

## Die Musikbeilage der „Reise in Brasilien“ von Carl Friedrich Philipp von Martius und Johann Baptist von Spix – ein bayerischer Beitrag zur Musikgeschichte Brasiliens

Theodor Lachner – eine Vermutung

„Die Volkslieder, welche von der Guitarre begleitet,  
gesungen werden, stammen theils aus Portugal,  
theils sind sie im Lande gedichtet.“<sup>1</sup>

*Carl Friedrich Philipp von Martius (1794–1868)*

„Auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. König von Baiern“ bereisten in den Jahren 1817–1820 die beiden Naturforscher Carl Friedrich Philipp von Martius (1794–1868) und Johann Baptist von Spix (1781–1826) weite Teile des Nordens und Ostens Brasiliens. Die bayerische Brasilienexpedition erfolgte – ebenso wie eine österreichische Expedition – im Kontext der Verheiratung der sehr naturkundlich interessierten österreichischen Kaisertochter Leopoldine an den brasilianischen Thronfolger Pedro I. Nicht nur Fauna (Spix) und Flora (Martius) des Landes sollten dabei eingehend erkundet werden, sondern auch

„überhaupt Alles dessen, was über den Culturzustand und die Geschichte der Ureinwohner sowohl, als der sonstigen Bewohner Brasiliens, Licht verbreiten könnte, oder sich auf die Topographie und Geographie jenes so wenig bekannten Landes bezieht.“<sup>2</sup>

---

1 *Reise in Brasilien gemacht auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben von Dr. Joh. Bapt. von Spix, [...] und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...] Erster Theil. Mit einer geographischen Carte und fünfzehn Abbildungen*, München 1823, S. 105.

2 Ebd., S. 7.

Dieser äußerst umfassende Forschungsauftrag mündete nach der glücklichen Rückkehr der Expedition in der Herausgabe umfangreicher Publikationen, die bis heute über Zoologie und Botanik weit hinausgehend wertvolle Zeugnisse sind für das Brasilien jener Jahre. Eine ganz besondere Preziose ist dabei die musikalische Beilage, benannt: „Brazilianische Volkslieder und Indianische Melodien“.<sup>3</sup>

Brasilien war seit seiner Entdeckung durch Pedro A. Cabral um 1500 eine portugiesische Kolonie gewesen, bis es 1808, als man den portugiesischen Hof auf der Flucht vor den Truppen Napoleons nach Rio de Janeiro verlegt hatte, zum Regierungssitz von Portugal wurde. Zwischen 1808 und 1821, also während der Regierung von João VI., war Rio de Janeiro Hauptstadt von Portugal, 1822 schließlich machte sich Pedro I. von Portugal unabhängig und wurde so zum ersten Herrscher eines selbstständigen Brasilien.

Anders als in den spanischen Kolonien, in denen es bereits seit den Anfängen der Kolonisierung auch Verlage (inklusive Musikverlage) gegeben hatte,<sup>4</sup> wurde das seit Beginn der Kolonialisierung bestehende Druckverbot in Brasilien erst 1808 mit der erwähnten Verlegung des portugiesischen Hofes nach Rio de Janeiro durch João VI. aufgehoben. Zwar gab es während der Kolonialzeit eine reiche Produktion an brasilianischer Musik, doch sie verblieb in Tausenden von ungedruckten Manuskripten. Die ersten Musikdrucke in Brasilien erschienen erst in den 1830er-Jahren.<sup>5</sup> Insofern hat die Musikbeilage der *Reise in Brasilien* ihren besonderen hohen Wert, denn tatsächlich ist sie die erste Druckausgabe brasilianischer Musik.

Sie enthält acht als „Brazilianische Volkslieder“ benannte Sätze für Gesang und Klavier, einen einstimmig im Violinschlüssel notierten „Landum. Brazilian. Volkstanz“ sowie 14 „Indianische Melodien“. Während Letztere in

- 
- 3 Verwendetes Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München (BSB): 4 Mus.pr. 296.
  - 4 Auch wurden bereits seit dem 16. Jahrhundert in den spanischen Kolonien Amerikas Universitäten gegründet, so etwa in Santo Domingo (1538), Lima (1551), México (1553), Córdoba (1613), Santiago de Chile (1622), Bogotá (1653), Caracas (1721) und Havana (1728). In Brasilien dagegen, wo es nach der Ausweisung der Jesuiten (1759) nicht einmal mehr eine Schule gegeben hatte, wurde die erste weiterführende Bildungsmöglichkeit erst nach der Unabhängigkeitserklärung begründet: Es war ein Studiengang für Jura in São Paulo (1827), eine Universität gab es erst mehr als ein Jahrhundert später, ebenfalls in São Paulo: USP (1934).
  - 5 Dazu gehören ein anonymes Stück für Klavier *Huma Saudade para sempre* von ca. 1833 und eine *Modinha (Beijo a mão que me condena)* in F-Dur für Gesang und Klavier von Pater José Maurício Nunes Garcia, 1837. Siehe Paulo Herkenhoff, *Biblioteca Nacional – A História de uma Coleção*, Rio de Janeiro 1996, S. 212f.

*Musik in Bayern* bereits vor einigen Jahren thematisiert worden waren,<sup>6</sup> sollen im vorliegenden Beitrag vor allem die acht „Brasilianischen Volkslieder“ im Mittelpunkt der Überlegungen stehen.

Die ersten drei Nummern (Nr. 1 *Acaso são estes*, Nr. 2 *Qual sera o feliz dia*, Nr. 3 *Perdi o rafeiro*) stammen aus São Paulo, Nr. 4 *Pracer igual ao que eu sinto* aus Minas Gerais und Bahia, Nr. 5 *No regação da ventura* aus Minas Gerais, Nr. 6 *Foi se Jozino e deixou me* aus Bahia, Nr. 7 *Escuta formosa Marcia* aus São Paulo und die letzte, Nr. 8 *Uma mulata bonita* aus Minas Gerais und Goiás. Es ist interessant zu sehen, dass Martius und Spix nicht nur so herausragend brasilianische Musik in den einzelnen Regionen fanden, sondern es wurden sogar die Capitánias<sup>7</sup> – die später zu Provinzen wurden – genau angegeben, ebenso wie bei den indianischen Gesängen die Stämme, etwa „Tänze der Puris“.<sup>8</sup>

Zwei der in München edierten Gesänge zeigte Mário de Andrade mehr als 100 Jahre später, 1930, in seiner Publikation *Modinhas Imperiais*.<sup>9</sup> Er konstatierte dort ein gewisses Befremden über die Begleitung durch das Klavier, es schien ihm nicht brasilianisch: „... a maneira de tratar o piano-forte acompanhante se afasta um pouquinho dos processos usados pelos nossos compositores imperiais<sup>10</sup> de Modinhas. Não parece brasileiro.“<sup>11</sup> Mit diesem Befremden lag er völlig richtig, hatte doch Martius selbst bereits in seiner Ankündigung der Musikbeilage konstatiert, dass die sonst übliche Begleitung solcher Lieder die Gitarre war:

„Sie enthält mehrere Lieder, welche von den Brasilianern in Begleitung der Guitarre, oft mit improvisiertem Texte gesungen werden, ferner den

---

6 Dorothea Hofmann, „Dokumentation des Fremden. Die musikethnologischen Aufzeichnungen des bayerischen Botanikers Carl Friedrich Philipp von Martius auf seiner Reise in Brasilien 1817–1820“, *Musik in Bayern* 53 (1997), S. 101–127.

7 Der Begriff benannte die Verwaltungseinheiten des portugiesischen Kolonialreichs.

8 Zu den indianischen Melodien im Detail siehe: Dorothea Hofmann, „Dokumentation des Fremden. Die musikethnologischen Aufzeichnungen des bayerischen Botanikers Carl Friedrich Philipp von Martius auf seiner Reise in Brasilien 1817–1820“, *Musik in Bayern* 53 (1997), S. 101–127, hier insbesondere ab S. 114.

9 Mário de Andrade, *Modinhas Imperiais*, Nachdruck der Ausgabe Belo Horizonte 1930, ebd. 1980.

10 Gemeint ist also etwa der Zeitraum 1822–1889. Die von Martius und Spix aufgezeichneten *Modinhas* sind freilich schon eher aufgezeichnet worden, von 1817–1820.

11 Übersetzung: „Die Art und Weise das begleitende Klavier zu behandeln, weicht etwas ab von den Verfahren, die unsere *Modinha*-Komponisten der Kaiserzeit verwendeten. Es wirkt nicht brasilianisch.“ Andrade, *Modinhas Imperiais*, S. 12.

Landum, einen Volkstanz, der vorzüglich in Bahia und den übrigen nördlichen Provinzen üblich ist, endlich mehrere Melodien der Indianer.“<sup>12</sup>

Nachdem de Andrade die Hypothese entwickelte, dass die Fassungen der Musikbeilage nicht die Arbeit von Martius und Spix gewesen sein konnten, sondern die eines professionellen Musikers, schloss er: „A impressão que se tem é que Martius levou prá Europa só a melodia das Modinhas e alguém as harmonisou lá.“<sup>13</sup> Mário de Andrade hatte damit als Erster vermutet, dass der ganze musikalische Teil der *Reise in Brasilien* zwar auf der Forschung von Martius beruhte, dass Martius aber lediglich die Melodien der Modinhas nach Europa mitgebracht hatte und dass es einen europäischen Musiker – dessen Name leider unbekannt blieb – gegeben haben musste, der für die Herausgabe der Musikbeilage tätig war.

Es sollen im Folgenden vor allem zwei Fragen im Zusammenhang mit der Musikbeilage zur Diskussion stehen: Zum einen gilt es, den bislang nur unzureichend geklärten Zeitpunkt der Drucklegung der Musikbeilage zu präzisieren,<sup>14</sup> zum anderen soll versucht werden, einen Namen für diesen anonymen Musiker zu finden, den Martius für den Publikationsprozess heranzog.

„Sodann erneuere auf die freundlichste Weise mein Andenken  
bey Herrn von Martius, dem Botaniker und Brasilianer;  
du wirst an ihm den herrlichsten trefflichsten Mann finden.“<sup>15</sup>

*Johann Wolfgang von Goethe an Carl Friedrich Zelter am 29. September 1827*

---

12 Ankündigung der Musikbeilage im ersten Teil der „Reise in Brasilien“: *Reise in Brasilien gemacht auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben von Dr. Joh. Bapt. von Spix, [...] und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...] Erster Theil. Mit einer geographischen Carte und fünfzehn Abbildungen*, München 1823, S. XIV.

13 Übersetzung: „Man hat den Eindruck, daß Martius nach Europa lediglich die Melodie der Modinhas mitbrachte und dort jemand sie harmonisierte.“ Andrade, *Modinhas Imperiais*, S. 12.

14 Die Bayerische Staatsbibliothek vermerkt „um 1830“.

15 *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796–1832*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riemer, Berlin 1834, Vierter Theil: die Jahre 1825–1827, S. 399.

