

Franz Vollrath Buttstett (1735-1814)

WIEDERBEGEGNUNG MIT EINEM KOMPONISTEN DER EMPFINDSAMKEIT

Von Barbara Kraus

Franz Vollrath Buttstett wurde am 2. April 1735 in Erfurt geboren. Der heute bekanntere Johann Heinrich Buttstett (1666-1727), Musiktheoretiker und Organist in Pachelbels Nachfolge an der Erfurter Predigerkirche, war vermutlich sein Großvater. Nach dem frühen Tod seiner Eltern wurde Buttstett von seinem Vetter (oder Onkel) Johann Andreas Buttstett erzogen. Er zeigte Talent, spielte schon mit vierzehn Jahren »ziemlich fertig« Violine und Klavier, komponierte eigene Stücke und brachte sich selbst das Orgelspielen bei. 1755/56 unternahm er eine Reise durch Deutschland und war wahrscheinlich währenddessen eine Zeitlang Schüler des Thomaskantors Johann Friedrich Doles.²

Die Beziehungen und die schriftlichen Empfehlungen seines Veters verschafften ihm eine Stelle als Stadt- und Hoforganist im fürstlich-hohenlohischen Weikersheim. Buttstett übte dieses Amt von 1756 bis 1767 außerordentlich erfolgreich aus. Inzwischen hatte er Margarete Eleonore Adami, Pfarrerstochter aus Rothenburg ob der Tauber, geheiratet. Aus der Ehe gingen vier Kinder hervor, von denen jedoch drei schon zwischen 1761 und 1766 verstarben.

1766 bewarb sich der in Süddeutschland durch seine Kompositionen nun schon durchaus renommierte Buttstett in der Heimatstadt seiner Frau um die Nachfolge (»spes succendi«) des 76-jährigen und äußerst gebrechlichen Organisten Franz Christoph Anschütz an der Rothenburger Hauptkirche St. Jakob und erhielt die »Expectanz« auf dessen Organistenstelle. So zog die Familie bereits 1767 nach Rothenburg; Anschütz allerdings starb erst zehn Jahre später, und für Buttstett begann eine materiell und seelisch quälende Zeit des Wartens, die er indessen musikalisch zu nutzen verstand. Während dieser Jahre überarbeitete Buttstett das komplette Rothenburger Gesangbuch, komponierte Vokal- und Instrumentalmusik, darunter die damals weithin gerühmte Passion (noch 1837 in der »Biographie Universelle des Musiciens« erwähnt, heute verschollen) und einen vollständigen Kantaten-Jahrgang (1772/1773).

Mit seinem Amtsantritt 1776 musste Buttstett sich zunächst um die Abzahlung seiner inzwischen angehäuften Schulden kümmern, denn das Interimsgehalt hatte die Jahre über kaum zum Leben gereicht: »wie ich denn aufrichtig bekennen muß, daß ich nichts mehr zu meiner und der Meinigen täglichen Versorgung habe, sondern daß mir auch dergleichen kummerhafte und rechte Herzerschütternde Nahrungssorgen, welche fast auch meine Fähigkeit der Composition mit hinreißen, in meinem Leben noch nie zuhänden gekommen sind« – so heißt es in einem seiner zahlreichen Bittschreiben an den Magistrat der Stadt.

Mit den Jahren nimmt Buttstetts Schaffenskraft ab. Zwar erhält er noch den Titel eines »Director Musici«, aber er leidet zunehmend unter seinen zahlreichen Verpflichtungen, zu denen auch das Unterrichten am städtischen Gymnasium gehört. Über seine Schüler, insbesondere die städtischen Alumnaten, hat Buttstett sich bitterlich beklagt. In Rothenburg sonnte man sich im großen Ruhm des Musikdirektors, tat aber wenig, um ihm die Arbeit zu erleichtern. 1794 starb Buttstetts Frau, er selbst erblindete im Alter und starb verbittert im Jahr 1814. In den Ratsakten der Stadt finden sich nach 1793 keine Angaben über eine musikalische Betätigung Buttstetts mehr.

