

**Peter Larsen, M. A.: Vortrag zur Wissenschaftlichen Aussprache im Promotionsverfahren,
27. Mai 1998, TU Berlin, Fachbereich I, Institut für Kommunikationswissenschaft,
Fachgebiet Musikwissenschaft**

Die vorliegende Dissertation dokumentiert Wirken und Werk eines Thüringer Musikers und Komponisten, dessen Lebenszeit literarisch und geistig durch die „Weimarer Klassik“ geprägt war. Sein Geburtsjahr 1775 ist das Jahr der Berufung Johann Wolfgang Goethes an den Sachsen-Weimarer Hof. Sein Tod im Dezember 1831, wenige Wochen vor Goethes Ableben, fällt mit dem Ende der Ära zusammen. Diese äußerliche Übereinstimmung findet ihre Entsprechung in den Lebensumständen und in der Musik dieses Komponisten: Der gebürtige Weimarer lebte und wirkte in unmittelbarer Nachbarschaft zu Weimar, stand in persönlichem Austausch mit Weimarer Dichtern, Künstlern und Verlegern und vertonte Texte Goethes und Schillers.

Sein Name gibt zugleich den Titel der Untersuchung vor: „Traugott Maximilian Eberwein (1775–1831). Hofkapelldirektor und Komponist in Rudolstadt. Mit einem systematischen Werkverzeichnis und Quellenkatalog“.

Die wissenschaftliche Erschließung des Schaffens und Wirkens von Eberwein erfolgte in Verbindung mit der Erforschung des Musikgeschehens in der Residenz des Fürstentums Schwarzburg-Rudolstadt. Es galt, einen bislang wenig beachteten lokalen musikgeschichtlichen Prozess quellenfundiert zu beschreiben, um den Wirkungszusammenhang von Regionalentwicklung und überregionalen Vorgängen sichtbar machen zu können.

Die Voraussetzungen dafür waren ausgezeichnet. Weitgehend unangetastet hatte in den Magazinen des Thüringischen Staatsarchivs Rudolstadt der wertvolle Bestand der Hofkapelle, die umfangreiche Notensammlung, zahlreiche Akten sowie Materialien zu Konzert- und Theaterangelegenheiten überdauern können.

Die kulturpolitische Ausrichtung der DDR stand höfischer Musikausübung mehr als reserviert gegenüber. Über Jahrzehnte blieben daher Archivbestände der Adelshöfe unbeachtet. Erst nach 1990, nach Neubildung des Landes Thüringen änderte sich die Lage: Sprunghaft stieg die Zahl neuer Publikationen zur Region Thüringen und zur Geschichte der Residenzen an. Das auffällig rasch einsetzende Interesse an historischen und kulturhistorischen Forschungen kann als Moment einer identitätsstiftenden Spurensuche nach den eigenen Wurzeln in einer politisch, sozial und ökonomisch sich verwandelnden Lebenswirklichkeit interpretiert werden. Auch im Bereich der Musikwissenschaft lässt sich diese Tendenz erkennen: So ist in den letzten Jahren mit der aus Bundes- und Landesmitteln finanzierten „Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik“ eine Institution geschaffen worden, die u. a. die Aufarbeitung der regionalen Zusammenhänge älterer Musik zum Ziel hat. Zudem wurde erst kürzlich an der Weimarer Musikhochschule ein neuer musikwissenschaftlicher Lehrstuhl für diesen Forschungsbereich eingerichtet.

Grundlage der vorliegenden Dissertation bildete das Aufspüren, Finden, Ordnen und Beschreiben der Quellen, die „Arbeit unter der Erde“, wie es bei dem Historiker Johann Gustav Droysen im Rückgriff auf Barthold Georg Niebuhr treffend heißt. Neben der Autopsie der bislang undokumentierten Überlieferung der Musikwerke Eberweins erfolgte auch eine Prüfung der biographisch und genealogisch relevanten Daten.