Am 12. September 1824 notierte Johann Wolfgang von Goethe:

„Den Aufsatz über Martius Palmen concipirt. Die lithographischen Arbeiten des Böhndels betrachtet. Mittag für uns. Von Raumers Geschichte der Hohenstaufen. Die allgemeine Zeitschrift von Walker. Zögerung des Drucks und Berechnung des Seiteninhalts gegen Kunst und Alterthum.“<sup>16</sup>

Das war ein durchaus volles und abwechslungsreiches intellektuelles Tagesprogramm für einen 75-Jährigen. Der hier interessanteste Satz steht zu Beginn: Goethe begann, sich gründlich vorzubereiten für die ihm wichtige Begegnung des kommenden Tages, den Besuch von Carl Friedrich Philipp von Martius aus München. Auch am folgenden 13. September las Goethe vormittags nochmals als Vorbereitung Martius' Aufsatz über die Palmen,<sup>17</sup> dann ist Martius endlich selbst da:

„Herr von Martius. Zugleich in die Localitäten von Brasilien, Palmen und andere Geschlechter schöne Einsichten mittheilend. Derselbe fuhr nach Belvedere. Ich bereitete mich auf eine Unterhaltung vor. Er speiste bey uns, mit seiner jungen Frau und deren Tante, einer Fräulein von Stengel. Ich hatte die große brasilianische Karte ausgehängt. Er ging sie mit mir durch. Ferner die zwey Lieferungen Palmen, die ich schon besaß. Ferner die neusten Blätter bis zum hundertsten illuminirt, wobey das Nähere erzählt und ausgelegt worden. Von brasilianischen Zuständen erzählte er das weitere. Sodann kam das Gespräch auf die Regensburger botanische Gesellschaft, ingleichen auf Bonn und Erlangen. Durchaus fand ich seine Einsichten und Urtheile alles Beyfalls werth. Er blieb bis 8 Uhr und ich entließ ihn ungern.“<sup>18</sup>

Interessant ist nicht nur, dass Goethe sich intensiv auf den Besucher vorbereitete, sondern auch, wie der Besuch verlief. Die Landkarte Brasiliens wie auch alles bislang verfügbare Gedruckte über die Brasilienreise wurden aufgehängt und ausgelegt, sodass während des Gesprächs darauf jederzeit zugegriffen werden konnte. Das Gespräch verlief offenbar wie ein intensi-

---

16 Johann Wolfgang von Goethe, *Tagebuch*, 12. September 1824, in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, III. Abteilung, 9. Bd. 1823–1824, Weimar 1897, S. 267.

17 „Aufsatz über die Palmen wieder durchgesehen ...“ Goethe, *Tagebuch*, 13. September 1824, in: ebd., S. 267f. Es handelte sich hierbei um Martius' ersten, kürzeren Aufsatz mit dem Titel *Palmarum familia ejusque genera denuo illustrata*, München 1824.

18 Goethe, *Tagebuch*, 13. September 1824, in: ebd.

ves Seminar, wobei die Botanik sowohl den Einstieg als auch den wesentlichen Leitfaden bildete: Goethe bot sich seinem Gast als botanisch versierter Gesprächspartner an und war auch über die deutschen botanischen Gesellschaften bestens informiert. Abgesehen davon aber war Martius nicht nur zu einem angenehmen Essen mit interessantem Tischgespräch eingeladen,<sup>19</sup> wie es bei Goethe sehr häufig der Fall war,<sup>20</sup> sondern Martius blieb sogar bis zum Abend und Goethe „entließ ihn [nur] ungerne“, denn offenbar hatte er einen Gesprächspartner für weiteren Austausch gefunden.

Tatsächlich führten Martius und Goethe im Anschluss an die persönliche Begegnung in den folgenden zwei Jahren einen lebhaften inhaltsreichen Briefwechsel, der nun nicht mehr allein die Naturforschung thematisierte, sondern vielmehr die gesamte Fülle der wissenschaftlichen Beobachtungen verschiedenster Forschungsgebiete diskutierte. Über die Naturforschung im engeren Sinne hinausgehend kam im Briefwechsel sehr bald auch vieles andere zur Sprache wie etwa die philosophisch-spirituelle Dimension von Beobachtungen. „Einem mit Liebe und Dankbarkeit erfüllten Gemüthe ist es nicht möglich, den Eindruck einer großen Naturerscheinung, wie ihn die Wolken darbieten, isoliert wiederzugeben“,<sup>21</sup> was sowohl das Konzept des „Forschens“ berührt als auch die für uns Heutige ganz aktuelle Fragestellung naturwissenschaftlicher wie auch ethnologischer Forschung, inwieweit der

- 
- 19 Wir kennen sogar ein Detail der Menüfolge dieses Mittagessens, das den freundschaftlichen Tonfall zwischen Goethe und Martius unterstreicht, es gab nämlich unter anderem Artischocken, die die junge Frau Martius – mit Franziska Freiin von Stengel (1806–1882) war Martius seit 1823 verheiratet – noch nie gegessen hatte. Goethe widmete ihr aus diesem Anlass galant ein kleines, durchaus doppeldeutig-anspielungsreiches Gedicht: „Mein Kind, Sie wissens nicht zu machen; | Doch Artischocken sind von allen Sachen | Die schlimmsten nicht, die unter zarten Fingern | Ihr widerspenstig Naturell verringern.– | Nimm nur den Stachel mit geschickter Kraft, | das ist der Sinn von aller Wissenschaft.“ (Siehe *Goethe und Martius*, hrsg. von [Alexander von Martius], Mittenwald 1932, S. 20.) Wie bedacht Goethe also dem Botaniker Martius ein botanisch interessantes und außergewöhnliches Mittagessen serviert, denn in deutschen Landen war damals die Artischocke als Gemüse noch unüblich. Goethe dagegen hatte die Artischocke natürlich in Italien kennengelernt – und in Weimar wurden sie nun im Gewächshaus von Friedrich Justin Bertuch gezogen. (Siehe hierzu: *Intelligenzblatt des Neuen allgemeinen Garten-Magazins* 3 (1828), S. II. Dort sind unter der Überschrift „Garten-Intelligenzen“ im „Verzeichnis von Gemüse-, Rabatten- u. Topf-Blumensamen, welche für das Jahr 1828 ganz zücht und frisch zu haben sind bei J. Mootz, Gärtner im Baumgarten zu Weimar“ auch „große Artischocken“ angezeigt, das Loth zu „2 Gr. 6 Pf.“.)
- 20 Zu Goethe und seiner Gastlichkeit siehe Sybil Gräfin Schönfeldt, *„Gestern aß ich bei Goethe“*. *Bilder einer neuen Gastlichkeit*, Hamburg 2002.
- 21 Martius an Goethe, München, den 13. Januar 1825, in: [v. Martius], *Goethe und Martius*, Mittenwald 1932, S. 61.

Beobachter das Beobachtete allein durch seine Gegenwart wie auch durch seine Absicht des Beobachtens zu beeinflussen vermag.

In dieser geradezu ganzheitlichen Sicht der Dinge tauschten nun Martius und Goethe nicht nur naturkundliche Beobachtungen und Sichtweisen aus, sondern es kam auch zum Gespräch über Musik:

„Auch einige kleine Liedchen indianischen Ursprungs in der Tupi- oder allgemeinen Sprache (*lingua general*) sind mir aufgestoßen, die ich, bevor sie etwa einmal ihren Platz in der Reisebeschreibung finden, Ew. Excellenz mitzutheilen wage.“<sup>22</sup>

Goethe interessierte das sehr: „Die mitgetheilten Nationallieder vermehrten meine Sammlung gar charakteristisch“;<sup>23</sup> wobei er seltsamerweise in diesem brieflichen Gespräch mit keinem Wort darauf einging, dass er in jüngeren Jahren selbst zwei Gedichte mit dem Titel „Brasilianisch“ geschrieben hatte, inspiriert durch Michel de Montaigne und dessen Essay „über die Kannibalen“.<sup>24</sup> Bemerkenswert ist dies besonders deshalb, weil Goethe ganz offenbar anregt durch die Begegnung und den Austausch mit Martius nun nochmals diese Gedichte zur Hand nahm und eines der beiden, das „Liebeslied eines Amerikanischen Wilden“ neu überarbeitete.<sup>25</sup> Doch hierzu gibt es Martius gegenüber keine schriftlich überlieferte Anmerkung, in seine künstlerischen Überlegungen bezog Goethe den jungen Naturwissenschaftler wohl doch nicht mit ein.

---

22 Martius an Goethe, München, den 13. Januar 1825, in: ebd., S. 62.

23 Goethe an Martius, Weimar, den 29. Januar 1825, in: ebd., S. 76.

24 *Liebeslied eines Amerikanischen Wilden* und *Todeslied eines Gefangenen* [Brasilianisch. Nach Michel de Montaigne, *Essais*, Buch 1, Kap. 30, in der Prosaübersetzung von Titius], beide Gedichte sind zuerst 1783 im Journal von Tiefurt veröffentlicht worden. Abgedruckt in *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Gedichte vierter Theil, Weimar 1891, S. 320.

25 *Liebeslied*, frühere Fassung: „Schlange, warte, warte, Schlange, | Daß nach deinen schönen Farben, | Nach der Zeichnung deiner Ringe | Meine Schwester Band und Gürtel | Mir für meine Liebste flechte! | Deine Schönheit, deine Bildung | Wird vor allen andern Schlangen | Herrlich dann gepriesen werden.“ In: ebd., S. 320. *Liebeslied*, spätere Fassung: „Schlange, halte stille! | Halte stille, Schlange! | Meine Schwester will von dir ab | Sich ein Muster nehmen; | Sie will eine Schnur mir flechten, | Reich und bunt, wie du bist, | Daß ich sie der Liebsten schenke. | Trägt sie die, so wirst du | Immerfort vor allen Schlangen | Herrlich schön gepriesen.“ Am 12. Juni 1826 erwähnt Goethe diese Gedichtfassung in seinem Tagebuch: „... Brasilianisches Gedicht an die Schlange.“ In: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, III. Abteilung, 10. Bd., 1825–1826, Weimar 1899, S. 203.

