erinnerung an eine versinkende, bürgerliche Welt in ihren Sonderlingen, Einsamen, Schüchternen, auch Enttäuschten, liebevoll teilnehmend, aber nicht engagiert, manchmal in abgeklärter Melancholie, manchmal eher in heiterer Überlegenheit, ohne das Zukunftsweisende in seiner aufstrebenden Vaterstadt auch nur wahrzunehmen. Biedermeierliche Selbstbescheidung vermeint der Betrachter zu finden, stößt jedoch öfter auf eine verhaltene Form der ironischen Distanz.

Es wird zu zeigen sein, dass Spitzwegs „Angler“ und Schuberts frevelhafter „Dieb“ sich in beträchtlicher Weise voneinander unterscheiden. Zunächst aber lässt sogar das „Forellenquintett“, selber für den gemütvollen Anlass bürgerlicher Hausmusik geschrieben², in seinem IV. Satz Atmosphäre aufscheinen, ohne einzubeziehen: Verschiedene Instrumente färben die volksliedhafte Melodie ein, die Spielfiguren der Begleitung weiten sich aus in virtuose Heiterkeit. Der Tradition einer Variationenreihe entsprechend, ist auch ein Satz in moll eingefügt, aber nicht als Zwischenstück im modulierenden Gang nach B-Dur; sein fortissimo bricht dramatisch hervor.

Der Gegensatz zwischen dem Fließen und dem Hervortreten verdeutlicht, führt aus, was im Liedsatz angelegt war. Mit der Erinnerung an den Text weisen die Variationen auch auf die darin angedeutete, unentschiedene Haltung zwischen wehmütiger Behaglichkeit und romantischer Ironie zurück: Der Ich-Erzähler versenkt sich in ein Bild, in die plötzliche, ereignishafte Wendung aber ist er nicht tätig einbezogen. Die „Betrogene“ sieht er „mit regem Blute“ an, ohne dass er ihr hätte beistehen können oder wollen.

² Der wohlhabende Liebhaber-Cellist Sylvester Paumgartner aus Steyr soll Schubert gedrängt haben, seinem Hausmusik-Kreis ein Stück in ähnlicher (unüblicher) Besetzung wie Hummels erfolgreiches Klavierquintett zu überlassen (offensichtlich op. 74, von Hummel selbst aus einem Septett umgearbeitet).

Es mag ja sein, dass die herauspringende Sextole einer bildhaften Ähnlichkeit sich verdankt; warum sollte man in ihr nicht die Eleganz eines springenden Fisches wiedererkennen? Ihre eigentliche Bedeutung aber gewinnt diese Spielfigur aus zwei Eigenschaften, die nicht aus dem Charakter eines Abbildes herzuleiten sind.

- 1) **Die Spielfigur ist wiederholbar**, aus der stetigen Abfolge wächst ein eigenständiger instrumentaler Satz (der Begriff „Begleitung“ wird ihm nicht mehr gerecht). Sein Dahinströmen führt von bildhafter Gegenwart hinweg zur durchgängigen Gestimmtheit, die die Einzelzüge auflöst und zur bloß noch kontemplativen Übereinstimmung mit sich selbst verleitet. Ausdruck des Individuellen versinkt in der Darstellung des Typischen. Die Spielfigur ist dann zum auslösenden Moment eines Einheitsablaufes geworden, das „Launische“ zum Schlüsselwort, das die Figur finden ließ, zum Skopus, unter dem (scheinbar) der gesamte Text sich erschließt.

- 2) **Die Spielfigur ist veränderbar**; mit dem Einsetzen der 3. Textstrophe verliert sie den beruhigenden, abrundenden Ausklang in Achtelnoten, zwei Sextolen drängen sich nun in einen Takt; sie verlieren sodann die Sechzehntelpause am Anfang und schieben sich zu Triolen zusammen, bis sie schließlich zerbrechen, als Akkordschläge den Einheitsablauf endgültig beseitigen. Das abgewandelte harmonische Umfeld – in moll (vielleicht, wie in der „Winterreise“, den Sturz in die Realität anzeigend), dominantisch mit verweigerter Auflösung – verstärkt drastisch den Eindruck der Verstörung, und zugleich setzt die bisher dreiklangsbestimmte, fließende Melodie aus. Durch Pausen unterbrochen, suchen nun abgelöste Textglieder ihre jeweils zugehörige Vortragsweise, repetierende Rezitationstöne oder bildhafte Nachzeichnung („zuckte“): Die Annäherung ans Rezitativ zeigt mit dessen Mitteln

den Einbruch einer dramatischen Situation an, und auch der Hörer wird aus seiner Kontemplation herausgerissen, in eine andere Gattung mehr hineingestoßen als hineinversetzt.

Der Gegensatz zweier so unterschiedlicher Haltungen, aus dem gleichen Anfangsmotiv entwickelt, macht eine Reprise erforderlich. In der Wiederaufnahme der Dur-Tonart sind dann zuvor nicht absehbare Bedeutungen mitgehalten, aber sie müssen nicht zum abwiegelnden, versöhnlichen Schluss führen. Die Unvereinbarkeit bleibt erhalten und weist ins Offene: Es gilt, in einer hoffnungsarmen Welt sich einzurichten, dabei aber die Hoffnung als einen schönen Schein gelten zu lassen, vielleicht zu beschwören.³

Die Reprisesform zerschneidet die 3. Strophe und macht es unmöglich, eine weitere einzufügen – die aber gab es in der von Schubert benutzten Textvorlage, und sie ließ sich in eine frühere, Schubert vermutlich unbekannte Strophenlied-Vertonung mühelos einfügen.

³ Vgl. dazu, bezogen auf vier Lieder aus der „Winterreise“: L. Stoffels, Zur Funktion des Repriseverfahrens in Schubert-Liedern. Analyse und Deutung poetisch-musikalischer Reflexionsformen, in: AfMw XLIII (1986), S. 46 ff.

Stoffels modifiziert in seinem Beitrag Eggebrechts These, die Reprisesform in Schuberts Liedern diene der Bestätigung des „schönen Scheins“ als einer vorweggenommenen Harmonie aus Sein und Sein-Sollen. Stoffels besteht demgegenüber auf der Gleichzeitigkeit und der „Wechselbedingtheit von desillusionierender Reflexion und verklärender Überhöhung“ (S. 68).