Darüber hinaus wurden „Längsschnittuntersuchungen“ zur Hofkapell-, Konzert- und Theaterentwicklung und „punktuelle“ Analysen zu Aufführungsstätten, Publikumsstrukturen, Organisationsformen und Praxis der Theatermusik durchgeführt, um von verschiedenen Seiten Schlaglichter auf ein lokal und zeitlich begrenztes Musikgeschehen zu werfen.

Hierbei zeigte sich, dass im Fürstentum Schwarzburg-Rudolstadt trotz beengender und kleinstaatlicher Verhältnisse die Bedingungen für eine anspruchsvolle Musikkultur nicht ungünstig waren. Im Bewusstsein fehlender territorialer Größe und politisch geringer Wirkungsmöglichkeit hatten die Herausforderungen des gesellschaftlichen Wandels als Folge der „Französischen Revolution“ nur durch besonnene Reformen bewältigt werden können. Die Schwarzburger Regenten leiteten einen behutsamen Annäherungsprozess zwischen den Ständen ein, der auch im Bereich der Musik eine zunehmende Integration bürgerlicher Kreise zur Folge hatte. Deutlich wird dieser Vorgang an Veränderungen bei den Funktionen der Hofkapelle in der letzten Dekade des 18. Jahrhunderts: Zu den Hofkonzerten und Kirchenmusiken kamen von Bürgern organisierte Abonnementkonzerte und die Mitwirkung an allgemein zugänglichen Theateraufführungen hinzu. Kennzeichnend für die Entwicklung insgesamt ist eine Modernisierung des Musiklebens verbunden mit einer Schwerpunktverlagerung des musikalischen Geschehens vom Hof in die Stadt. Dabei ist insbesondere festzuhalten, dass in Rudolstadt höfischer Repräsentationswille und bürgerlicher Geltungsanspruch nicht in Konfrontation gerieten.

Die Untersuchung hat ergeben, dass Traugott Maximilian Eberwein zu dieser Entwicklung maßgeblich beigetragen hatte. Sein Tätigkeitsbereich weitete sich, den steigenden Anforderungen der Hofkapelle entsprechend, von dem eines Violinisten bis zum Kapelldirektor. Aus den Hofakten geht hervor, dass Eberweins organisatorische Anstrengungen in erster Linie auf die Stabilisierung der Musizierbedingungen und eine Qualifizierung der Musikausübung in Rudolstadt abzielten. So ergriff Eberwein Maßnahmen zur Verbesserung der personellen und sozialen Verhältnisse der Hofkapelle und erarbeitete präzise Leitlinien zur Förderung des musikalischen Nachwuchses. Auch erweiterte er die Musikaliensammlung und wirkte bei der Raumkonzeption von Aufführungsorten mit, wie etwa bei dem Chorbau in der Stadtkirche. Diese Aktivitäten zeigen, dass Eberwein ein hohes künstlerisches Niveau anstrebte. Seine Intentionen spiegeln sich in den Repertoires von Konzert und Theater wider. Die Auswertung der noch vollständig vorhandenen Konzertprogramme ließ erkennen, dass Eberwein bei der Entwicklung eines zeitgemäßen, bürgerlich geprägten Konzertwesens als Organisator wie als Dirigent wegweisend wirkte. Demnach kam Rudolstadt für seine Möglichkeiten erstaunlich früh mit wichtigen musikalischen Neuerungen in Berührung. So begründete Eberwein eine Reihe mit Oratorienkonzerten, in deren Mittelpunkt Joseph Haydns Kompositionen standen. (Hier ist anzumerken, dass Eberwein im Verlauf einer Wienreise Haydn persönlich kennengelernt und dessen Oratorienaufführungen rezipiert hatte.) Darüber hinaus bildete sich die kleine Residenzstadt durch Eberweins Engagement zu einem Vorposten der Beethoven-Rezeption heraus: Bemerkenswert ist die Rudolstädter Erstaufführung der IX. Sinfonie zu nennen, die 1826, nur zweieinhalb Jahre nach der Wiener Uraufführung zustande kam. Die Analyse der Theaterspielpläne ergab, dass Eberwein auch in diesem Bereich Maßstäbe gesetzt hat: Unter seiner Direktion kam zum Beispiel 1828 Aubers später sehr populäre Oper „Die Stumme von Portici“ erstmals in Deutschland auf die Bühne.