Bemerkenswert ist, dass Goethe und Martius in ihrem nun folgenden musikalischen Diskurs die brasilianischen Lieder nicht etwa isoliert als außergewöhnlichen Fund diskutierten; ebensowenig wurde auf Details der Aufzeichnungssituation eingegangen. Vielmehr wurden die brasilianischen Lieder ganz unbefangen in den aktuellen, gesamteuropäischen Zusammenhang beginnender Volksliedersammlung und Volksliedaufzeichnung gestellt. So war der Übersendung indianischer Lieder die Sendung einiger alpenländischer Gesänge vorangegangen: „Die Tyroler Strophen sind allerliebste, sie bezeichnen fragmentarisch quodlibetartig am Ende einen ganz vollkommenen charakteristisch abgeschlossenen Zustand“<sup>26</sup>, und völlig selbstverständlich verglich man in einem Atemzug Lieder heterogenster Herkunft, denn der oben zitierte Goethe'sche Dank für die indianischen Lieder lautete vollständig:

„Die mitgetheilten Nationallieder vermehrten meine Sammlung gar charakteristisch; wundersam contrastiren die heiter-derb-gesitteten Tyroler mit den roh und düster genaturten Brasilianern; ist uns doch auch schon ein ähnliches Stammeln von Australien her bekannt geworden.“<sup>27</sup>

Auch in der Fortsetzung des Briefwechsels bemühten sich beide Partner, Weiteres zu diesem neben der „Pflanzen-Diskussion“ herlaufenden Thema beizutragen, das sich sowohl dem Thema „Lied“ als auch der Frage nach der Poesie im umfassenderen Sinn widmet. Goethe übersandte Lieder aus Serbien: „Ew. Hochwohlgeboren erhalten abermals eine kleine Sendung; es sind die Aushängebogen von Kunst und Alterthum, die einige serbische Lieder enthalten und sich übrigens darauf beziehen.“<sup>28</sup> Zudem war offenbar auch einiges von den Färöer-Inseln dabei gewesen, da sich Martius später darauf bezog, der sich seinerseits wiederum mit weiteren Sendungen oberbayerischen Liedgutes an diesem Austausch beteiligte:

„In der angenehmen Überzeugung, daß Hochdieselben die rohen poetischen Ergüsse der Oberbaiern eines Blickes achten, habe ich noch mehrere Lieder und Gasselreime gesammelt, welche ich anliegend gehorsamst übersende. Das Gedicht: ‚Hoppla Lipperl, was ist das?‘<sup>29</sup> ist an der Grenze

26 Goethe an Martius, Weimar, den 25. Dezember 1824, in: [v. Martius], *Goethe und Martius*, S. 60.

27 Goethe an Martius, Weimar, den 29. Januar 1825, in: ebd., S. 76.

28 Goethe an Martius, Weimar, den 8. Febr. 1825, in: ebd., S. 77.

29 Es muss sich hier um das nachfolgende Lied handeln, das heute als österreichisches Weihnachtslied überliefert wird: *Lippai sollst gschwind aufstehn! / Was ist denn da? /*



von Baiern gegen Vorarlberg hin sonst am Weihnachtsabende in den Kirchen gesungen worden, geht noch jetzt im Munde des Volks, und hat in seiner rohen Einfalt und Gemüthlichkeit den Charakter eines hohen Alters, welches ihm auch von Chr. v. Aretin und anderen Kennern unserer Literatur zugeschrieben ward. Es ist vielleicht nicht im reinen Volksdialekt aufgezeichnet, ich konnte es aber nicht besser erhalten. Die ‚Heiligen drei Könige‘ schließen sich hieran an.“<sup>30</sup>

Einige dieser an Goethe gesandten Lieder entstammten damals aktuell gedruckten Sammlungen,<sup>31</sup> doch war Martius auch hier im heimatlich-bayerischen Umfeld so weit gegangen, nicht nur Lieder zu senden, die er bei anderen bereits notiert und ediert vorgefunden hatte, sondern er machte auch eigene Aufzeichnungen: „Den ‚Roßknecht‘ habe ich zu Bad Gastein im Salzburgerischen selbst im Munde des Volks gehört.“<sup>32</sup> Martius hatte sich also auch hier – „zu Hause“ – als Ethnologe betätigt. Sich nicht nur auf Vorhandenes zu verlassen, sondern selbst den Dingen wissenschaftlich-fundiert auf den Grund zu gehen, war ihm zum selbstverständlichen Lebensprinzip geworden.

„... ob ich nicht unter dieser Schaar die Urpflanze entdecken könnte. Eine solche muß es denn doch geben! Woran würde ich sonst erkennen, daß dieses oder jenes Gebilde eine Pflanze sei, wenn sie nicht alle nach einem Muster gebildet wären?“<sup>33</sup>

Johann Wolfgang von Goethe

---

*Mi wunderts, daß d'schlafa kannst! / I schlaf schon ! / Geh mit mir auf die Weid, / schau, was s für Wunder geit: / Ist so licht wie am Tag! / Was wa das!* Martius' Textfassung ist jedenfalls – wie ihm offenkundig bewusst war – in ein „Hochdeutsch“ zurechtgehört, sowohl das „Hoppla“ als auch das „Lipperl“ deuten darauf hin.

- <sup>30</sup> Martius an Goethe, 18. Mai 1825, in: [v. Martius], *Goethe und Martius*, S. 86.
- <sup>31</sup> Martius erwähnt die Lied-Aufzeichnungen der Patres Marcellin Sturm (1760–1812) – es handelt sich um *Marcellin Sturm, Lieder. zum Theil in baierischer Mundart*, hrsg. von Giehl. München 1819 – wie auch Sebastian Sailer (1714–1777), hier muss folgende Ausgabe gemeint sein: Sebastian Sailer's *Schriften im schwäbischen Dialekte*, hrsg. von Sixt Bachmann, Buchau am Federsee 1819.
- <sup>32</sup> Martius an Goethe, 18. Mai 1825, in: [v. Martius], *Goethe und Martius*, S. 85. Der hier erwähnte Rossknecht ist erst wieder im 20. Jahrhundert durch Wastl Fanderl aufgezeichnet worden, also erst gut hundert Jahre nach Martius und Goethe! Siehe hierzu *Informationen aus dem Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern* (2009), Heft 2, S. 12.
- <sup>33</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, Palermo, Dienstag 17. April 1787, in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 31: *Italienische Reise II*, Weimar 1887, S. 147f.

„Diese Art Gedichte, die wir seit Jahren Volkslieder zu nennen pflegen, ob sie gleich eigentlich weder vom Volk, noch fürs Volk gedichtet sind, sondern weil sie so etwas Stämmiges, Tüchtiges in sich haben und begreifen, daß der kern- und stammhafte Theil der Nationen dergleichen Dinge faßt, behält, sich zueignet und mit unter fortpflanzt – dergleichen Gedichte sind so wahre Poesie, als sie irgend nur seyn kann ...“<sup>34</sup>

Johann Wolfgang von Goethe

Die Suche nach poetischen Archetypen in Analogie zur Idee botanischer Archetypen – eine damals, noch lange vor Darwin, ganz moderne Idee der Naturwissenschaft –, die Goethe in seiner Suche nach einer „Urpflanze“<sup>35</sup> ganz wesentlich mitvertrat, übertrugen Martius und Goethe nun auf die Geisteswissenschaften und die Künste. Das Vergleichen von Liedern verschiedenster Herkunft führte dabei zu ganz erstaunlichen Überlegungen:

„Bei diesen Sammlungen war es mir darum zu thun, ob ich nicht Spuren von epischen Formen auffinden könnte, wie jene großartigen, welche Ew. Excellenz aus den Faröer Inseln und Serbien mir mittheilten [...], ich bin aber nicht so glücklich gewesen, etwas in der Art aufzufinden.“<sup>36</sup>

Nach einigen historischen wie auch sozialpsychologischen Überlegungen darüber, warum in Bayern die großen Epen wohl fehlen könnten, kommt Martius dann wieder auf Brasilien zu sprechen und folgert:

---

34 Johann Wolfgang von Goethe, Rezension von: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, hrsg. von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Heidelberg 1806, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen: Schriften zu Literatur 1: Aufsätze zu Schauspielkunst und Musik, Aufsätze zur deutschen Literatur*, Berlin 1970, S. 402.

35 Das *Bryophyllum calycinum*, das Goethe in diesem Kontext erforschte und bewunderte (an Graf Sternberg, [Weimar], 4. / 11. Jan. 1823: „Noch vermelde ich, daß ich das *Bryophyllum calycinum* pflegend und fortpflanzend immerfort beobachte und Gelegenheit hatte, besonders auch diesen Winter seine Kraft, sich wiederherzustellen und fortzupflanzen, zu bewundern.“ in: Katharina Mommsen (Hrsg.) *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten* Bd. 1: *Abaldemus-Byron*, erw. reprograph. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1958 – Berlin u.a. 2006, S. 536), und das er auch in zwei kürzeren Essays beschrieb (siehe Johann Wolfgang von Goethe, „Nacharbeiten und Sammlungen“, *Zur Morphologie*, Heft 2, März 1820; Johann Wolfgang von Goethe, „Verstäubung, Verdunstung, Vertropfung“, *Zur Morphologie*, Heft 3, Oktober 1820), hatte für ihn in seiner – vermuteten – Urtümlichkeit eine geradezu spirituelle Komponente, siehe hierzu Günter Steiger, *Diesem Geschöpfe leidenschaftlich zugetan. Bryophyllum calycinum. Goethes „pantheistische Pflanze“*, Weimar 1986.

36 Martius an Goethe, 18. Mai 1825, in: [v. Martius], *Goethe und Martius*, S. 85.

„Übrigens ist es mir auffallend gewesen, daß ich auch in Brasilien – ebenso wie dort jede Spur von Gespensterfurcht, Geisterseherei und die Neigung zum geisterhaft Wunderbaren fehlt – keinem Anklang der Ballade oder Ritterromanze begegnet bin. Die Poesie hat dort nur den lyrisch-sentimentalen oder sensuellen Charakter und ermangelt gänzlich höherer idealischer Motive, weshalb sich die Brasilianer nur in erotischen Liedern und schlüpfrigen Erzählungen auszeichnen. Letztere sind traditionell und gehören der ganzen Volksmasse an, indem sie, mit mehr oder weniger Feinheit erzählt, von mehr oder minder bedeutungsvollen Gesten und Modulationen begleitet, die Unterhaltung männlicher Gesellschaften – der Eseltreiber sowie der vornehmen Staatsdiener – ausmachen. Das weibliche Geschlecht dagegen soll sich in seinen Gesellschaften in der Ausbildung eines Systems der sinnlichen Liebe gefallen.“<sup>37</sup>

Hier spricht er ganz offenbar nicht vom indianischen Brasilien, sondern von der Gesellschaft der Städte und deren künstlerischen Äußerungen. Die Frage nach einem großen heroischen Epos Brasiliens wird anschließend an dieser Stelle noch weitergehend ausgeführt: Als „einzige Epopöe“<sup>38</sup> wird hier das „Caramuru“<sup>39</sup> erwähnt, bis Martius endlich folgert: „[E]s scheint aber, als könnten wahrhaft nationale Epopöen nur mit, nicht nach den Thaten erzeugt werden.“<sup>40</sup>

Goethe selbst veröffentlichte in dieser Zeit einen Text über serbische Volkslieder und schreibt darüber an Carl Friedrich Zelter am 11. April 1825:

„Den Aufsatz über die serbische Poesie, so wie die Gedichte selbst, empfehl ich dir besonders; sollte das Wesen dich nicht gleich anmuthen so suche hineinzudringen. Ich habe mit Sorgfalt die Sache behandelt; was ich über die Volkslieder überhaupt sage ist kurz aber wohlbedächtig. Wenn ich nach und nach die Lieder anderer Nationen specifisch ebenso vorführe, wird man hoffentlich zur Einsicht desjenigen kommen um welches man bisher nur mit düsterm Vorurtheil herumschwärmte.“<sup>41</sup>

---

37 Ebd., S. 86.

38 Ebd., S. 87.

39 José de Santa Rita Durão, *Caramuru. Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, Lissabon 1781.

40 Martius an Goethe, 18. Mai 1825, in: [v. Martius], *Goethe und Martius*, S. 87.

41 An Carl Friedrich Zelter, 11. April 1825. *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, III. Abteilung, Bd. 10: 1825–1826, Weimar 1899, S. 180.