Christian Schubart, Die Forelle

Die Forelle

In einem Bächlein helle,
 Da schoss in froher Eil
 Die launische Forelle
 Vorüber wie ein Pfeil.
 Ich stand an dem Gestade
 Und sah in süßer Ruh
 Des muntern Fisches Bade
 Im klaren Bächlein zu.

Ein Fischer mit der Rute
 Wohl an dem Ufer stand
 Und sah´s mit kaltem Blute,
 Wie sich das Fischlein wand.
 Solang dem Wasser Helle,
 So dacht ich, nicht gebricht,
 So fängt er die Forelle
 Mit seiner Angel nicht.

Doch plötzlich ward dem Diebe
 Die Zeit zu lang. Er macht
 Das Bächlein tückisch trübe,
 Und eh ich es gedacht –
 So zuckte seine Rute,
 Das Fischlein zappelt dran,
 Und ich mit regem Blute
 Sah die Betrogne an.

Die ihr am goldnen Quelle
 Der sichern Jugend weilt,
 Denkt doch an die Forelle;
 Seht ihr Gefahr, so eilt!
 Meist fehlt ihr nur aus Mangel
 Der Klugheit. Mädchen, seht
 Verführer mit der Angel! –
 Sonst blutet ihr zu spät.

Franz Schuberts Vertonung:

A-Teil

Mittelteil (B)

A'. Es entsteht eine geschlossene Form A-B-A', eine weitere Strophe könnte nicht mehr hinzugefügt werden.

Diese zusätzliche Strophe nun stellt eine Maskierung dar, sie deutet das Gedicht in eine Fabel um mit einer handfesten moralischen Nutzenanwendung. Die Maske war notwendig gewesen. Das Gedicht

musste, um an die Öffentlichkeit zu gelangen, eine Zensur passieren, denn es war im Gefängnis entstanden.

Lässt man die letzte Strophe weg, dann gibt das Gedicht eine Autobiographie und eine massive Anklage wieder. Es entstand 1782, fünf Jahre zuvor war der Autor, Christian Friedrich Daniel Schubart, heimtückisch über die Landesgrenze gelockt und verschleppt worden und befand sich nun, widerrechtlich und unter entsetzlichen Bedingungen, in Gefangenschaft auf der Festung Hohenasperg. Hier sollte er nicht nur auf unbestimmte Dauer verwahrt, sondern „zur Räsong gebracht“, bekehrt werden. Mit den Maßnahmen betraut war ein Festungskommandant, der selbst in vierjähriger Haft ein solches Erziehungsprogramm aus Predigt und Prügel durchlaufen, durchlitten hatte; sein plötzlicher Tod, im Mai 1782, mochte wohl die Hoffnung zumindest auf Hafterleichterung wecken. Widersprüchlich bleibt der Text gleichwohl. Hat der Ich-Erzähler, der sein eigenes Schicksal scheinbar gleichmütig schildert, die Möglichkeit einer Hilfe von außen bereits ausgeschlossen? Bedeutet der Aufschein romantischer Ironie bereits ein Auseinanderfallen von Selbsteinschätzung und Welterfahrung? (Schubart selbst versuchte immerhin, Einfluss auf sein Schicksal zu nehmen. Einige seiner Arbeiten widmete er dem preußischen König und gewann dadurch – möglicherweise, Zeugnisse sind nicht vorhanden – einen Fürsprecher.) Oder ist die 4. Strophe doch als anbiedernde Betulichkeit anzusehen? Schubarts widerspruchsvoller Charakter, ausgelebt in einer durchaus liederlichen vita voller Affären und Exzesse, lässt hier keine eindeutige Wertung zu. Zwar ist seine selbstverfasste Biographie mit ihrer pietistischen Zerknirschung im Gefängnis und deshalb vielleicht in täuschender Absicht entstanden. Andererseits richtet sich sein Gedicht gegen die Heimtücke eines einzelnen „Diebes“, ohne doch den württembergischen Hof und mit ihm das politische System als den Urheber des moralischen Verfalls anzugreifen. Und nach seiner Entlassung gewährt er dem bereits obsolet gewordenen Absolutismus eine letzte Bestätigung: Das Sklavenamt eines

Schauspieldirektors von Herzogs Gnaden übt er aus, solange die zerstörte Identität (und der Suff) es zulassen.

Lässt man die letzte Strophe weg, vielleicht nur der plötzlich aus der Erzählhaltung und ins Holpern geratenen Sprache wegen, weitet sich der Blick, aus der düsteren Endgültigkeit der Gegenwart hinaus ins Unabgeschlossene. Im nachhinein könnte dann sogar etwas wie Hoffnung vorstellbar werden, sei sie nun auf eine ausgleichende Jenseitigkeit oder aber auf die Verhältnisse in der Welt gerichtet. Franz Schubert jedenfalls, eine Generation später Objekt der Metternichschen Repression, lässt die letzte Strophe unverändert. Mit nur einem Teil des Textes wird eine geschlossene musikalische Form geschaffen:

	: A :	B	A'
Strophen	1, 2,	3	

- Aufstellung eines Motivs, das bildlichen Bezug zum Sujet aufnimmt, als Spielfigur aber formbildend eingesetzt ist;
- entwickelndes Variieren mit und an dem Motiv bis hin zur daraus abgeleiteten Gegensätzlichkeit,
- Reprise.

Das Quintett schließt sich demnach mit Folgerichtigkeit an das Lied an:

- Die in der geschlossenen dreiteiligen Form noch unentfalteten Möglichkeiten lösen weitere Variationen und die zunehmende Steigerung ihrer Mittel aus.
- Der im Lied nur angedeutete Gegensatz zwischen zwei Varianten eines Motivs verlangt nach Ausarbeitung.

- Die Unabgeschlossenheit des literarischen Gehaltes drängt auf Fortführung.⁴

Der Quintettsatz verdeutlicht mithin im nachhinein eine mögliche kompositorische Absicht des Liedes. Die interne Gegensätzlichkeit besteht jedoch, wie ausgeführt, nicht zwischen der schlichten Melodie und ihrer artifiziellen „Begleitung“, sondern zwischen der kontemplativen Versenkung und dem dramatischen Einbruch. Der Skopus, unter dem der Komponist den Text betrachtet hat, scheint für den Hörer zunächst im „Launischen“ eines Charakters zu liegen. Dann aber nimmt er wahr, dass der „Betrug“ die sinnerschließende Schlüsselstelle abgibt, mag er sich nun darüber ereifern oder es bei ethisch unbeteiligtem Angerührtsein bewenden lassen.