Vor dem Hintergrund dieser biographischen Skizze stellt sich nun die Frage, ob die Herausgabe von zunächst sechs Kantaten des einstigen Rothenburger Musikdirektors tatsächlich mehr als

»Wenn es einmal ermöglicht sein wird, Buttstetts Cantaten zu veröffentlichen, so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß sein Name unter den Componisten der Nach-Bachschen Zeit mit hohen Ehren genannt sein wird.«
Ernst Schmidt¹

nur dokumentarischen Wert besitzt. Mit anderen Worten: Hat Buttstett noch eine Zukunft? – Seine Zeitgenossen hätten sich diese Frage nicht gestellt. Welch hohe Wertschätzung man ihm zumal in Fachkreisen entgegenbrachte, zeigt ein Blick in die damals führenden Musiklexika. Da ist zunächst Ernst Ludwig Gerbers »Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler« von 1812, das einige »bemerkenswerte gedruckte Sachen« Buttstetts aufzählt; hervorgehoben werden vor allem seine Klavier-sonaten. Auch in der »Biographie Universelle des Musiciens par F.J. Fétis« von 1837 taucht Buttstetts Name auf; besonders erwähnt sind seine Oratorien: »Francois-Volrath Buttstedts [sic!] deux oratoires et plusieurs morceaux pour le violon et le piano«. Nicht fehlen darf an dieser Stelle der ausführliche Beitrag im »Universal-Lexikon der Tonkunst« von Gaßner, der nur zwölf Jahre nach Buttstetts Tod eine Würdigung vornimmt und zu dem Schluss kommt: »Sowohl betreff seiner theoretischen Kenntnisse als seiner praktischen Fertigkeit galt er für einen der achtungswerthesten Tonkünstler seiner Zeit.«³

Dennoch geriet Buttstett bald in Vergessenheit, sogar in Rothenburg ob der Tauber scheint kaum noch jemand zu wissen, nach wem die »Buttstettstraße« eigentlich benannt ist. Aus den Fachlexika ist Buttstetts Name allerdings nie verschwunden. Auch in den aktuellen Standardwerken ist er noch verzeichnet.⁴ Ebenfalls im 20. Jahrhundert sind einige wenige musikwissenschaftliche Arbeiten entstanden, die sich Buttstett widmen oder ihn zumindest einbeziehen, so etwa die Studien von Kern und Newman oder auch die Arbeit von Schmidt über die Geschichte von Gottesdienst, Gesangbuch und Kirchenmusik von Rothenburg.⁴

Besondere Erwähnung in der einschlägigen Literatur finden noch immer Buttstetts Clavier-sonaten, die denen von C.Ph.E. Bach an die Seite gestellt werden. Stilistisch wird er als typischer Vertreter seiner Zeit eingeordnet, doch deuten manche Beobachtungen – zumal bei Schmidt und Kern – auch auf einen ausgeprägten Personalstil hin. Von »klassischer Schönheit« ist da die Rede und von »hoher dramatischer Wirkung« seiner Rezitative, aber auch von »Einfachheit und Reinheit« der Satzweise, von »Geschicklichkeit« und »psychologischem Einfühlungsvermögen«, bezogen auf das Ineinander von Text und Musik. Was aber macht den Stil jener Epoche aus, für die sich der Begriff »Zeit der Empfindsamkeit« eingebürgert hat? Es lohnt sich, Buttstett und sein Werk in diesem historischen Zusammenhang und in einer Reihe mit »empfindsamen« Komponisten wie Carl Philipp Emanuel und Friedemann Bach, Georg Benda, Christoph Schaffrath und Leopold Mozart zu betrachten.