Martius seinerseits bittet ihn um ein Grußwort an die Leser seiner *Reise in Brasilien*:

„Wollten Ew. Excellenz, deren Geist die Geschichte der Völker umfaßt und die Entwicklungen ganzer Welttheile abspiegelt, zu Ihrem Vergnügen eine Deutung, die ohnehin klar und tief in der Seele des Dichters eines Faust liegt, aussprechen, und sie meinem Buche zur Zierde, gleichsam zu empfehlenden Anrede an den Leser schenken, so würden Sie mich wahrhaft glücklich machen ...“<sup>42</sup>

Goethes Interesse an den aus Brasilien mitgebrachten Liedern und der Gedankenaustausch über „Volkslieder“ waren für Martius unverkennbar eine wichtige Bestätigung, diese tatsächlich im Druck zu veröffentlichen. Zugleich kann aufgrund der Datierung des Briefwechsels geschlossen werden, dass der Musik-Anhang keinesfalls vor 1825 veröffentlicht wurde – siehe noch einmal etwa der Brief vom 13. Januar 1825: „kleine Liedchen indianischen Ursprungs [...] bevor sie etwa einmal ihren Platz in der Reisebeschreibung finden.“<sup>43</sup> Aber jedenfalls ist im Briefwechsel seit diesem Januar 1825 stets von einer geplanten Veröffentlichung der Lieder die Rede.

„Ritter von Martius, der bey der brasilianischen Reiseschätze selbst Hand anlegt und verschiedene Künstler, in verschiedenen Fächern gewandt, unter sich hat“<sup>44</sup>

*Johann Wolfgang von Goethe, 1825*

Die dreibändige Erstausgabe der Erträge der Brasilienreise von Spix und Martius erschien in den Jahren 1823, 1828 und 1831. Der erste Band war noch von beiden Forschern gemeinsam herausgegeben worden, zum Zeitpunkt des Erscheinens des zweiten Bandes war Spix allerdings bereits verstorben: „13.5.1826. Spix ist gestorben.“<sup>45</sup> Zwar hatte er Teile des zweiten Bandes noch mitredigieren können, anderes beruhte auf seinen Aufzeichnungen, aller-

---

42 Martius an Goethe, 18. Mai 1825, in: [v. Martius], *Goethe und Martius*, S. 84.

43 Martius an Goethe, München, den 13. Januar 1825, in: ebd., S. 62.

44 Brief Goethes vom 3. Januar 1825 „an den Großherzog Carl August“, in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, III. Abteilung, Bd. 9: 1823 – 1824, Weimar 1897, S. 67–70, hier S. 67.

45 Johann Andreas Schmeller, *Tagebücher 1801–1852* (Schriftenreihe der bayerischen Landesgeschichte, Bd. 48), hrsg. von Paul Ruf, München 1954, Bd. 2, S. 9.

dings ist bereits auf dem Deckblatt des zweiten Bandes ganz selbstverständlich und sprachlich korrekt verzeichnet „weiland Dr. Spix“<sup>46</sup>. Das Titelblatt der „Brasilianischen Volkslieder“ ist aber ganz eindeutig als „Musikbeilage zu Dr. v. Spix und Dr. v. Martius“ benannt, ein „weiland“, das den bereits erfolgten Tod von Spix angezeigt hätte, hätte man keinesfalls pietätlos weglassen. Das bedeutet: Die Musikbeilage gehört nicht nur inhaltslogisch zum ersten Band der „Reise in Brasilien“ – was allein schon aus der Angabe in ebendiesem ersten Band hervorgeht, in dem sowohl die geografische Karte als auch die Musikbeilage angekündigt werden<sup>47</sup> –, sondern sie ist auch ganz sicher vor dem Todesdatum von Spix im Mai 1826 erschienen. Aus dem Goethe-Briefwechsel geht eindeutig hervor, dass die Lieder im Januar 1825 noch nicht gedruckt – und offenbar auch noch nicht druckbar – waren; somit lässt sich der Zeitpunkt von Vorbereitung der Herausgabe und anschließendem Druck der Musikbeilage auf den Zeitraum zwischen Januar 1825 und Mai 1826 eingrenzen.

„Os documentos musicais e textos mais antigos se referindo a ela, já designam peças de salão, e todos concordam em dar à Modinha uma origem erudita, ou pelo menos da semi-cultura burguesa.“<sup>48</sup>

Mario de Andrade

Martius selbst erwähnt, dass diese als „Brasilianische Volkslieder“ bezeichneten Modinhas in Brasilien mit Gitarre begleitet würden, die dort das übliche Instrument sei:

„Der Brasilianer hat mit dem Portugiesen einen feinen Sinn für angenehme Modulation und regelmässige Fortschreitungen gemein, und wird darin durch die einfache Begleitung des Gesanges mit der Guitarre be-

---

46 *Reise in Brasilien gemacht auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht von weiland Dr. Joh. Bapt. von Spix, [...] und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...] Zweiter Theil*, bearbeitet und herausgegeben von Dr. C.F.P. von Martius, München 1828.

47 *Reise in Brasilien [...] Erster Theil*, S. XIV.

48 „Die alten musikalischen Dokumente und Texte, die sich auf sie [die Modinha] beziehen, bezeichnen Salonstücke und alle stimmen darin überein, der Modinha eine Herkunft aus der ‚Hochkultur‘ zuzusprechen, oder zumindest aus der bürgerlichen Halb- bildung“, Andrade, *Modinhas Imperiais*, S. 6.

festigt. Die Gitarre (Viola) ist auch hier, wie im südlichen Europa, das Lieblingsinstrument; dagegen gehört ein Fortepiano zu den seltensten Meubles und wird nur in reichen Häusern angetroffen.“<sup>49</sup>

In seinen Aufzeichnungen existieren jedoch keine Vorlagen der gedruckten Lieder, weder von Begleitungen, noch von den Melodien. Die handschriftlichen Vorlagen der „Indianischen Melodien“ sind hingegen in seinen Tagebuchaufzeichnungen zu finden. Hier war im direkten Vergleich von Vorlage und Druckfassung eine deutlich redigierende und europäisch-glättende Bearbeitung der ursprünglichen Notate unverkennbar.<sup>50</sup> Martius selbst konnte die Klavierbegleitung der Lieder sicher nicht geschrieben haben. Zwar war er offensichtlich ein guter Amateurgeiger,<sup>51</sup> dass er aber weitergehende musiktheoretische Kenntnisse gehabt hätte, die ihm erlaubt hätten, eigenständige Klaviersätze anzufertigen, ist aus keiner seiner eigenen Aussagen zu erschließen. Wer also konnte zwischen Januar 1825 und Mai 1826 in München sowohl die Redaktion der „Indianischen Melodien“ als auch die Liedfassungen der „Brasilianischen Volkslieder“ angefertigt haben? Martius beschäftigte – wie auch der Hinweis von Goethe bestätigt – eine ganze Reihe von Künstlern, insbesondere für die Bebilderung der „Reise in Brasilien“ wie sicherlich auch für die dem ersten Band von 1823 beigelegte geografische Karte. Namen der beteiligten Künstler sind kaum erschlossen, immerhin ist in der Zwischenzeit bekannt, dass Carl August Lebschée<sup>52</sup> zum Kreis dieser Zeichner und Maler gehörte. Doch über beteiligte Musiker fehlen bislang Informationen.

Geht man die bekannten Namen unter Münchens Komponisten der 1820er-Jahre durch, so stößt man auf Persönlichkeiten wie Peter von Winter, Caspar Ett, Peter v. Lindpaintner, Josef Hermann Stuntz. Doch nicht nur aus biografischen Gründen kommen diese kaum für eine solche Bearbeitung infrage: Peter von Winter stirbt noch 1825 und scheidet somit als Bearbeiter so gut

49 *Reise in Brasilien*, S. 105.

50 Hofmann, „Dokumentation des Fremden“, S. 114–118.

51 Ebd., S. 105f.

52 Zu Carl August Lebschée siehe Brigitte Huber, *Auf der Suche nach der historischen Wahrheit. Carl August Lebschée (1800–1877) – ein Münchner Künstlerleben*, hrsg. vom Historischen Verein von Oberbayern. Hamburg, München 2000. Siehe auch Ludwig Morenz, Art. „Lebschée, Carl August“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 14, Berlin 1985, S. 22f. [Onlinefassung]; <http://www.deutsche-biographie.de/ppn118570641.html> sowie <http://kulturportal-west-ost.eu/biographien/lebschee-karl-august-2>. Ebenfalls namentlich bekannt ist Johann Werner, ein Schüler von Thomas Ender (1793–1875), dem Maler der österreichischen Brasilien-Expedition. Von Werner stammen ebenfalls mehrere Illustrationen, die er nach Handzeichnungen Enders realisierte.

wie sicher aus. Caspar Ett, Hoforganist an St. Michael, komponierte beinahe ausschließlich geistliche Musik. Josef Hermann Stuntz war Nachfolger Peter von Winters und damit seit 1825 Hofkapellmeister. Er war in München in so exponierter Stellung tätig, dass kaum davon auszugehen ist, dass er im Jahr 1825 die Zeit gehabt hätte, sich mit etwas so Unbedeutendem wie einer Liederbearbeitung „abzugeben“, wenn es doch in diesem Jahr um etwas für ihn so Entscheidendes wie die Hofkapellmeister-Stelle ging. Auch er scheidet somit aus. Peter von Lindpaintner war zwar einige Jahre in München gewesen, hatte bei Peter von Winter studiert und die Stellung eines Musikdirektors am neu erbauten königlichen Theater am Isartor gehabt. Doch seit 1819 hatte er München hinter sich gelassen und war Königlich-Württembergischer Hofkapellmeister in Stuttgart. Im Übrigen wäre sicherlich keiner der bisher Erwähnten bereit gewesen, eine solche musikalische Handwerksarbeit zu machen – und dann auch noch auf die Nennung des eigenen Namens zu verzichten.