Zum zeitgeschichtlich-politischen Gehalt des Gedichtes, des Liedes und des Quintetts bliebe abschließend festzuhalten:

Christian Schubart sah sich selbst wohl als einen Rhapsoden an, als Mehrfachtalent, dessen Vortragskunst Dichten, Komponieren, Darbieten und Spielen, Aufklärung und Unterhaltung gleichermaßen umfasst – ein „Genie“, wengleich ohne stetige Entwicklung und in ständigem Konflikt in und mit seinen rasch wechselnden Bezugsfeldern: einer nach innen gerichteten Frömmigkeit und Empfindsamkeit in der Hausmusik, andererseits nach außen gerichteter, spätfeudaler Repräsentation und aufbegehrender, musikalischer Selbstfindung im öffentlichen Konzert (besonders auch, den Pietisten zum Verdruss, in der Kirche), zwischen dem deutschen Vaterland als herbeigesehnter kultureller Heimat und der muffigen Enge eines unter dem Absolutismus verkommenden Partikularstaates, zwischen gespielter Anpassung, kühner Neuerung und liederlichen Ausbrüchen beständig schwankend, nicht minder zwischen

⁴ Vgl. zu dieser Interpretationsmöglichkeit insbesondere: F. Reininghaus, Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich, Berlin o. J. (1979), S. 43 f.

aufopfernder Fürsorge für die Familie und einer Vorform romantischer Ironie als der Unfähigkeit zu mitmenschlichen Bezügen und sozialer Verantwortlichkeit.

Kenner Franz Schuberts und des romantischen Liedes werden sich sträuben, **seine** „Forelle“ als ein Agitationslied anzusehen, das unter Berufung auf einen historischen Vorfall auf gegenwärtige Verhältnisse einzuwirken versucht. Für diese Skepsis ließen sich gute Gründe anführen: Die Unwirtlichkeit der Welt, so, wie Schubert sie erfahren hat, geht sicherlich nicht ausschließlich auf politische Ursachen zurück. Auch die „Forelle“ könnte durchaus ein verinnerlichtes Naturerleben nachzeichnen, in welchem menschliche Eingriffe immer bedrohlich wirken müssen.⁵ Die intime Gattung des Klavierliedes erreicht zudem auch nur einen intimen Kreis. Seine Aussagen könnten nicht auf Wirksamkeit außerhalb seiner rechnen. Agitatorische Absichten schaffen sich eigene Lieder, diese aber fordern zum Mitsingen auf, nicht zum kontemplativen Anhören. Eine geeignete Form in der Kunstmusik wäre, nach Beethovens Vorbild, die Sinfonie gewesen, Schuberts eigene Sinfonien aber entbehren gerade der aufs Finale gerichteten Dramatik.

So bliebe Resignation als eigentlich mitgeteilte Grundhaltung – oder Übertreibung: Die Karlsbader Beschlüsse wurden schließlich erst 1819 gefasst, und selbst dann entsprang die Unterdrückung freiheitlicher Gedanken nicht der persönlichen Rachsucht eines charakterlich verkommenen Despoten. Sie konnte sich auf Bundesbeschlüsse berufen und erfolgte in juristisch geregelten Verfahren. (Einige der daran beteiligten kannte Schubert persönlich.)

Aber gerade das Eintreten für einen, trotz des zeitlichen Abstandes, noch

⁵ Jost z. B. bestreitet, dass Schubert eine Stellungnahme zu den vorgefundenen, zeitgeschichtlichen Verhältnissen habe abgeben wollen; ganz allgemein sei in der Tierfabel menschliche Heimtücke wiedererkennen:

immer beargwöhnten Autor, desgleichen für zeitgenössische, der Zensur missliebige Autoren selbst bei geringer sprachlicher Qualität ihrer Produktionen macht doch deutlich, dass biedermeierliche Resignation allein nicht ausreicht, Schuberts Lebenswerk zu erfassen. Das Einstehen für ein auch politisch bedeutsames Ziel stellt zumindest **eine** Seite des heute zu Unrecht aufs Idyllische zurechtgestutzten Komponisten dar – eine Seite freilich, die im niedergeschriebenen Werk nicht durchgängig hervortritt und zudem stets im Doppeldeutigen verbleibt. Romantische Ironie als ein Wesenszug der Zeit aber könnte auch eine Haltung sein, die den subjektiven Freiraum abschirmt und behauptet.

Das Hervorheben des Dramatischen kommt insofern einer Aufhebung der Ironie gleich und wird wiederum nur einer Seite des vieldeutigen Ganzen gerecht. Unter dieser Einschränkung wäre eine partielle Werkbetrachtung möglich, die geschichtliche Haltungen und Ereignisse sinnlich und in der Reflexion erfahrbar macht, die zugleich aber auch den Zugang zu einer sonst nahezu unzugänglichen Gattung eröffnet. Da dieses Vorgehen den Schülerinteressen so weit als von der Sache her möglich entgegenkommt, steht es einer späteren, vielleicht ganz anders eingebetteten Wiederbegegnung zumindest nicht im Weg.

Kann ein Kunstlied aus der Zeit der Romantik Unterrichtsgegenstand sein? Ich schlage vor, die Frage mit „ja“ zu beantworten.

UNTERRICHTSPLANUNG

I. Informationen für den Lehrer

Christian Friedrich Daniel Schubart

- 1739 geboren; Theologiestudium (abgebrochen), Tätigkeit als Lehrer;
- 1769 Organist in Ludwigsburg, der damaligen württembergischen Residenzstadt;
- 1772 wegen liederlichen Lebenswandels und wegen kirchenfeindlicher Gesinnung entlassen und des Landes verwiesen; unstetes Wanderleben ohne feste Anstellung; öffentliche Lesungen und Konzerte;
- seit 1774 in Augsburg, später, der Zensur wegen in Ulm, Herausgeber der ausschließlich von ihm selbst verfassten, wöchentlich erscheinenden „Deutschen Chronik“ mit freimütigen Beiträgen und Polemiken zu Politik, Literatur und Musik: gegen die Kirchen und gegen Absolutismus, Kleinstaaterei und moralische Inkompetenz der Regenten gerichtet, für einen deutschen Nationalstaat und freiheitliche Grundrechte sich einsetzend, die Genie-Ästhetik des „Sturm und Drang“ propagierend;
- 1777 auf Anordnung des württembergischen Herzogs Karl Eugen über die Landesgrenze gelockt, auf die Festung Hohenasperg verschleppt und dort für über 10 Jahre gefangengehalten;
- 1787 Freilassung; Schubart wird „Herzoglicher Hof- und Theatraldichter“ in Stuttgart und gibt erneut eine „Chronik“ heraus. Er stirbt 1791.