Im Bereich der protestantischen Kirchenmusik waren es vor allem die Kantaten von Gottfried August Homilius (1714-1785) und das Oratorium »Der Tod Jesu« von Carl Heinrich Graun (1704-1759), die sich damals großer Beliebtheit erfreuten. Beide sind Vertreter einer Zwischengeneration, die man noch vor gar nicht langer Zeit fast ein wenig mitleidig betrachtet hat: als Schöpfer von Kantaten, die den Vergleich mit denjenigen eines Johann Sebastian Bach nicht aushalten, oder als minderbedeutende Vorläufer eines Wolfgang Amadeus Mozart. Erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts, dank des wachsenden Interesses an historischer Aufführungspraxis und der damit verbundenen Aufarbeitung von Forschungslücken, erlebten die genannten Komponisten eine Art Renaissance. Durch zahlreiche Aufführungen wurde die Musik des empfindsamen Stils in ihrer Eigenart und



Besonderheit des Ausdrucks wieder erkannt, ganz im Sinne Carl Philipp Emanuel Bachs, der ohne Frage als der bedeutendste Komponist und Theoretiker dieser Epoche zu gelten hat. Für Bach war ein vollkommener Musiker, wer in seinem Vortrag »mehr das Ohr als das Gesicht und mehr das Herz als das Ohr in eine sanfte Empfindung zu versetzen und dahin wo er will, zu reißen vermögend ist.« Ihm sekundiert der namhafte Hamburger Musiktheoretiker Johann Mattheson: »Eine blosse, bewegliche, von einer schönen Stimme gesungene Melodie, wozu nur etwan ein ganz simples accompagnement kömmt, hat mehr Kraft über die Herzen, als alle gekünstelten Harmonien.«⁵

Es ist diese Musik, die einfach – und das heißt auch: mit einfachen musikalischen Mitteln – zu Herzen gehen soll, der sich Buttstett in den siebziger Jahren 18. Jahrhunderts noch zugehörig weiß. Man kann also nicht erwarten, in ihm einem großen Kontrapunktiker oder gar revolutionären Neuerer zu begegnen, der den Gang der Musikgeschichte entscheidend verändert hätte, sondern man wird Buttstett danach zu beurteilen haben, ob und inwiefern er das Anliegen Bachs und Matthesons auf seine eigene Weise ausformuliert hat. Wie sehr er selbst sich diesem Zeitstil verpflichtet sah, erweist das Begleitschreiben zu seiner Passionsmusik an den Rat der Stadt Rothenburg aus dem Februar 1770: »Wenn die Music eine Art ist, unsere Gedanken vermittelst der Stimme auszudrücken und eben sowol als die Beredsamkeit und die Poesie geschickt ist, durch den Kanal des Ohrs und des Gehörs in der Seele des Zuhörers lebhafteste und zärtliche und rührende Empfindungen zu erwecken und Leidenschaften rege zu machen; So werde ich wol schwerlich zu tadeln seyn, wenn ich durch meine geringe Musicalische Arbeit [...] die ich hiermit in Unterthänigkeit zu presentiren mir die Ehre gebe, meine Gedanken äußere, die ich [...] auf eine Art gehabt habe, die, wie ich mir schmeichle, diejenigen, die sie künftig hören, und die Music und Poesie nur einigermassen in ihrer Verbindung zu beurtheilen bemühet seyn werden, nicht ohne alle Empfindungen und Leydenschaften lassen dürften.« – Ein gerüttelt Maß an Selbstbewusstsein ist diesen Zeilen ohne weiteres zu entnehmen. Wir werden sehen, ob die Kantaten halten, was der Komponist verspricht.