Vielseitigkeit kennzeichnet auch Eberweins Kompositionstätigkeit: Zu nennen sind Mess- und Te Deum-Kompositionen, Festmusiken und Kirchenkantaten, 5 große Opern (darunter „Claudine von Villa Bella“ von Goethe, „Das befreite Jerusalem“ und „Ferdusi“ von Lichtenstein), 6 Sing- und Liederspiele (etwa „Der Jahrmarkt zu Plundersweilern“ und „Die Fischerin“ von Goethe) sowie nahezu 100 Bühnen- und Ballettmusiken. Zahlreich sind seine weltlichen Vokalwerke, zu denen Oratorien, Chöre und vor allem Lieder rechnen. Popularität erlangten die Lieder „Ergo bibamus“ und „Tischlied“ von Goethe und das „Punschlied“ von Schiller in der Vertonung Eberweins. Sein instrumentales Werk umfasst 3 Sinfonien, Konzertouvertüren, Konzertmusiken für die meisten Orchesterinstrumente sowie Harmoniemusik; Streichquartette, Streichtrios und Flötenwerke stehen im Mittelpunkt des kammermusikalischen Oeuvres. Keine Rolle spielen hingegen Klavierkompositionen.

Die Musik ist bruchstückhaft überliefert. Fast alle Bereiche des Oeuvres sind von substantiellen Quellenausfällen betroffen. Die beträchtliche Zahl verschollener oder nur unvollständig erhaltener Kompositionen ist hauptsächlich auf den Verlust von Eberweins Nachlass vor rund einhundert Jahren zurückzuführen. Hinzu kommt, dass zahlreiche Musikalien aus den Altbeständen von Bibliotheken und Verlagsarchiven durch Kriegseinwirkung verloren gingen. So lässt sich vor allem die geringe Zahl der noch vorhandenen Erstdruckexemplare erklären. Ebenso wenig überdauert haben Dokumente mit genaueren Angaben Eberweins über seine Musik und seine Arbeitsweise.

Bei den erhaltenen Quellen ergibt sich folgendes Bild: Die handschriftliche und insbesondere die autographe Überlieferung konzentriert sich auf Rudolstadt. In vielen größeren Bibliotheken lassen sich auch gedruckte Musikalien nachweisen. Aufgrund dieser Streuung erschien eine weltweite Erfassung aller Quellen sinnvoll. Knapp 400 bibliographische Bestandsprüfungen und etwa 100 Anfragen an Musikbibliotheken, Archive und Forschungseinrichtungen im Hinblick auf den aktuellen Stand ihrer Sammlungen ergaben 42 Fundorte in Deutschland, Österreich, Italien, Belgien, Großbritannien, Dänemark, Tschechien, der Schweiz und den USA. Zu den wichtigsten Entdeckungen außerhalb Rudolstadts zählt eine im Brüsseler Konservatorium aufgefundene Partiturnachbildung von Goethes Singspiel „Die Fischerin“ in der noch unbekanntem Vertonung Eberweins.