Reinhold Hammerstein (Artikel „Schubart“ in: MGG) betont seine Nähe zum Volkslied, wobei er, der immer Plebejer geblieben war und an solche sich wandte, der nie zur abgeklärten Selbstgewissheit des Klassikers gefunden hat. Das offenbaren nicht nur seine Kompositionen und Texte, sondern auch sein Auftreten: „Wie er von sich gesteht, er habe das Beste in seinem Leben nicht geschrieben, sondern gesprochen, so muss auch sein Spiel auf den Tasteninstrumenten gewesen sein: von großer Eindringlichkeit und ganz in der genialen Lebhaftigkeit des Augenblicks zum Ereignis werdend.“

II. Partnerarbeit

Abb. 2 Wortlaut des herzoglichen Dekrets

Aus dem „streng geheimen“ Erlass des württembergischen Herzogs vom 18.01.1777

„Dem Closters Oberamtman Scholl zu Blaubeuren wird nicht unbewußt seyn, wie vor einigen Jahren der in Ludwigsburg angestellt gewesene Stadt-Organist *Schubart* theils um seiner schlechten und ärgerlichen Aufführung willen, theils wegen seiner sehr bösen und sogar Gotteslästerlichen Schreibart, auf unterthänigsten Antrag des Herzoglichen Geheimen Raths und Consistorii, seines Amts entsetzt und von dort weggejagt worden.

Dieser sich nunmehr zu Ulm aufhaltende Mann fährt bekanntermaßen in seinem Geleise fort, und hat es bereits in der Unverschämtheit so weit gebracht, daß fast kein gekröntes Haupt und kein Fürst auf dem Erdboden ist, so nicht von ihm in seinen herausgegebenen Schriften auf das freventlichste angetastet waren, welches Se. Herzogl Durchlt. schon seit geraumer Zeit auf den Entschluß gebracht, dessen habhaft zu werden, um durch sichere Verwahrung seiner Person die menschliche Gesellschaft von diesem unwürdigen und ansteckenden Gliede zu reinigen.

Sich dieserwegen an den Magistrat zu Ulm zu wenden, halten Hochstdieselbe für zu weitläufig und dürfte vielleicht den vorgesetzten Endzweck gänzlich verfehlen machen; wohingegen solcher am besten dadurch zu erreichen wäre, wenn Schubart unter einem scheinbaren oder seinen Sitten und Leidenschaften anpassenden Vorwande auf *unstreitig* Herzogl Württembergischen Grund und Boden gelockt und daselbst sofort gefänglich niedergeworfen werden konnte.

Se. Herzogl. Durchlt. senden zu diesem Ende den Oberstwachmeister und Flügel Adjutanten van Vahrenbühler eigends nach Blaubeuren ab, um sich mit dem Cammerherrn und Oberforstmeister Grafen von Spaneck, dem StadtOberamtman Georgii und dem Closters Oberamtman Scholl in der Sache über die schicklichsten Mittel Mündlich zu berathschlagen, und solche sodann, nach dem einmal festgesetzten Plan, wo möglich Höchstdero gnädigstem Willen gemäß, auszuführen, indem der Major von Vahrenbühler wegen des Weitern bereits die nöthige Verhaltungsbefehle hat.

Gleichwie aber die gute Ausführung dieses gnädigsten Auftrags hauptsächlich auf der strengsten Geheimhaltung des Ganzen beruhet (...).“““

nach: Reininghaus

Ein Geheimbefehl, der nicht aus dem Chicago der dreißiger Jahre stammt, sondern von einem Fürstenhof in Süddeutschland.

- 1) Übertrage den Befehl in die heutige Amtssprache!
- 2) Wie beurteilst du die Ansichten, die Schubart verbreitet hat? Lies dazu die Fabel vom Löwen und vom Fuchs!
- 3) Wieso konnte sich der Herzog nicht einfach an die Polizei in Ulm wenden? Suche dazu im Geschichtsatlas die entsprechende Karte!

- 4) Stimmt Karl Eugens Gesinnung mit der anderer deutscher Fürsten überein, z. B. in Preußen? (Hier war er, sozusagen als Azubi, auf sein Amt vorbereitet worden!)

- 5) Oberamtmann Scholl, der Schubart zum Besuch in Blaubeuren überredet hatte, war Beamter, und er hatte für eine große Familie zu sorgen.

Was werden seine Freunde und Bekannten von ihm gedacht haben?

Ist Oberamtmann Scholl ein Täter oder ein Opfer?

Christian Friedrich Daniel Schubart,

Der gnädige Löwe

Der Tiere schrecklichsten Despoten
Kam unter Knochenhügeln hingewürgter Toten
Ein Trieb zur Großmut plötzlich an.
„Komm“, sprach der gnädige Tyrann
Zu allen Tieren, die in Scharen
Vor seiner Majestät voll Angst versammelt waren;
„Komm her, beglückter Untertan,
Nimm dieses Beispiel hier von meiner Gnade an!
Seht, diese Knochen schenk ich euch!“ –
„Dir“, rief der Tiere sklavisch Reich,
„Ist kein Monarch an Gnade gleich!“ –
Und nur ein Fuchs, der nie den Ränken
Der Schüler Machiavells geglaubt,
Brummt in den Bart: „Hm, was man uns geraubt
Und bis aufs Bein verzehrt, ist leichtlich zu verschenken!“⁶

Schau im Lexikon nach, was man auch heute noch unter
„Machiavellismus“ versteht!

⁶ Fundstelle: J. Golz (Hrsg.), Das wahre Glück, ein Mensch zu sein. Lyrik der Aufklärung und des Sturm und Drang, Berlin (ehem. Ost-Berlin) 1973, S. 348.