Als weitere Spur bot sich an, die Familie Lachner näher in Betracht zu ziehen, denn für Martius ist in seinen späteren Jahren ein freundschaftlicher Umgang mit den beiden Brüdern Franz und Ignaz Lachner bezeugt.<sup>53</sup> Doch für die hier diskutierte Musikbeilage zur „Reise in Brasilien“ waren weder Franz noch Ignaz noch Vinzenz plausible Autoren, denn alle später berühmt gewordenen Lachner-Brüder waren 1825/1826 entweder zu jung oder (noch) nicht in München: Franz (1803–1890) wäre zwar alt genug gewesen, war aber seit 1823 Organist an der Lutherischen Stadtkirche in Wien und seit 1826 als (Vize-)Kapellmeister am Kärntnerthortheater. Nach München kam er erst 1836. Ignaz (1807–1895) war zwar 1823 für kurze Zeit in München, wo er bei Bernhard Molique Violin-Unterricht hatte, er ging aber bereits 1824 nach Wien und kam von dort erst 1842 zurück nach München.<sup>54</sup> Der jüngste Bruder, Vinzenz (1811–1893), war 1825 schlichtweg zu jung und ebenfalls nicht in München. Allerdings waren die Lachners eine sehr große Familie, und alle Familienmitglieder dieser infrage kommenden Generation waren Berufsmusiker, auch die Töchter der Lachners waren als Organistinnen berufstätig. Darüber hinaus gab es noch einen weiteren Lachner-Bruder: den älteren Stiefbruder Theodor Lachner (1797–1877). Dieser ist erstaunlich schlecht in Lexika erschlossen, er „war Organist zu München und zuletzt Repetitor an

---

53 Ignaz widmete ihm sein Klaviertrio Nr. 1, B-Dur, op. 37 (1851). Franz Lachner war regelmäßig zu Gast bei der Familie Martius.

54 Andrea Harrandt, Art. „Lachner, Ignaz“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 10, Kassel u.a. 2003, Sp. 980–982.

der Oper<sup>55</sup>, ist mehrfach wortgleich zu finden, jedoch kennen ihn weder *ADB* noch *NDB* und die neue *MGG* erwähnt ihn gar nicht. Ihn zog es nicht wie seine jüngeren Halbbrüder weg aus Bayern, er blieb kontinuierlich in München.

„Die Darstellung war diesmal auf dem Isarthortheater, das Orchester, obwohl an solche Dinge nicht gewöhnt, hat demungeachtet sehr brav gespielt.“<sup>56</sup>

In Anbetracht der gut dokumentierten, allerdings zeitlich späteren freundschaftlichen Beziehungen von Martius zu den Brüdern Franz und Ignaz Lachner soll hier zunächst insoweit Theodor Lachners Leben nachvollzogen werden, um der Frage nachzugehen, ob er eventuell als Bearbeiter der „Musikbeilage“ in Betracht gezogen werden kann.

Seine Mutter, Maria Katharina Schaumberger, geb. Hörmann, Witwe des vorherigen Rainer Stadtpfarrorganisten, heiratete Anton Lachner, der dadurch die Rainer Organistenstelle erhielt. Sie brachte zwei Kinder aus der ersten Ehe mit und bekam dann mit Anton Lachner weitere vier Kinder, davon war Theodor das jüngste. Sein Taufname war eigentlich Theoderich und laut polizeilichem Meldezettel wurde er am 1. Juli 1797 geboren.<sup>57</sup> Über Theodor Lachner gibt es derzeit nur eine wirklich belastbare Notiz in Hugo Riemanns *Musik-Lexikon* von 1909. In den Hauptartikel über Franz Lachner sind dort die Namen der anderen Geschwister eingefügt und über Theodor findet sich: „der älteste, Theodor, geb. 1798, gest. 22. Mai 1877, Stiefbruder, war Organist zu München und zuletzt Repetitor an der Oper.“<sup>58</sup> Abgesehen davon, dass das bei Riemann angegebene Geburtsjahr nicht stimmen kann – Theodors Mutter starb bereits im Juli 1797 –, sind hier immerhin zwei Musikberufe angegeben und Theodors Sterbedatum stimmt mit dem des polizeilichen Meldezettels überein. Im November 1797 heiratete Anton Lachner bereits wieder, diesmal Maria Anna Kunz, Tochter des Lehres und Organisten Johann Michael Kunz aus Reimlingen, die selbst sehr gut Orgel spielte. Sie bekam

---

55 Zuerst Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, 7. Aufl., Leipzig 1909, S. 777.

56 *Münchner Theater-Journal* 3 (1816), S. 316.

57 Harald Johannes Mann, *Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain*, Rain am Lech 1989, S. 35 benennt zwar (ohne nähere Begründung) das Jahr 1795 und Hugo Riemann schreibt in seinem Lexikonartikel von 1909 als Geburtsjahr 1798, was noch etwas mehr Verwirrung in die Sache bringt. Ich möchte mich dem Meldezettel anschließen, dem hier als staatlichem Dokument eine gewisse Verbindlichkeit zukommt.

58 Riemann, *Musik-Lexikon*, S. 777.



zehn Kinder mit Anton Lachner, davon überlebten acht das Kindesalter und fünf wurden Profi-Musiker: die drei bekannten Brüder Franz, Vinzenz und Ignaz sowie Maria Christina und Maria Anna Thekla.<sup>59</sup> Theodor wie auch sein jüngerer Bruder Franz besuchte das Studienseminar in Neuburg an der Donau, und er war offenbar der einzige der vier Musikerbrüder Lachner, der das Abitur machte.<sup>60</sup> Theodor war damit also in der Familie der Einzige mit einer formal abgeschlossenen Schulausbildung.<sup>61</sup> In Neuburg an der Donau war Franz Xaver Eisenhofer (1783–1855)<sup>62</sup> Musiklehrer. Dessen Kompositionslehrer war wiederum der „Hofklaviermeister“ und Michael-Haydn-Schüler Joseph Graetz in München gewesen, der seinerseits einen sehr guten Namen als Lehrer hatte.<sup>63</sup> Das Neuburger Gymnasium hatte einen sehr guten Ruf und war bekannt dafür, „auch gute musikalische Zöglinge zu bilden“<sup>64</sup>, das „prächtige Orchester“ spielte

„Kirchen- und Kammer Musiken von den ersten und neuesten klassischen Tonsetzern und Kapellmeistern mit einer bewunderungswürdigen Präzision, Feuer, Geschmack und Akkuratess, gleich einer Fürstlichen Hofmusik“.

Hier wurde also eine solide Basis für den späteren Beruf gelegt.

---

59 „Zwei Schwestern, Thekla und Christiane, bekleideten mehrere Jahre Organistenstellen, die erstere zu Augsburg, die letztere in ihrem Geburtsort Rain.“ Ebd. Dass sogar zwei der Töchter professionelle Musikerinnen wurden, spricht für deren ausnehmend hohe Begabung, die sie jedoch in Anbetracht der Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts nur am Heimatort realisieren konnten. Ein Weggehen und Weiterstudieren wäre nicht in Betracht gekommen.

60 Für die Mädchen wäre ein Abitur damals sowieso völlig unmöglich gewesen, da kein Gymnasium Mädchen zuließ.

61 Die Grundschulausbildung hatten die Lachner-Kinder allesamt daheim beim Vater bekommen, nicht in der Schule, erst die weiterführende Schule besuchten sie außer Haus, siehe Mann, *Die Musikerfamilie Lachner*, S. 51.

62 <http://www.bml.o1mu.de/eo163> sowie [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_e/eisenhofer\\_franz.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_e/eisenhofer_franz.xml) (beide zuletzt abgerufen am 8. Mai 2016). Eisenhofer selbst komponierte vorwiegend für Männerchor.

63 Joseph Graetz (1760–1826). Sowohl Ett als auch Lindpaintner hatten bei ihm Unterricht gehabt. Siegfried Gmeinwieser, Art. „Joseph Graetz“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 7, Kassel u.a. 2002, Sp. 1457f.

64 Felix Joseph Lipowsky, *Bairisches Musik-Lexikon*, München 1811, Nachdruck Hildesheim, New York 1982, S. 320. Als Repertoire werden hier beispielhaft aufgezählt: „Händl, Graun, Bach, Sacchini, Porpora, Pergolesi und Haydn“.

Theodor Lachner bezeichnete sich laut polizeilichem Meldezettel<sup>65</sup> als „Klaviermeister“ und war spätestens seit 1823 außerdem als zweiter Cellist im Orchester des Münchner Isartor-Theaters tätig,<sup>66</sup> des zweiten Hoftheaters, errichtet 1811 außerhalb des Isartores.<sup>67</sup> Beim Publikum beliebt, wurden dort vorwiegend Singspiele und musikalische Komödien gespielt. Opulent waren die Gehälter der Musiker allerdings nicht, obwohl diese doch

„den Beifall Eurer Königlichen Majestät und die Zufriedenheit des ganzen Publikums verdienten, und das bisherige Gehalt dafür mit 2 bis 300 fl. hat für die meisten von uns die einzige Quelle des Lebens-Unterhalts gebildet“<sup>68</sup>.

Da nun

„der Etat für die Musik des Königlichen Hoftheaters am Isarthor nunmehr auf 3900 Gulden gemindert, und dadurch das Gehalt eines jeden einzelnen von uns auf die Hälfte herabgemindert werden sollte“<sup>69</sup>,

schreibt am „13ten October 1820“ Thomas Täglichsbeck,<sup>70</sup> der nach Lindpaintners Weggang die Leitung des Orchesters übernommen hatte, „im

65 Stadtarchiv München: Signatur PMB L4.

66 Siehe Friedrich Joseph Holzapfel, *Münchner Theater-Almanach* 1 (1823), S. 21; ders., *Münchner Theater-Almanach* 2 (1824), S. 69 sowie ders., *Münchner Theater-Almanach* 3 (1825), S. 87.

67 Das Theater war 1811/12 als zweites Theater des königlichen Hofes erbaut worden, es wurde jedoch durch Ludwig I. bereits 1825 wieder geschlossen und diente danach nie mehr als Theater. Zuletzt war es ein Kino, bevor es im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Der Erbauer des Theaters war der Architekt Emanuel Joseph von Herigoyen, ein Baumeister aus Portugal (1746–1817), der seit 1810 Oberbaukommissar in München war. Zu Herigoyen siehe: Heinrich Habel, Art. „Herigoyen, Emanuel Joseph von“ in: *Neue Deutsche Biographie* Bd. 8, Berlin 1969, S. 615f. [Onlinefassung]; <http://www.deutschebiographie.de/ppn118549626.html>. Von diesem stammt im Übrigen auch das bis heute erhaltene Eingangstor zum Alten Botanischen Garten, dessen Leitung seit 1823 C.F.Ph. von Martius (anfänglich noch neben seinem Vorgänger Franz von Paula Schrank) innehatte. Siehe hierzu Günther Schmid und Friedrich Schlichtegroll, „Aus der Frühgeschichte des botanischen Gartens in München“, *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften* 31 (1938), Heft 3, S. 148–164.