Für das Werkverzeichnis wurde eine Darstellungsform erarbeitet, mit der eine einheitliche und umfassende Katalogisierung aller ermittelbaren Kompositionen vollzogen werden konnte. Durch eine übersichtliche Gruppierung von werkbezogenen und quellenbezogenen Angaben in Verbindung mit einer ausführlichen Bibliographie war es möglich, für jedes einzelne Werk den gesamten Kenntnisstand auszubreiten. Insbesondere ist es gelungen, die Werkgeschichte vieler fragmentarisch erhaltener oder nur noch bibliographisch nachweisbarer Kompositionen zu rekonstruieren und diese Werke in das Verzeichnis aufzunehmen. Angaben zu Titel, Gattungsbezeichnung, Gliederung der Komposition, Besetzung und Nachweise zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte stehen zu Beginn jeder Verzeichniseinheit. Darauf folgt die Auflistung der Quellen in systematischer und hierarchischer Anordnung. Ausgehend von einer prinzipiellen Teilung in „Originalüberlieferung“ und „Bearbeitungen“ werden zunächst Präsentationsformen, also Partituren, Stimmen usw. angegeben. Innerhalb dieses Rasters erfolgt dann eine Gliederung nach Überlieferungsstufen, also Autographen, Abschriften, Erst- und Nachdrucke. Hinzu kommen noch Textbücher und Libretti.

Sämtliche Handschriften, alle Einzeldrucke und Textbücher werden mit Standorten, aktuellen Standortsignaturen und Anmerkungen zur Provenienz nachgewiesen. Die Ergebnisse der quellenkundlichen Materialerschließung sind im Werkverzeichnis wie in einem Forschungsbericht detailliert niedergelegt. Die Deskription der physischen Existenz der Überlieferung vollzog sich nach den allgemein anerkannten Grundsätzen der Philologie: Eintragungen wie Signierungen und Datumvermerke, Titel- und Besetzungsangaben sind diplomatisch und mit allen abweichenden Lesarten protokolliert. Auch die Resultate der Einband- und Blattuntersuchung werden in allen Einzelheiten aufgeführt. Bei Autographen wurde zusätzlich die Beschaffenheit von Papier und Beschriftung, die Rastrierung und die Anordnung der Notensysteme sowie die Verwendung der Schreibwerkzeuge geprüft. Auf diese Weise konnten wichtige Anhaltspunkte zur Werkgenese und zu den Arbeitsphasen Eberweins festgehalten werden.

Bei der Konzeption des Verzeichnisses ist auch auf die praktische Anwendung Rücksicht genommen worden. Die übersichtliche und standardisierte Rubrizierung der Werkdaten soll helfen, die Orientierung für den Benutzer zu erleichtern. Der Anschaulichkeit dienen die Notenreproduktionen im Anhang mit ihrer Doppelfunktion von Incipt und Quellendokumentation.

Bei der Anlage des Werkverzeichnisses galt es ferner, die Frage der Anordnung der Kompositionen zu klären. Die von Eberwein selbst verwendete Opus-Zählung schied von vornherein aus, da sie nur rudimentär überliefert ist.

Eine chronologische Verzeichnung musste wegen Datierungsproblemen ebenfalls verworfen werden. Zudem wäre bei einer chronologischen Aufstellung aufgrund der primär biographischen Akzentuierung einer derartigen Darstellung unterschwellig ein Entwicklungsmoment im kompositorischen Schaffen Eberweins unterstellt worden: „Schaffensperioden“ im eigentlichen Sinn lassen sich jedoch nicht feststellen. Auffällig ist allerdings die Häufung bestimmter Werkgruppen in bestimmten Phasen von Eberweins Wirken. Hierfür sind zumeist pragmatische Motive verantwortlich: So entsprach Eberwein mit der Anfertigung mehrerer Sammlungen von Zwischenaktmusiken dem überragenden Stellenwert des Schauspiels im Theaterrepertoire; und um der Kirchenmusik mehr Geltung zu verschaffen, trug Eberwein großbesetzte Kantaten und andere geistliche Vokalwerke zu Festgottesdiensten der Stadtkirche bei. Das kompositorische Schaffen hing also zum Teil von verschiedenen Funktionsbereichen der Hofkapelle ab. Doch Werke ohne unmittelbare Zweckbindung, Konzerte, Lieder oder Kammermusiken, sind ebenso zahlreich.