Von Buttstetts mehr als 500 Werken – darunter ganze Jahrgänge von Kantaten, Figuralvespern, Motetten, Oden, ferner Oratorien, eine Passion, viele Orgelpräliminarien, vierzig Sinfonien, Kammermusiken, Klaviersonaten und anderes mehr – sind nur die wenigsten erhalten. An gedruckten, höchstens noch antiquarisch erhältlichen Stücken liegen drei Klaviersonaten, erschienen 1867 bei Leduc in Paris, sowie einige kleinere Stücke in der »Blumenlese für Klavierliebhaber« (Speyer 1782) vor. Ferner sind Choralsätze aus den Gesangbüchern und den Kantaten in Schmidts »Geschichte des Gesangbuches...« (1928) abgedruckt. An ungedruckten Stücken existieren vierzehn Motetten in der Schwäbischen Landesbibliothek und zwei Choralbücher zum Rothenburger Gesangbuch von 1774 bzw. 1792 in der Bayerischen Staatsbibliothek. 36 Kantaten-Handschriften, durch das Rothenburger Stadtarchiv im Sommer 1998 auf eine erste Nachfrage hin als weder katalogisiert noch auffindbar bezeichnet, konnten dort im Sommer 2000 glücklicherweise wieder aufgefunden werden. Aus diesen Handschriften wurden die Kantaten zum 1. und zum 2. Ostertag, sowie die Kantaten zu den Sonntagen Jubilate, Cantate und 1. und 3. Sonntag nach Trinitatis für eine Veröffentlichung ausgewählt.

Buttstett schrieb den »Jahrgang große Musiken« 1772/1773 nicht im Auftrag seines künftigen Dienstherrn, also des Magistrats der Stadt, sondern noch zu der Zeit, als er sich in »Expectanz« der Organisten- und Musikdirektorenstelle an St. Jakob in Rothenburg befand. Er bezog damals nur ein kleines Interimsgeloh und erhoffte sich wohl, nach dem großen Erfolg seiner »Musicalischen Passion« von 1770, den Magistrat günstig zu stimmen und durch Vorlage dieses Kantatenjahrgangs eine Besserung seiner finanziellen Lage zu erreichen. Allerdings erklärte sich der Magistrat erst auf Nachfrage Buttstett bereit, für diese immense, aber eben unaufgefordert erbrachte Leistung ein Anstandshonorar zu zahlen. Anlässlich der Überreichung der Kantaten im Dezember 1773 schreibt Buttstett an den Rat: »... daher mich dann genöthiget gesehen, neue und solche zu komponieren, wie sie dahier in Ansehung der Singstimmen aufzuführen möglich waren.«

Bei den erwähnten Singstimmen handelte es sich um die Schüler der Lateinschule in Rothenburg. Buttstett oblag ihre musikalische Ausbildung. Vom Examen musicum berichten die Konsistorialakten außerordentlich Rühmendes über Leistungen in der Vokal- und Instrumentalmusik. Aber es werden auch Klagen über schlechte und manchmal auch unwillige Schüler laut. Um dem Mangel an guten Diskantisten abzuwehren, wird 1782 sogar für einige Jahre ein Kastrat auf das Alumneum aufgenommen. Im übrigen aber hatte Buttstett unter den Sängern oft zu leiden, da die Söhne der vornehmeren Rothenburger Familien sich dem ungeliebten Sangesdienst zu entziehen wussten und Buttstett somit vor allem auf die städtisch bezahlten Alumnaten zurückgreifen musste, die bei Weigerung ihr Stipendium verloren: Mit nur zwölf Schülern als Grundstock war neben dem Kirchendienst auch der Dienst bei Beerdigungen und Hochzeiten zu versehen, »sowie ... vor den Häusern ihrer [sc. der Musik] Gönner zu singen« – gewissermaßen als Dank an die Sponsoren.

Buttstetts Kantaten erfordern keinen großen orchestralen Aufwand. Benötigt wird neben dem vierstimmigen Chor mit bis zu vier Solostimmen nur ein Streichquartett mit einer Orgel als Continuoinstrument, in einigen Fällen allerdings auch zwei Hörner, beziehungsweise zwei Trompeten und Pauke, zwei Oboen und Flauto traverso. Die Aufführungsdauer der Kantaten dürfte jeweils fünfzehn Minuten kaum überschreiten.