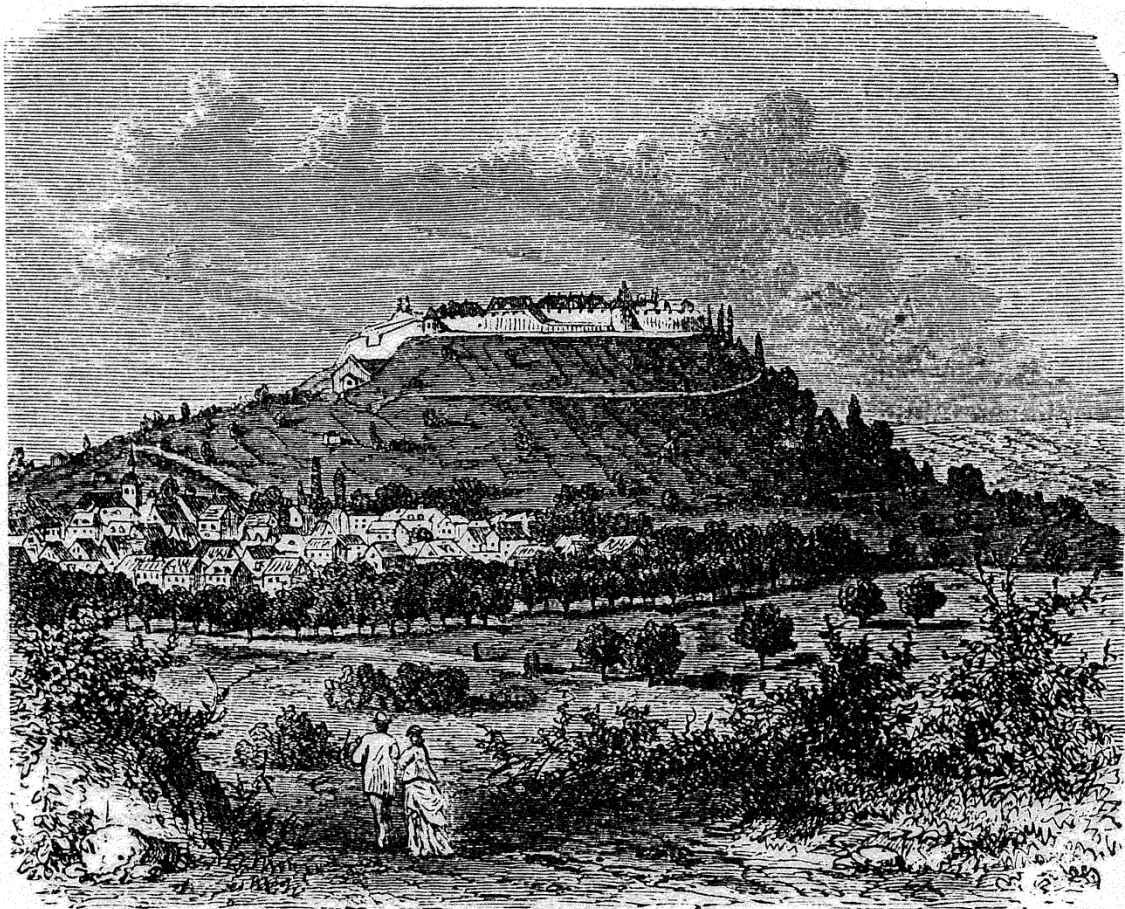
III. Lehrervortrag

Äußere Bedingungen und Zweck der Haft: keineswegs Vernichtung, sondern „Gehirnwäsche“ (für die Dauer der „Behandlung“ erhielt Schubarts Familie eine finanzielle Unterstützung). Körperliche Qualen, Ungewissheit über die Dauer der Haft, gebrochene Versprechungen; Isolierung, Sprech- und Schreibverbot; Bedrängnis durch Theologen und Soldaten; ganz allmählich: Hafterleichterungen (er durfte sich schließlich innerhalb der Festung frei bewegen, versah den Organistendienst, gab den Töchtern der Offiziere Klavierunterricht; er empfing Gäste, u. a. den jungen Friedrich Schiller); schließlich: Entlassung (unter Druck der öffentlichen Meinung, möglicherweise nach Intervention des preußischen Hofes).

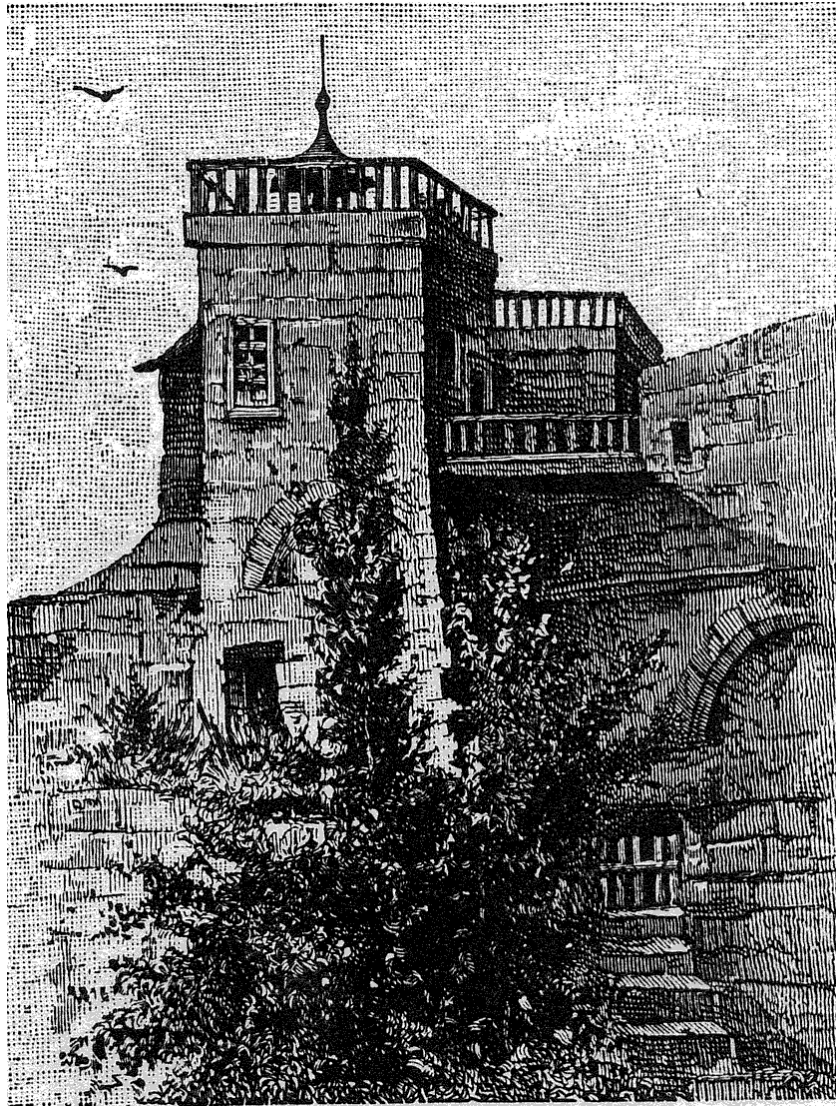
IV. Material für ein Arbeitsblatt

Abbildungen 3 und 4

Ansichten des Hohenasperg



Der Hohenasperg.