Bereits Zeitgenossen hatten diesen Sachverhalt als grundlegend angesehen: In der ersten, noch unvollständigen Werkaufstellung, die gleich nach Eberweins Tod publiziert wurde, gliederte man nach Musik „für die Kirche“, Musik „für das Theater“ und – sonstige Vokal- und Instrumentalkompositionen. Schon zu einem frühen Zeitpunkt hatte man erkannt, dass sich das Muskschaffen von Eberwein und seine vielfältigen funktionalen Implikationen nur durch eine systematische Verzeichnung überzeugend darstellen lässt.

Es lag nahe, diese Systematik aufzugreifen, zu ergänzen und zu einem Werkverzeichnis weiterzuentwickeln, das heutigen Ansprüchen gerecht werden kann.

Zweckmäßig ist eine Aufteilung in 12 Werkgruppen: Die Gruppen I und II enthalten die geistliche Vokalmusik. Unter den Gruppen III bis VI werden die Theatermusiken subsumiert. Den Gruppen VII und VIII sind weltliche Vokalwerke zugeordnet, und unter die Gruppen IX bis XII fallen die Instrumentalkompositionen. Insgesamt 239 Werke konnten in dieses Schema eingepasst werden.

Die Verzeichnissystematik bildet aber nicht nur die Struktur des Gesamtwerkes selbst ab. Sie gibt auch einen Einblick in das Schaffensprofil einer Musikerpersönlichkeit im Spannungsfeld von Produktionsautonomie und institutioneller Bindung, Neigung und Erfordernis, im weiteren Sinne von Kunst und Pragmatik.

Auf diesen Punkt führt auch ein Abschnitt der Disseration hin, der die Erörterung der Funktionen und der Aufführungspraxis von Theaternmusik in Rudolstadt zum Ziel hatte.

Im Zentrum standen die Bühnenmusiken Eberweins, die immerhin fast ein Drittel des Gesamtwerkes ausmachen.

71 Zwischenaktmusiken wurden auf ihre praktische Verwendbarkeit hin analysiert. Diese von Eberwein eigens für den Spielbetrieb angefertigten Kompositionen besaßen die Besonderheit, dass sie nicht bestimmten Dramen zugeordnet waren, sondern aktuell und nach Bedarf für die unterschiedlichsten Bühnenstücke ausgewählt werden konnten. Eine derartige Praxis war zu dieser Zeit nicht die Regel. Gewöhnlich verwendete man im Zwischenakt Versatzstücke von Sinfonien und ordnete sie meist beliebig und oft ohne inhaltlichen Bezug den Theaterstücken zu. Zeitgenossen beklagten die Missstände, doch führten die meisten Vorschläge nicht zu einer Verbesserung der herkömmlichen Praxis. Unter diesen Voraussetzungen erscheint Eberweins Aufwand bei der Bühnenmusik in Rudolstadt exemplarisch. Durch die ungewöhnlich große Zahl seiner Entreaktmusiken ließ sich ein differenziertes Eingehen auf dramatische Gegebenheiten und theaterpraktische Probleme verwirklichen. So verlangte die musikalische Überbrückung dramatisch oder technisch bedingter Pausen zeitlich flexible Lösungen. Hier war die Form der Musiken ausschlaggebend: Die Formanalyse ergab in der Mehrzahl eine Verwendung von Reihungsformen mit feingliedriger Unterteilung. Durch Abschnittswiederholungen oder deren Weglassung konnte die Dauer der Entreakts reguliert werden. Kontrastvermeidung zwischen den Abschnitten erlaubte zudem eine dynamische Modifikation der zeitlichen Ausdehnung ohne musikalischen Substanzverlust. Eine Sonderstellung nehmen die zahlreichen rondoartigen Entreakts ein. Hier ließ sich eine formale Irregularität feststellen: Nach anfangs regelmäßigem Wechsel von Refrains und Couplets werden gegen Ende vielfach neue Teile hinzugefügt oder längere Coda-Passagen angesetzt. Die Wiederkehr der Refrains am Schluß wird hingegen vermieden. Grund für die formale Asymmetrie ist die dramatische Funktion der Musiken: Es sind Introduktionen, Prologe für eine nachfolgende Bühnenaktion.