Die Handschriften stammen laut den Nachforschungen Hans Kerns überwiegend aus Buttstetts eigener Feder. Kern vermutet jedoch, dass Buttstetts Sohn vielleicht die Einzelstimmen angefertigt hat. Bedeutsamer ist, dass möglicherweise dasselbe für die Texte der Kantaten gilt, da Buttstett in seinem Begleitschreiben an den Rat keinen Textdichter benannt hat, was er aber im Falle der Passionsmusik, deren Text von Superintendent Johann Adam Lehmus stammte, sehr wohl getan hatte.

In allen Kantaten findet sich ein in der Tat schlichter, durch die häufige Verdopplung von erster und zweiter Violine überwiegend 3-stimmiger Streichersatz, manchmal ergänzt durch Blechbläser und Pauke oder Soloinstrumente. Wie bei den meisten Kompositionen des empfindsamen Stils wird man aufwändige Polyphonie oder harmonische Vertracktheiten in den Chorsätzen vergeblich suchen. Sehr wohl aber finden sich geistreich konzipierte, in ihren Motiven auf wenige klare Elemente beschränkte und dadurch nachgerade »hitverdächtige« Melodien, wofür als Beispiel nur die Bassarie »Frohlockt« aus der ersten Osterkantate genannt sei. Die dreiteilige Anstiegsfigur (Quart, Quint, Quart als



Partitur-Autograph der Kantate zum ersten Ostertag

›Freudensprünge‹) wird beantwortet mit einer in kleinen Schritten absteigenden Linie. Interessant ist, dass der Spitzenton der Phrase nicht mit der Tonika, sondern mit ihrer Parallele harmonisiert wird; das hat zur Folge, dass das ›Ziel‹ nicht als Ruhepunkt, sondern als Auslöser eines Prozesses empfunden wird. Dieses scheinbar simple Gestaltungsprinzip liegt der ganzen Arie zugrunde. Im Hinblick auf den Auferstehungstext wird man überdies bemerken, wie selbstverständlich Text und Melodie, Botschaft und Medium miteinander verschmelzen, geradezu verblüffend wirken immer wieder die dramatischen Rezitative in ihrer Ungekünsteltheit und in ihrem natürlichen Fluss. Schmissige Chorsätze entkräften das Vorurteil, Musik der Empfindsamkeit sei zumeist elegisch und ein wenig blutleer, und rhetorisch nachgerade genial möchte man nennen, wie im Chor der 2. Osterkantate »Halt im Gedächtnis Jesum Christum« der Tenor mit dem unbegleiteten Ausruf »Halt!« dem Getöse von Bläsern, Streichern und Stimmen Einhalt gebietet... Wie sinnreich die Texte verfasst beziehungsweise ausgewählt und musikalisch umgesetzt sind, hat schon Schmidt in Bezug auf die Kantaten festgestellt: »Als ein besonderer Vorzug ist ihnen eigen ein ausgesprochener de-tempore-Charakter. Die Hauptgedanken des Evangeliums oder der Epistel des jeweiligen Sonn- oder Festtages sind in den Texten, sei es Bibelwort, Gesangbuchlied oder freie Dichtung ausgedeutet.«⁶ Dass Buttstett den berühmteren Komponisten seiner Zeit durchaus ebenbürtig war, lässt sich angesichts solcher Befunde schwerlich leugnen. Dass er dennoch an Bekanntheit hinter Graun, Homilius oder Schaffrath weit zurücksteht und aus dem Bewusstsein der breiteren Öffentlichkeit nahezu vollständig verschwand, hat mit der besonderen Situation der Stadt zu tun, in der er wirkte.