Der Schubartturm auf Hohenasperg.

Schubart war es lange Zeit verboten, Schreibzeug zu benutzen. Einige Gedichte hat er einem Mitgefangenen nachts durch ein heimlich aufgebrochenes Mauerloch diktiert, dann versteckt, sogar aus dem Gefängnis herausschuggeln lassen. Nach einigen Jahren durfte er seine Gedichte in verschiedenen Zeitungen drucken lassen.

Gefangner Mann, ein armer Mann:
 Durchs schwarze Eisengitter
 Starr´ ich den fernen Himmel an,
 Und wein´ und seufze bitter ...

Es gähnt mich an die Einsamkeit,
Ich wälze mich auf Nessel;n;
Und selbst mein Beten wird entweiht
Vom Klirren meiner Fesseln ...

Das folgende Gedicht entstand nach Schubarts Entlassung, 1789, im Jahr der Französischen Revolution.

An die Freiheit

O Freiheit, Freiheit! Gottes Schooß entstieg,
Du aller Wesen seligstes Vergnügen,
An tausendfachen Wonnen reich,
Machst du die Menschen Göttern gleich. (...)

Bald aber scheuchten Fürsten deinen Frieden,
Und Pfaffen, die so gerne Fesseln schmieden;
Da wandtest du dein Angesicht –
Wo Fesseln rasseln – bist du nicht.

Dann flogst du zu den Schweizern, zu den Britten;
Warst seltner in Pallästen, als in Hütten;
Auch bautest du ein leichtes Zelt
Dir in Kolumbus' neuer Welt.

Und endlich, allen Völkern zum Erstaunen,
Als hätt' auch eine Göttin ihre Launen,
Hast du dein Angesicht verklärt
Zu leichten Galliern gekehrt.⁷

Im sechsten Jahr seiner Gefangenschaft hatte Schubart ein Lied mit dem folgenden Text geschrieben:

1. In einem Bächlein helle,
Da schoß in froher Eil
Die launische Forelle
Vorüber wie ein Pfeil.

Ich stand an dem Gestade
Und sah in süßer Ruh
Des muntern Fischleins Bade
Im klaren Bächlein zu.

2. Ein Fischer mit der Rute
Wohl an dem Ufer stand,
Und sah's mit kaltem Blute,
Wie sich das Fischlein wand.

So lang dem Wasser Helle,
So dacht ich, nicht gebricht,
So fängt er die Forelle
Mit seiner Angel nicht.

3. Doch endlich ward dem Diebe
Die Zeit zu lang. Er macht
Das Bächlein tückisch trübe,
Und eh ich es gedacht,

So zuckte seine Rute,
Das Fischlein zappelt dran,
Und ich mit regem Blute
Sah die Betrogene an.

Dieser Text war gefährlich für ihn! Hätten der Kommandant, der Herzog oder seine Zuträger ihn verstanden, hätte er wohl nie mehr aus seine Freilassung hoffen können! Was er wirklich meinte, musste getarnt, versteckt werden. Dazu verfasste er eine weitere Strophe, die so lautete:

4. Die ihr am goldenen Quelle
Der sicheren Jugend weilt,
Denkt doch an die Forelle,
Seht ihr Gefahr, so eilt!

Meist fehlt ihr nur aus Mangel
der Klugheit, Mädchen, seht
Verführer mit der Angel!
Sonst blutet ihr zu spät!

Entwurf eines Lückentextes, zu ergänzen im Anschluss an eine Darbietung des Liedes – in Schubarts oder in Schuberts Komposition – und nach einem Unterrichtsgespräch.

(F. D. Schubarts dürrer Liedansatz – Abb. 5 – ließe sich ohne sonderliche Schwierigkeit im Beisein der Schüler reproduzieren. Der Lehrer hätte die Möglichkeit, selbst als Vermittler aufzutreten, außerdem bliebe die originale Entstehungssituation gewahrt. Es ist jedoch zu überlegen, ob der höheren musikalischen Qualität wegen nicht schon hier Franz Schuberts Lied als Kassettenaufnahme dargeboten werden sollte.)

⁷ nach Reininghaus, S. 41

Christian Friedrich Daniel Schubart

Die Forelle*Launisch*

Klavier

In ei- nem Bäch-lein hel - le, da schoss in fro - her Eil die lau-ni- sche Fo-

- rel - le vor - ü - ber wie ein Pfeil, vor - ü - ber wie ein Pfeil. Ich

stand an dem Ge - sta - de_ und sah in süs - ser Ruh des

mun - tern Fi - sches Ba - de im kla - ren Bäch - lein zu.

1782

1772: Der Organist Schubart wird des Landes verwiesen, weil er ...

Ohne feste Anstellung zieht er umher, lebt von ...

In einem Bächlein helle,
Da schoss in froher Eil
Die launische Forelle
Vorüber wie ein Pfeil.

Schließlich arbeitet er in Ulm als Journalist. Seine Themen: ...

Ein Fischer mit der Rute
Wohl an dem Ufer stand
Und sah´s mit kaltem Blute,
Wie sich das Fischlein wand.

1777: Ein heimtückischer Plan

Doch plötzlich ward dem Diebe
Die Zeit zu lang. Er macht
Das Bächlein tückisch trübe ...

... So zuckte seine Rute,
Das Fischlein zappelt dran.

Liedanalyse

Spätestens jetzt sollten die Schüler Franz Schuberts Lied hören: Die letzte Strophe fehlt, die Komposition ist so gearbeitet, dass man sie auch nicht mehr hinzufügen könnte; die Anfangsmotive kehren innerhalb der 3. Textstrophe wieder, mit deren Ende ist eine geschlossene Form entstanden. Schuberts Lied ist also keine belehrende Fabel, es stellt vielmehr die verborgene Absicht des Textes heraus. Der Komponist ergreift Partei angesichts eines Unrechtes, das eine Generation früher ohne Gesetz, aus Willkür und Rachsucht, einem Menschen zugefügt worden ist.