68 Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHstA), MF 55869.

69 Ebd.

70 Clytus Gottwald, Art. „Thomas Täglichsbeck“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 16, Kassel u.a. 2006, Sp. 431f.

Namen des ganzen Orchesterpersonals“ an den König mit der Bitte, den Etat doch wieder aufzustocken und dadurch diese Kürzung rückgängig zu machen. Die genannten „2 bis 300 fl.“ entsprachen damals etwa normalen Lehrergehältern,<sup>71</sup> dennoch war das nicht üppig und eine Halbierung musste jedenfalls große Probleme verursachen. Zudem waren die Stellen relativ prekär, denn sie hatten lediglich „drey oder sechs monatliche Aufkündigung“<sup>72</sup>, was in der Diskussion über eine mögliche Schließung des Theaters prompt als positiv hervorgehoben wurde, denn so hätte man mit den Musikern bei einer Schließung des Theaters recht wenig Scherereien.

Doch auch die Privatisierung des Theaters und seine Übernahme durch den Schauspieler Carl Carl<sup>73</sup> im Jahre 1822 konnte das Isartor-Theater langfristig trotz seiner positiven Aspekte – so war es etwa in Lage und Bau ein modernes Bürgertheater, diente der Verschönerung und dem Kulturleben der neuen Isarvorstadt und war damit geradezu eine Antithese zum sehr noch den alten, hierarchischen Strukturen verhafteten Hoftheater<sup>74</sup> – nicht sichern. Insbesondere die Sparmaßnahmen von König Ludwig I. führten endlich zu seiner Schließung im Jahr 1825.

Seit dieser Zeit verdiente Theodor sein Geld zunächst wohl vorwiegend als Organist, anfangs recht schlecht bezahlt in der Damenstiftskirche St. Anna.<sup>75</sup> War sicherlich bereits die Zeit seiner Anstellung am Isarthor-Theater

---

71 Im Jahr 1835 erhielten Lehrer als jährliches Gehalt: 451 Lehrer über 400 fl., 852 Lehrer 300–400 fl., 2.090 Lehrer 200–300 fl., 3.943 Lehrer unter 200 fl, siehe: Auszug aus Dietrich Klose und Franziska Jungmann-Stadler, *Königlich Bayerisches Geld. Zahlungsmittel und Finanzen im Königreich Bayern 1806–1918*, München 2006, S. 162.

72 *Ideen über die zweckmäßige Leitung eines deutschen Hoftheaters, nebst einem Anhang zur Beantwortung der Frage: Ist der Fortbestand des Theaters am Isarthor der Kunst in München nützlich oder schädlich?* München 1820, S. 28.

73 Herbert Franzelin, *Geschichte der Münchner Vorstadt-Theater zu Beginn des 19. Jahrhunderts und das königliche Theater am Isartor*, München 1922. Zu Carl Bernbrunn siehe August Förster, Art. „Bernbrunn, Carl“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 2, Leipzig 1875, S. 410f., [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Bernbrunn,\\_Carl&oldid=2070018](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Bernbrunn,_Carl&oldid=2070018) (Version vom 7. Dezember 2015, 19:07 Uhr UTC) und Otto Rommel, Art. „Bernbrunn, Karl Andreas“, in: *Neue Deutsche Biographie* Bd. 2, Berlin 1955, S. 105f. [Onlinefassung]; <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118834800.html>, sowie: Birgit Pargner und W. Edgar Yates (Hrsg.), „Kann man also Honoriger seyn als ich es bin?“. *Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer*, München 2004. Zum Isarthor-Theater und seinen Problemen eine zeitgenössische, belletristische Schilderung in August Lewald, *Panorama von München*, Stuttgart 1835, zum Theater dort S. 237–260.

74 Meike Wagner, *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz: Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis*, Berlin 2013, S. 280.

75 Mann, *Die Musikerfamilie Lachner*, S. 37.

finanziell nicht luxuriös, so darf seine finanzielle Situation direkt nach der Schließung des Theaters als vermutlich äußerst problematisch bezeichnet werden. Genau in dieser Zeit aber brauchte Martius nun einen Musiker, der komponieren, bearbeiten und arrangieren konnte und bereit war, das zu tun, ohne dabei seinen eigenen Namen zu nennen. Theodor Lachner brauchte zu diesem Zeitpunkt sicherlich jede Verdienstquelle, die sich bot, hatte als Organist und Orchestermusiker gute musikalische Voraussetzungen und auch eine überdurchschnittliche Allgemeinbildung, was für diesen doch eher ungewöhnlichen Auftrag durchaus ins Gewicht fallen konnte. Somit soll zunächst als Hypothese gelten: Theodor Lachner könnte der gesuchte Autor-Bearbeiter-Arrangeur der „Musikbeilage“ sein.

„Eine stille, träumende Welt für sich,  
in welche erst an einzelnen Stellen die moderne Zeit hineingegriffen hat,  
um da einen eisernen Gaslaternenpfahl aufzurichten,  
dort einen hohen Steinkasten als Mietsbau hinzustellen,  
da einen Bach brückenmäßig zu überwölben, ...“

*Michael Georg Conrad*<sup>76</sup>

Im Münchner Stadtarchiv ist unter der Signatur PMB L4 der polizeiliche Meldebogen von Theodor Lachner erhalten. In diesem Dokument sind seine Lebensdaten, die Berufstätigkeit, der Familienstand und seine Wohnadressen beschrieben. „Lachner, Theoderich“ wird dort als 1797 geboren benannt, geboren „zu Rain in Baiern“, und die erste, von demselben Schreiber eingetragene Berufsbezeichnung lautet „Klaviermeister“. In derselben Schrift eingetragen ist seine Frau „Maier, Margarethe“, sie ist geboren „zu Brixlek in Tyrol, 1798“<sup>77</sup>. Aus dieser ersten Ehe stammten zwei Kinder. Die erste Tochter lebt nur wenige Tage: Anna Maria, (1. Juli 1828–18. Juli 1828), die zweite Tochter Maria Margaritha (12. Mai 1831–8. Juni 1883) blieb unverheiratet, wurde mit 45 Jahren ins Gasteigspital, zwei Jahre später dann ins St. Joseph-Hospital als Pfründnerin aufgenommen.<sup>78</sup> Theodors erste Frau stirbt am 8. Juni

---

76 Michael Georg Conrad, *Was die Isar so rauscht*, Leipzig 1887, S. 176.

77 Heute „Brixlegg“ geschrieben.

78 Mann, *Die Musikerfamilie Lachner*, S. 41. Das „Gasteig-Spital“ war damals ein ziemlich modernes Haus, denn es war erst am 6. Dezember 1862 anstelle des ehemaligen „Armenversorgungshauses“ neu eingeweiht worden. Das „Joseph-Spital“ in der Innenstadt war eine alte Münchner Institution: Es war zuerst 1614 von Melchior Pruggs-

1832 „an organischen Fehlern des Unterleibes“ und Theodor geht sehr schnell eine zweite Ehe ein: Bereits ein Jahr später, am 20. Juni 1833 heiratet er „Maria Magdalena Franziska Josepha Wisneth“,<sup>79</sup> eine „Advokatens Tochter“ aus Regensburg, geboren am 12. Dezember 1794. Der zweiten Ehe entstammten drei weitere Kinder: Theodor (11. März 1833–31. Dezember 1909), der bei der Trauung seiner Eltern bereits ein Vierteljahr alt war,<sup>80</sup> wurde ebenfalls Berufsmusiker und lebte wie sein Vater als Pianist, Klavierlehrer und Komponist in München. Ein weiterer Sohn starb bereits nach wenigen Wochen: Karl Ferdinand Joseph Wolfgang (13. April 1834–7. August 1834). Vom letzten Kind, Emma Franziska Pauline (\*17. April 1835) ist weiter nichts bekannt.<sup>81</sup> Lachners zweite Frau starb im September 1868.

Theodor Lachner ist auffällig oft umgezogen, der Meldebogen dokumentiert dies detailliert. Dabei ist interessant, in welche Stadtviertel er jeweils zieht, da München durch den schrittweisen Abriss der alten Wallanlagen und die Eingemeindung vormaliger Vorstädte große städtebauliche Veränderungen erfuhr. Manche Adresse kann man auf das Jahr genau datieren, da die betreffende Straße ganz neu war. Seit den 1860er-Jahren wurde im Meldebogen auch das Meldedatum aufgenommen, sodass sich deutlich erkennen lässt, dass Theodor manche Adresse nur ganz kurz bewohnte; ganz besonders auffällig ist dies in seinen letzten Lebensjahren nach dem Tod seiner Frau.

Die erste Adresse war Promenadenplatz 1464/4, eine gute Lage mitten im innerstädtischen „Kreuz-Viertel“, die zweite Adresse lautete Müllerstrasse 61/2. Der Name Müllerstrasse ist erst seit etwa 1826 belegt,<sup>82</sup> Lachner wohnte also seit seiner Ankunft in München bis zu diesem Zeitpunkt am Promenadenplatz und damit ungefähr 100 Meter entfernt von der Maxburg, in der Martius und Spix nach ihrer Heimkunft aus Brasilien gewohnt

---

berger errichtet worden und Kurfürst Max I. hatte es dann 1682 modernisieren und vergrößern lassen. Wenn Lachners Tochter „Pfründnerin“ war, kann es aber sein, dass sie nicht ganz arm war, sondern dass sie sich in das Spital quasi „eingekauft“ hatte, also sozusagen „betreutes Wohnen“ hatte.

79 Der Rufname war offenbar Franziska, denn dieser Name ist unterstrichen. Der gutbürgerliche Stand der Herkunftsfamilie passt zu den vier Vornamen, normalerweise hatte man zwei Vornamen.

80 Diese zweite Ehe hatte vermutlich erst nach Ablauf des kompletten Trauerjahrs geschlossen werden können.

81 Im Meldebogen ist bei ihr mit Bleistift eingetragen „ohne Karte und Liste!“.

82 Hans Dollinger, *Die Münchner Straßennamen*, 6. aktualisierte Aufl., München 2007, S. 216.

hatten.<sup>83</sup> Somit konnten Martius und Lachner sich 1825 bereits seit Jahren vom Sehen kennen.