Nach Buttstetts Tod wurde die Organistenstelle an der Hauptkirche St. Jakob eingezogen. Der Grund dafür lag weniger in der Geringschätzung des Amtes oder in Buttstetts Person, deren man sich ja in Rothenburg, zumindest nach außen, ja stets gerühmt hatte, sondern einfach in Geldmangel. Die einstige freie Reichsstadt hatte in den napoleonischen Wirren ihre Reichsunmittelbarkeit verloren und war zu einem bedeutungslosen Landstädtchen

in Randlage herabgesunken. Die neue bayrische Herrschaft hielt sich an Rothenburg für die verlorenen linksrheinischen Gebiete schadlos. Die Stadt verarmte, darum blieben auch die Stadtmauern erhalten: für einen Abbruch und eine Stadterweiterung fehlte das Geld. Selbst beim Bau der Eisenbahn geriet Rothenburg ins Hintertreffen, denn der Anschluss ans Netz erfolgte nur durch eine Stichverbindung, die heute noch besteht. Die von Spitzweg geschilderte Verschlafenheit Rothenburgs ist der sichtbare Ausdruck dieser ökonomischen Probleme, die sich mit dem Aufblühen des Tourismus freilich in einen Segen verwandelten. Als Denkmal mittelalterlichen Städtebaus ist Rothenburg heute trotz der Zerstörung des östlichen Stadtteils im Zweiten Weltkrieg eines der meistbesuchten Reiseziele in Deutschland. – Es wäre an der Zeit, sich auch der großen musikalischen Tradition Rothenburgs und ihres bedeutendsten Vertreters zu erinnern, der, wie gesagt, sogar in der Stadt selbst nahezu vergessen ist.

Wie eingangs zitiert, zeigte sich Ernst Schmidt schon 1928 davon überzeugt, dass im Falle einer Veröffentlichung seiner Werke Buttstetts Name unter den Komponisten der Nach-Bachschen Zeit wieder »mit hohen Ehren genannt sein wird«. Diese Einschätzung zu überprüfen, bietet die nun vorgelegte Auswahl von Kantaten eine erste Gelegenheit. Und es ist gut möglich, »daß diejenigen, die sie künftig hören, und die Music und Poesie nur einigermaßen in ihrer Verbindung zu beurtheilen bemühet seyn werden«, tatsächlich dem Charme dieser klaren und eleganten Musik voller Beredsamkeit erliegen werden.

Anmerkungen

- 1 E. Schmidt, *Die Geschichte des evangelischen Gesangbuches der ehemaligen freien Reichsstadt Rothenburg o. d. T.*, Rothenburg 1928
- 2 vgl. hierzu und zum Folgenden: MGG, *New Grove, Gerbers Lexikon der Tonkünstler, Biographie Universelle des Musiciens etc.*, auf weitere Einzelbelege und Zitate sei hier weitgehend verzichtet; Näheres kann dem Editionsbericht zur Partitur (siehe unten) entnommen werden.
- 3 Ferdinand Simon Gaßner, *Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Hand-Ausgabe in einem Bande*, o.J.
- 4 C.Ph.E. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753; Joh. Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 1, Hamburg 1722/23
- 5 Als pars pro toto sei hier das *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) zitiert: »Almost all of his [sc. Buttstetts] large output is lost; what remains indicates a gifted composer successfully writing in the pre-Classical, transitional period. His cantatas are similar in style to those of Telemann and Graun. Three extant keyboard sonatas [...] are interesting examples of the integration of galant and empfindsam components of musical style, and suggest a pre-Classical idiom which was extensively developed in the music of C.P.E. Bach and Georg Benda«; vgl. auch E. Schmidt, *Die Geschichte des evang. Gesangbuches ...*, a.a.O., sowie H. Kern, *Franz Vollrath Buttstett*, Würzburg 1939, und W.S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill 1963
- 6 Schmidt, a.a.O., S. 182

Der Erstdruck der Partitur sowie das Aufführungsmaterial sind erhältlich bei: MKH Medien Kontor Hamburg, Postfach 76 07 01, 22057 Hamburg, www.medien-kontor-hamburg.de

Die Wieder-ur-aufführung von sechs Kantaten fand am 6. Juli 2002 im Kloster Bronnbach/Baden-Württemberg durch das Ensemble Cammer-Opera unter Leitung von Bettina Rohrbeck statt.