Ein weiterer wichtiger Aspekt war die Beachtung der wirkungsästhetischen Komponente.

Entreakts mussten über den bloßen „Unterhaltungswert“ hinausgehen, um vom Theaterpublikum überhaupt wahrgenommen zu werden. Dieser Punkt schien für Eberwein entscheidend gewesen zu sein, denn er verband Fasslichkeit der Form und Gefälligkeit der Melodik mit Vielfalt bei der Instrumentation. Auffällig ist, dass Eberwein sehr oft Orchesterinstrumente solistisch und konzertierend einsetzte oder eine aufwendigere Besetzung mit vier Hörnern, Posaunen und Schlagwerk vorschrieb. Instrumentale Virtuosität und außergewöhnliche Besetzungen könnten vielleicht die Aufmerksamkeit der Theaterbesucher erhöht und die Rezeptionsbedingungen verbessert haben.

Im Gegensatz zu den Zwischenaktmusiken stehen die eigentlichen Schauspielmusiken Eberweins, etwa zu Calderóns Drama „Das Leben ein Traum“ oder Schillers Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“. Hier treten äußere, theaterpraktische und effektsteigernde Momente zugunsten musikalisch-dramatischer Interaktion deutlich zurück. Diese Musiken – im Theaterzettel ausdrücklich mit dem Komponistennamen angekündigt – haben eine ganz spezifische, inhaltliche Ausrichtung und besitzen eindeutig Werkcharakter.

Abschließend noch einmal die wesentlichen Kernpunkte der Arbeit:

Hauptziel der Dissertation war eine Gesamtdarstellung des Musikschaffens von Eberwein. Quellensichtung und Quellenbeschreibung standen dabei im Mittelpunkt. Außerdem wurde das Umfeld, die Situation der Hofkapelle, das Konzertwesen und der Theaterbetrieb von den Quellen her erforscht.

Das Wirken des Hofkapelldirektors sollte in seinem sozialen und institutionellen Kontext, das Werk des Komponisten in seiner funktionalen und räumlichen Bedingtheit erkennbar werden.

Aus der Arbeit ergeben sich nun weiterführende Fragestellungen.

Zunächst regt die Systematik des Werkverzeichnisses zu einer Gattungsdiskussion an: Stilistisch aufschlussreich sind zum Beispiel die geistlichen Festkantaten, die formal noch in der Bachtradition stehen, dabei aber „klassisch-romantischen“ Klangvorstellungen folgen.

Die Untersuchung der Bühnenmusik kann Ausgangspunkt sein für eine generelle Erörterung der einst selbstverständlichen Verbindung von Schauspiel und Musik; lohnend vielleicht auch als Anreiz für historisch-treue Aufführungen „klassischer“ Dramen.

In erster Linie aber sind die jetzt zugänglich gemachten Kompositionen Eberweins auf Texte Goethes, Schillers, Theodor Körners und Calderóns beachtenswert. Hieran könnte sich eine interdisziplinäre, über die Musikwissenschaft hinausführende Diskussion entzünden. Besonders anhand des vollständig erhaltenen Goethe-Singspiels „Die Fischerin“ wird deutlich, dass Eberweins Werk als musikalischer Beitrag zur „Weimarer Klassik“ begriffen werden muss.

Im Hinblick auf das „Goethe-Jahr“ 1999, in dem Weimar den Titel „Kulturhauptstadt Europas“ tragen soll und die Region Thüringen als kulturgeschichtlicher Brennpunkt die Aufmerksamkeit auf sich ziehen wird, erhält die Dissertation besondere Aktualität.