Zwei Fragen sind zu erörtern:

- 1) Befasst sich Schuberts Lied nur mit etwas Vergangenenem oder kommt ihm, zwei Jahre nach dem Wiener Kongreß, aktuelle Bedeutung zu?
- 2) Warum hat Schubert für eine Variationenreihe aus seinen vielen Liedmelodien gerade diese eine ausgewählt? Hat das Lied trotz seiner geschlossenen Form vielleicht doch eine Fortsetzung, ein offenes Ende (das F. D. Schubart ja noch nicht voraussehen, allenfalls erhoffen konnte)?

V. Schattenspiel

Stärker als das darstellende Spiel trägt das Schattenspiel trotz seiner verblüffenden Faszination dazu bei, Vorgänge zu stilisieren, zu objektivieren, auf Distanz zu halten. Modulation der Sprechstimme und Mimik stehen als Ausdrucksträger nicht zur Verfügung – Hemmschwellen werden dadurch niedriger -, es bleiben lediglich die Silhouetten des eigenen Körpers, der Requisiten und „Kulissen“ (auf dem Projektionstisch liegende Figuren), dazu die farbige Ausleuchtung (durch Folien auf dem Overhead-Projektor). Vorstellbar wäre auch die Anfertigung starrer oder beweglicher Stabfiguren, vielleicht sogar die Verwendung mehrerer Lichtquellen, die durch Aufhellung und Abdunkelung die Projektionswand gliedern und den Ortswechsel in den einzelnen Szenen andeuten.

Auftritt und Abgang der Silhouetten, Auf- und Abbau der Hintergründe sollen, frei von Pathos, verdeutlichen:

- Schubarts Revolte war kein Umsturz, die Institutionen, auch das Gefängnis, bleiben erhalten.
- Umgekehrt: Sein später „Sieg“ ist nicht auf die Vernichtung seiner Gegner angewiesen (ihre Silhouetten treten ab, werden aber nicht zerstört).

Der „institutionellen Umklammerung des Lebens“ wird ein Bild vom Menschen „als eines freien Subjekts“ entgegengehalten, ein Bild des Ergreifens oder Verfehlens, das auch das „fraglose Element von Schein in der künstlerischen Freiheit“⁸ mitenthält.

Große Bedeutung, zumindest für den Lehrer und die im eigentlichen Sinne musikpädagogische Planung, kommt der Frage zu, welche Musik

in die Szene einzufügen sei: das Lied, der Variationensatz, aufgeteilt, wiederholt? Diese Frage ist nach mehrmaligem Anhören und eingehender Erörterung gemeinsam zu entscheiden!

Falls Gäste eingeladen werden sollen, könnte ein erläuternder Text zum Verständnis beitragen: Schuberts Musik endet nicht mit der Gefangennahme. Für ihn gibt es eine Fortsetzung in die Zukunft, in das Variationenwerk hinein. Die Aufführung ließe sich ergänzen durch eine im Geschichtsunterricht zusammengestellte Dokumentation zu der Zeit zwischen Französischer Revolution und Wiener Kongreß.

Ganz andere Sozialformen erfordert eine letzte Möglichkeit, das Herstellen eines **Storyboard** (so bezeichnen die Filmleute die graphische Wiedergabe einer geplanten, szenischen Abfolge. Es dient, zwischen Drehbuch und Drehbeginn, als Arbeitsgrundlage für die Ausstattung, am Ende der Dreharbeiten für den Schnitt). Anregend für mich wirkten Lotte Reinigers Silhouettenfilme, insbesondere jene nach 1930 entstandenen, bei denen die Filmmusik auf Tonspur aufgezeichnet werden konnte.⁹ Allerdings wird es in dieser Unterrichtseinheit nicht darauf ankommen, Bewegungsabläufe synchron zur Musik zu gestalten, sondern großräumige Handlungsabschnitte optisch, akustisch und in der eigenen Vorstellung gliedernd zusammenfügen.

⁸ Th. W. Adorno, Dissonanzen. Göttingen ³1963, S. 59, S. 61.

⁹ Dies sind u. a.:

Zehn Minuten Mozart (1930),

Harlekin (1931, mit Musik von Scarlatti, Pergolesi, Lully, Rameau, Couperin),

Carmen (1933),

Dream Circus (1939, unvollendet, nach Strawinskys "Pulcinella"),

L'Elisir d'Amore (1940, nach Donizettis „Liebestrank“),

Helen la belle (1957, nach Offenbachs „Die schöne Helena“),

The Seraglio (1958, nach Mozarts „Entführung“),

Vgl.: Lotte Reiniger – Aspekte eines Lebenswerks, Katalog zur Ausstellung in Tübingen, Sommer 1982 (Kulturamt Tübingen);

Lotte Reiniger – Silhouettenfilm und Schattentheater, Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum München, 2.6. – 17.8.1979.

zu 9: Hinweise verdanke ich einer wissenschaftlichen Hausarbeit, die Herr Joachim Eipper an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg angefertigt hat.

Abb. 6 Storyboard



Das in der Abbildung gezeigte Storyboard zu „Kalif Storch“ enthält technische Hinweise (Ziffer im Kreis: Nummer der Einstellung; Ziffer rechts oben: Anzahl der zur jeweiligen Szene erforderlichen Einzelaufnahmen), die hier bedeutungslos sind.

LITERATUR

Th. Bolay, Der Hohenasperg, Vergangenheit und Gegenwart, Bietigheim 1972

O. Borst, Die heimlichen Rebellen. Zwanzig Schwabenköpfe aus fünf Jahrhunderten, Stuttgart 1980 (darin über Schubart: S. 51 – 69)

H. Brandstätter (Hrsg.), Asperg. Ein deutsches Gefängnis, Berlin 1978

B. Breitenbuch, C. F. D. Schubart. Katalog zur Ausstellung aus Anlass seines 250. Geburtstages, Ulm 1989

O. Brusatti, Schubert im Wiener Vormärz. Dokumente, Graz 1978

O. Brusatti (Hrsg.), Schubert-Kongreß Wien 1978, Graz 1979; darin insbesondere:

A. Wandruszka, Die politische und kulturelle Situation Österreichs zur Schubertzeit (S. 15 ff.)

W. Obermaier, Schubert und die Zensur (S. 117 ff.)

H. Burkhardt, Musisch-ästhetische Erziehung in der Grundschule, Studieneinheit „Figurentheater und Schattenspiel“. Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, 1987

Ch. Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise ...; Faksimile-Neudruck der Ausgabe Hamburg 1772/73, hrsg. v. R. Schaal, Kassel 1959

H.H. Eggebrecht, Prinzipien des Schubert-Liedes, in: -, Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikal. Analyse, Wilhelmshaven 1979, ²1985 (= AfMw XXVIII, 1970, S. 89 ff.)