Nach einem Umzug in die Müllerstrasse 40 folgt die Adresse Rindermarkt 620/2. Diese steht vermutlich im Zusammenhang mit Theodor Lachners Anstellung in St. Peter:

„Als J.B. Moosmair am 31.3.1832 starb, wurde die vakante Organistenstelle an St. Peter dem Hoforganisten Theodor Lachner angetragen. Ett unterwies ihn in Struktur und Behandlung der von Abbé Vogler entworfenen Orgel.“<sup>84</sup>

Er hatte also seither dort eine feste Verdienstquelle. Die nächsten Adressen sind – immer ohne Angabe des Meldedatums – Müllerstrasse 657/d, Müllerstrasse 63/a, Rosenthal 704/4, Müllerstrasse 35/2 und Blumenstrasse 8/2. Diese Straße war bis zur Beendigung der Stadtbefestigung gerade außerhalb

83 Am 21. August 1821 bitten Martius und Spix um eine Zuteilung von 15 Klaftern Buchenholz aus dem königlichen Holzmagazin. Sie wohnen zu dieser Zeit noch kostenlos in der Maxburg in der Münchner Innenstadt und waren damit direkt in wittelsbachischem Besitz untergebracht – und sie hatten beide offensichtlich große Probleme, sich wieder mit den bayerischen Temperaturen zurechtzufinden: „wo wir uns ganz neu zu etablieren haben und uns die Auslagen für Wärme und Feuerung, an die wir wider unsres Verschuldens so sehr gewöhnt sind, sehr empfindlich fallen.“ Siehe: Ernst Josef Fittkau, „Johann Baptist von Spix, Zoologe und Brasilienforscher“, in: Jörn Helbig (Hrsg.), *Brasilianische Reise 1817–1820. Carl Friedrich Philipp von Martius zum 200. Geburtstag*, München 1994, S. 53–74, hier S. 70.

84 Franz Hauk, *Johann Caspar Aiblinger 1779–1867, Leben und Werk*, Tutzing 1989, Bd. 1, S. 169. In St. Peter hatte Lachner 200 Dienste im Jahr, plus 25 Donnerstagsämter mit anschließender Prozession, plus weiter 58 andere Dienste für 180 Gulden. Trauungen, Requien etc. wurden zusätzlich bezahlt. Eine Gehaltsaufbesserung, die Theodor nach 30 Jahren Kirchendienst bekam, hat mit dem Stadtpfarrer Anton Westermayer zu tun, der wesentlich die ganze Kirche wieder instandsetzte, und damit auch die Musik: „da die schlechte Musik an der Kirche St. Peter früher zum Stadtgespräch geworden, so war es eines der ersten Geschäfte des Herrn Stadtpfarrers Dr. Westermayer, selbe bedeutend zu verbessern“. Siehe Ernest Geiss, *Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter in München*, München 1868, S. 189. Die Orgel wurde dabei auch vergrößert, sodass nun z.B. ein Pedal mit 27 Tasten zur Verfügung stand. (Geiss, *Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter*, S. 190). Dies kam somit auch unmittelbar Theodor Lachner und seinem Orgelspiel zugute. Bis zu seinem 76. Lebensjahr spielte er weiterhin in St. Peter die Orgel, am 31. August 1871 wurde er pensioniert und bekam 100 Gulden Rente (Mann, *Die Musikerfamilie Lachner*, S. 40 – wie bei beinahe allen Angaben von H.J. Mann ist die Quelle hierfür leider nicht korrekt angegeben. Jedenfalls war Theodor Lachner noch Organist in St. Peter, als Karl Emil von Schafhüttl am 1. Februar 1870 ein Gutachten über die Orgel von St. Peter anfertigte, siehe BSB, *Schafhütliana* 2.3.172.

der Stadtmauer gelegen, wo bis 1800 vieles stattgefunden hatte, was man nicht in der Stadt haben wollte, was sich in ihren Benennungen niederschlug: Züchtigers Gassl (um 1585), Scharfrichter-gassl, Abdeckergassl oder Henkergässchen (seit 1781). Dultständzwinger (1818) verweist bereits auf Marktstände und der seit 1843 verwendete Name Blumenstraße verdankt sich einem Blumenmarkt.<sup>85</sup> Die Datierbarkeit des Straßennamens zeigt, dass Theodor Lachner frühestens seit 1843 dort wohnte. Die nächste Adresse war Utzschneiderstrasse 2/3. Zwar ist immer noch auf Theodors Meldezettel kein Datum für die neue Adresse notiert, aber da die Straße 1844 ganz neu war,<sup>86</sup> ergibt sich daraus, dass er frühestens 1844 dort hingezogen sein kann. Seit 1845 wird er, als „Hoforganist“ bezeichnet, als Mitglied der Münchner Hofinstrumentalkapelle aufgelistet,<sup>87</sup> diese Tätigkeit hat er also neben seinem Dienst an St. Peter ausgeübt.

Als Nächstes zieht er wieder in die Blumenstrasse (dieses Mal: Nr. 17/2), es folgen wieder Adressen in der Müllerstraße: Müllerstrasse 13 und Müllerstrasse 8/2, hier ist erstmals ein Datum notiert: 2.6.1856. Es folgen die Frauenstrasse 11/3, dann am 5.5.1863 die Müllerstrasse 22/4. Seltsamerweise wird jedoch schon drei Tage später, nämlich am 8.5.1863 in derselben Schrift auf dem Meldebogen die Utzschneiderstrasse 11/3 als Adresse notiert, die Gründe für diesen Adresswechsel sind völlig unbekannt. Bereits ein Jahr später, am 20.5.1864 zieht er wieder einmal in die Blumenstrasse, nun Nr. 14/I. In diesem Jahr wohnte er somit nur wenige Hausnummern entfernt vom Münchner Maler Carl August Lebschée, dessen Mitwirkung an Martius' großem Reisewerk bekannt ist. Von Lebschée existiert ein sehr schönes und aufschlussreiches Bild seiner – und damit auch Theodor Lachners – damaligen Wohnumgebung:

„Diese Skizze gibt die Ansicht der Süd-westlichen Stadtmauer von München, vom Sendlinger-Thor bis zum Angerthore, noch vor den projectirten Neubauten und Abtragungen in seinem alten Bestande, nebst den perspectivisch einfallenden anderen Puniten, gez. non meiner Wohnung Blumenstraße No:22/III Stock/1863–64. Carl Aug: Lebschée. Architektur und Landschaft Maler.“<sup>88</sup>

---

85 Dollinger, *Die Münchner Straßennamen*, S. 45f.

86 Ebd., S. 316.

87 Hans Joachim Nösselt, *Ein ältest Orchester: 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München 1980, S. 220.

88 Diese Stadtansicht ist wiedergegeben in Huber, *Auf der Suche nach der historischen Wahrheit*, S. 64f.

Ab Mitte der 1860er-Jahre verschiebt sich Lachners bevorzugte Wohngegend um ein paar Straßenzüge, wenngleich der Rhythmus eines beinahe jährlichen Wohnungswechsels fort dauert: Er zieht am 2.5.1865 in die Corneliusstrasse 6/1, am 4.12.1866 dann in die Reichenbachstrasse 4/II und damit wieder in ein Neubaugebiet, diese Strasse gibt es seit 1862.<sup>89</sup> Als Nächstes zieht er am 1.7.1868 in die Klenzestrasse 31/3, dort starb im September seine zweite Frau. Diese Wohnung verlässt er bereits am 27.2.1869 und zieht weiter in die Reichenbachstrasse 5/3, am 17.9.1871 wechselt er für zwei Wochen in die Reichenbachstrasse 1/1, bevor er sein bisheriges Wohnumfeld ganz verlässt und am 3.10.1871 auf die Ostseite der Isar, in die Steinstrasse 27/1, und damit in die ehemalige Vorstadt Haidhausen wechselt, die am 17.5.1854 München eingemeindet worden war.<sup>90</sup> Haidhausen wurde in diesen Jahren allmählich vom Dorf zum städtischen Wohngebiet, indem die alten, oft ruinösen Herbergen durch repräsentable mehrstöckige Neubauten ersetzt wurden. Die meisten Straßen bekamen aus Stolz über den gewonnenen Krieg von 1870/1871 französische Ortsnamen, die Steinstraße jedoch scheint zu diesem Zeitpunkt vor allem Arbeitern, die mit der Erbauung des heutigen Münchner Ostbahnhofes, zum 1.5.1871 als „Haidhausen“ eröffnet, beschäftigt waren, als Wohngebiet gedient zu haben.

Nach knapp zwei Jahren zieht Lachner wieder einmal um: am 8.5.1873 in die Langerstrasse 3/1, die erst seit 1865 existierte;<sup>91</sup> fünf Monate später, am 6.10.1873 verlagert er seine Adresse um wenige Meter in die Langerstrasse 2/2. In diesem Gebiet am Isarhochufer hatte man gerade erst mit der Bebauung begonnen und noch standen dort kaum Häuser. Lachner ist inzwischen 76 Jahre alt, aber immer noch hält es ihn nicht lange an einer Adresse: Als nächstes ist er gemeldet in der Steinstrasse 26 a/I (diesmal ist hierfür kein Meldedatum angegeben) und seine letzte und damit siebenundzwanzigste (!) Adresse war zugleich die allerjüngste Straße, in die er zog, denn zwar gab es den Johannisplatz als Benennung seit 1856, die Johannisstrasse, in der er ab dem 1.10.1876 gemeldet war – untere Johannisstrasse 4/1 –, aber erst seit eben diesem Jahr 1876.<sup>92</sup> Die Kirche, nach der der Platz benannt war, wurde überhaupt erst am 24.8.1879 geweiht: Theodor Lachner kannte sie somit nur

89 Dollinger, *Die Münchner Straßennamen*, S. 254.

90 Johannes Hollinger, „Die Eingemeindung von Haidhausen, Au und Giesing in die Stadt München“, in: Egon Johannes Greipl (Hrsg.), *Münchner Lebenswelten im Wandel. Au, Haidhausen und Giesing 1890–1914*, München 2008, S. 9–17, hier S. 9.

91 Dollinger, *Die Münchner Straßennamen*, S. 181.

92 Ebd., S. 152.



als Baustelle, hat die Weihe aber nicht mehr miterlebt.<sup>93</sup> Er starb am 22.5.1877 und wurde in München am Haidhauser Friedhof begraben. Das Grab ist leider nicht erhalten.<sup>94</sup> Weshalb Theodor Lachner diese außerordentlich hohe Umzugsfrequenz sein ganzes Leben lang durchhält, ist aus den vorhandenen Quellen nicht zu erschließen,<sup>95</sup> doch ganz selten scheint eine so unste- te Wohnsituation nicht gewesen zu sein, auch für den Maler Carl August Lebschée sind fast zwanzig Adressen belegt. Anhand Lachners „Lebensreise“ durch München wird das Wachstum der Stadt selbst nachvollziehbar, doch viele Fragen bleiben offen: angesichts der hohen Umzugsfrequenz etwa die ganz lebenspraktische Frage, welche Art von Tasteninstrument er wohl selbst besaß, das sich so leicht umziehen ließ?