E. Ermatinger, Deutsche Dichter 1750 – 1900. Eine Geistesgeschichte in Lebensbildern, Frankfurt/M. ²1961

K. Fingerhut, Erfahrungen mit Literatur vor Ort: Schubart und der junge Schiller. Ein Unterrichtsprojekt in achten und neunten Klassen zur regionalen Verankerung von Literatur, in: Diskussion Deutsch 1991, S. 369 ff.

M Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Quellen und Studien, Stuttgart 1902, Reprint Hildesheim 1962

- K. Gaiser, C. D. F. Schubart. Schicksal-Zeitbild, Stuttgart 1929
- Th. Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967
- R. Hammerstein, Artikel „Schubart“, in: MGG 12, S. 95 ff.
- E. Holzer, Schubartstudien, Ulm 1902
- Ders., Schubart als Musiker, Stuttgart 1905 (dieser Band enthält den Notentext zu Schubarts Liedkomposition)
- K. Honolka, Schubart. Dichter und Musiker, Journalist und Rebel. Sein Leben, sein Werk, Stuttgart 1985
- H.-W. Jäger, Von Ruten. Über Schubarts Gedicht „Die Forelle“, in: K. Richter (Hrsg.), Gedichte und Interpretationen, Bd. II: Aufklärung und „Sturm und Drang“, Stuttgart 1983, S. 379
- P. Jost, „Die Forelle“ und die Festung Hohenasperg. Missverständnisse um ein Schubert-Lied, in: NZfM 5/1989, S. 4 ff.
- E. M. Kienhorst, Improvisatorisches Farbschattentheater, in: W. Roscher (Hrsg.), Polyästhetische Erziehung, Köln 1976, S. 163 ff.
- W. Kinderman, Der thematische Kontrast in Schuberts Instrumentalmusik und die Dichotomie von innerer und äußerer Erfahrung, in: Musiktheorie III (1988), S. 157 ff.
- G. Kleemann (Hrsg.), Schwäbische Curiosa. Figuren, Begebenheiten und Eigenheiten aus der schwäbischen Kultur- und Geistesgeschichte, Tübingen 1974
- H. J. Krämer, Schubart und Ludwigsburg, in: Ludwigsburger Geschichtsblätter 33 (1981), S. 25 ff.
- P. Lahnstein, Bürger und Poet. Dichter aus Schwaben als Menschen ihrer Zeit, Stuttgart 1966
- H.-K. Metzger/R. Riehm (Hrsg.), Franz Schubert. Musik-Konzepte, Sonderband, München 1979
- K. Moersch (Hrsg.), Ein Unterthan, das ist ein Tropf. Politische Lieder der Schwaben aus zwei Jahrhunderten, Pfullingen 1985
- F. Reininghaus, Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich, Berlin o. J. (1979)
- P. Rummenhüller, Die musikalische Vorklassik, München/Kassel 1983

R. Schollum, Schubarts und Schuberts „Forelle“-Vertonungen, in: „Musikerziehung“ 28 (1974/75)

Christian Friedrich Daniel Schubart, **Ausgaben:**

Deutsche Chronik, hrsg. Von C. F. D. Schubart, Jahrgang 1774 – 1777. Faksimiledruck, mit einem Nachwort hrsg. Von H. Kraus, Heidelberg 1975

-, Deutsche Chronik. Eine Auswahl aus den Jahren 1774 – 1777 und 1787 – 1791, hrsg. Von E. Radczun, Köln 1989

-, Gesammelte Schriften und Schicksale. Nachdruck der achtbändigen Ausgabe Stuttgart 1839 in 4 Bdn., Hildesheim 1972

-, Briefe, hrsg. von V. Wertheim und H. Böhm, München 1984

-, Gedichte. Auswahl und Vorwort von P. Härtling, Frankfurt/M. 1968

-, Strophen für die Freiheit. Eine Auswahl aus den Werken und Briefen, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von P. Härtling, Stuttgart 1976

-, Gedichte. Aus der „Deutschen Chronik“, hrsg. v. V. Karthaus, Stuttgart 1978

-, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hrsg. v. J. Mainka, Leipzig 1977

-, Schubarts Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt, Lübeck 1924

-, Werke in einem Band, ausgewählt und eingeleitet v. V. Wertheim und H. Böhm, Berlin und Weimar 1965, ⁴1988

-, Ein schwäbischer Rebell. Die Lebenschronik des schwäbischen Rebellen. Ausgewählte Passagen, bearbeitet v. B. Staudenmeyer, Heidenheim a. d. Br. 1969

F. Seebass, Schwabenköpfe. 28 Lebensläufe großer Schwaben ..., Stuttgart 1958, S. 86 – 97

J. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, 1458 – 1793. Nach den Original-Quellen, 2 Bde. in 1 Bd., reprograph. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1890 – 1891, Hildesheim 1970

L. Stoffels, Zur Funktion des Repriseverfahrens in Schubert-Liedern. Analyse und Deutung poetisch-musikalischer Reflexionsformen, in: AfMw XLIII (1986), S. 46 ff.

G. Storz, Figuren und Prospekte. Ausblicke auf Dichter und Mimen, Sprache und Landschaft, Stuttgart 1963. S. 63 – 72

D. Sulzer/W. Volke (Hrsg.), Wieland, Schubart. Katalog zur ständigen Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literatur-Archivs Marbach am Neckar, Stuttgart 1980, ³1993

B. Zeller (Hrsg.), Literatur im deutschen Südwesten, Stuttgart 1987, S. 59 – 71

U. Zilkens, Franz Schubert. Vom Klavierlied zum Klavierquintett: Die Forelle im Spiegel ihrer Interpretationen durch Musiktheoretiker und Musiker, Köln 1997