„Klaviermeister“  
„Organist zu St. Peter“  
„Musikdirektor“

In Theodor Lachners Meldebogen stehen drei Berufsbezeichnungen: Die erste Bezeichnung ist „Klaviermeister“, er war also offiziell als Klavierlehrer tätig. Dann folgt in einer Schrift, die sehr ähnlich aussieht wie jene, in der die zweite Frau eingetragen ist:<sup>96</sup> „Organist zu St. Peter“. Die dritte Bezeichnung, die später ergänzt worden zu sein scheint, nennt ihn „Musikdirektor“, das ist eine Wortwahl, die etwa auf eine Tätigkeit als Korrepetitor wie auch auf (gelegentliches) Dirigieren hinweisen könnte. Und er komponierte auch, die Bayerische Staatsbibliothek hat die folgenden Werke unter dem Namen „Theodor Lachner“ verzeichnet:

- *Six Laendler pour le pianoforte*, [München] 1822
- *La cracovienne: danse*, München [ca. 1840]
- *Münchener Favorit-Schottischer für d. Pianoforte*, München [ca. 1840]
- *Potpourri über beliebte Opern-Themas für Piano-Forte: 1: Der Förster von*

---

93 Zum Bau der Johanniskirche siehe auch Hermann Wilhelm, *München Haidhausen*, 4. veränderte und ergänzte Aufl., München 2009, S. 40–45.

94 Mann, *Die Musikerfamilie Lachner*, S. 42.

95 Mann gibt keine Quelle an für seine Behauptung, die Nachbarn hätten sich über Lachners Klavierspiel beschwert.

96 Dass die beiden Eintragungen von demselben Schreibbeamten stammen, wäre durchaus möglich, da die zweite Ehe und der Beginn der Tätigkeit in St. Peter zeitlich sehr nah beieinander liegen.

- F. v. Flotow – 2: Die Zigeunerin von W. F. Balfe – 3: Undine von Albert Lortzing, München [1849]*
- *Zwei Lieder, für Bariton mit Pianoforte, dann Horn- oder Violoncell-Begl., München 1866*
  - *Trauer-Marsch auf den Tod des ruhmreichen Heerführers General Graf von Werder: für d. Pianoforte comp., op. 36, München 1888*
  - *Mazurka: für Pianoforte, München 1891*
  - *Das Mädchen aus dem Isarthale, München 1892*

Bei der Zuweisung dieser Werke sei allerdings daran erinnert, dass der Sohn ebenfalls auf den Namen Theodor getauft und auch Komponist war: So sind sicherlich mindestens die hier zuletzt genannten drei Werke dem Sohn zuzuschreiben,<sup>97</sup> vielleicht auch die zwei Lieder von 1866.

Als Originalwerke des älteren, hier diskutierten Theodor Lachner sind jedoch die sechs Ländler, der Krakoviak und der Schottische anzusehen, also drei Tanz-Opera, die in gewisser Weise eine Transformation von volksmusikalischem Tanzen in die „gehobenere“ Form hausmusikalischer Klaviermusik darstellten. Dazu kommen die drei Potpourries über beliebte Opern-Themen, wiederum mehr handwerklich gekonntes Arrangieren denn eigenes Komponieren. Und es gibt, bisher noch nicht genannt, weitere Bearbeitungen von ihm:

- Hippolyte André Jean Baptiste Chelard, *Ouverture zur Oper Macbeth | Für das Piano-Forte auf 4 Hände eingerichtet von Theodor Lachner, München ca. 1830*
- Hippolyte André Jean Baptiste Chelard, *Macbeth | vollständiger Clavier-Auszug von Theodor Lachner, München: Falter, 1828*
- Ein Potpourri von Bellinis Norma (L'écho de l'opéra, Bd. 27)
- Ignaz Lachner, *Zwei Gesänge aus der Alpenscene S'letzti Fensterln | Für das Pianoforte arrangiert von Theodor Lachner, München [ca. 1840]*
- Ignaz Lachner, *Boarisch: Lied | Für das Pianoforte arrangiert von Theodor Lachner, München [ca. 1850]*<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Die *Gesänge für Ölbergandachten* für die Müncher Allerheiligenkirche am Kreuz, die im 2. Weltkrieg verlorengegangen sind, stammten womöglich ebenfalls vom jüngeren Theodor, auch wenn Harald Mann – ohne Gründe dafür anzugeben – vermutet, diese Werke seien vom älteren Theodor, siehe Mann, *Die Musikerfamilie Lachner*, S. 41.

<sup>98</sup> Ebd.

Es erweist sich also, dass Theodor sowohl mit volksmusikalischem Komponieren vertraut war als auch für das Arrangieren offenbar durchaus eine Reputation hatte. Bereits dieser Befund ist eine gute Stütze für die Hypothese, dass Theodor Lachner der gesuchte Bearbeiter der Musikbeilage sein könnte.

Es findet sich aber außerdem noch eine Besonderheit in der Bayerischen Staatsbibliothek, München:

Masses, Arr, V (4), strings, cor (2), org, HocJ A2.1.2, C-Dur  
Umschlagbezeichnung von K.E. von Schafhäutl: *Nic Jomelli | ex C. Missa a 4 Voci | 2 VV 2 Corni con Organo | 1777*  
Titelseite: *Missa | à | 4 Voci 2 Violino 2 Corni con | Organo et Bassi | auth. | Nic. Jomelli. | 1777, mit dem Hinweis am Ende: Theodor Lachner scripsit | 1862*<sup>99</sup>

Karl Emil von Schafhäutl, seit seiner Rückkehr aus England 1841 eine bedeutende Münchner Forscher-Persönlichkeit<sup>100</sup>, hatte sich hier von Theodor Lachner eine Jommelli-Messe spartieren und zusammen mit den Stimmen in einer sauberen Abschrift notieren lassen. Der Kontakt von Schafhäutl zu Theodor Lachner hatte im Übrigen nicht über Martius hergestellt werden müssen, auch wenn diese beiden als Mitglieder der königlich-bayerischen Akademie der Wissenschaften selbstverständlich miteinander bekannt waren, doch Schafhäutl und Lachner kannten sich schon sehr viel länger, hatten sie doch zwei Jahre an derselben Schule in Neuburg verbracht.<sup>101</sup>

Und gerade hier, auf den Bögen der Jommelli-Messe findet sich ein Hinweis, dass Theodor Lachner sich seiner Qualitäten hinsichtlich des Bearbeitens und Arrangierens durchaus bewusst war. Steht am Ende der Schönschrift-Partitur ebenfalls in Schönschrift der Vermerk „Theodor Lachner scripsit“, wie oben in der Bibliotheksnotiz vermerkt, so findet sich jedoch zusätzlich – und viel persönlicher – zu Beginn der Generalbassstimme in eigener Hand-

---

99 BSB Mus.ms. 4327.

100 Wilhelm Ernst, *Karl Emil von Schafhäutl (1803–1890). Ein Bayerisches Universalgenie des 19. Jahrhunderts*, Ingolstadt 1994.

101 Im Falle Schafhäutls waren es seine einzigen Gymnasialjahre: „Seine erste wissenschaftliche Erziehung erhielt er im Studienseminar zu Neuburg, das er aber 1816, ohne es absolvirt zu haben, verließ ...“ Siehe August Rothpletz, Art. „Schafhäutl, Karl Emil von“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 53 Leipzig 1907, S. 729–731; [Onlineversion], [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Schafh%C3%A4utl,\\_Karl\\_Emil\\_von&oldid=1682127](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Schafh%C3%A4utl,_Karl_Emil_von&oldid=1682127) (Version vom 7.12.2015), siehe auch Ernst, *Karl Emil von Schafhäutl (1803–1890)*, S. 13.

schrift vermerkt: „Theodor Lachner arr.“ Den Generalbass selbst ausgesetzt zu haben, war in diesem Fall seine künstlerische Leistung und darauf wollte er bewusst hinweisen.

„lustiger Abendzirkel bey Martius. [...] Ein Herr Schlothauer,<sup>102</sup>  
der unter dem Einfluß des martiusischen Carcavelo<sup>103</sup> zur Guitarre bayrische Stücklein sang“  
1824 20. Xber [Dezember]<sup>104</sup>

Für Martius, der Goethe-Briefwechsel zeigt dies eindeutig, war Volksmusik gleich Volksmusik, unabhängig vom konkreten Herkunftsland. Er brauchte jemanden für sein Anliegen, die mitgebrachten Melodien in eine druckbare Gestalt zu bringen; jemanden, der sich seiner Vorlagen annahm und der unvoreingenommen an die Sache heranging. Es musste jemand sein, der ein Gefühl für „Volksmusik“ hatte und der sich gerne auf eine eher unkonventionelle Arbeit an „unterhaltender“ Musik einließ, wie es die Klavierfassung der brasilianischen Modinhas für die Musikbeilage der „Reise in Brasilien“ war. Eine solche Arbeit machte (auch damals) wohl niemand, der bereits eine gute Stelle hatte oder gerade dabei war, große Karriere zu machen, sondern eher jemand, der sich zwar nicht nur mit Arrangements und Ähnlichem auskannte – also handwerklich zu der Aufgabe in der Lage war –, der aber nicht zu viel künstlerische Eigeninterpretationen in die Sache steckte oder gar dadurch seinen eigenen Namen groß herausbringen wollte. Theodor Lachner könnte hierfür ein plausibler Kandidat sein, der damals diese Erwartungen zu erfüllen vermochte. Seine persönliche Situation im fraglichen Zeitraum, sein eigenes schmales Œuvre wie auch die später gut dokumentierten Kontakte von Martius zu den anderen Lachner-Brüdern sind als positive Indizien zu werten.

Der intensive Briefdiskurs zwischen Martius und Goethe stellte die Melodien aus Brasilien in den Kontext der von Johann Gottfried Herder angestoßenen, aktuellen europäischen Volkslied-Diskussion. Daraus entwickelte sich für Martius die Gewissheit, dass es lohnend sein würde, auch die musikalischen Erträge seiner Forschungen zu publizieren: die „Indianischen Melodien“ einstimmig, jedoch leicht „begradigt“,<sup>105</sup> die Modinhas dagegen mit

102 Möglicherweise ist hier der Maler Carl Schlotthauer gemeint.

103 Carcavelo ist eine DOC, der portugiesische Likörwein ist ein Cuvée aus bis zu acht verschiedenen roten und weißen Rebsorten.

104 Schmeller, *Tagebuch*, S. 523.

105 Siehe hierzu im Detail Hofmann, „Dokumentation des Fremden“, S. 114–118.

einem Begleitinstrument, wobei hier die Wahl statt auf die autochthone Gitarre auf das „europäischere“ Instrument Klavier fiel, was Mário de Andrade als „fremdartig“ aufgefallen war. Der Zeitpunkt von Bearbeitung und Druck ist nun aufgrund der Datenlage auf ein gutes Jahr eingrenzbar: Ende Januar 1825 bis Anfang Mai 1826.

Theodor Lachner – aus einer Musikerfamilie, die in seinen beiden jüngeren Brüdern Franz und Ignaz später nachweislich Martius freundschaftlich verbunden war – war gerade im fraglichen Zeitraum durch die Schließung des Isartor-Theaters sicherlich in einer finanziell schwierigen Situation und für interessante Arbeitsaufträge dankbar. Er war neben seiner Tätigkeit als Instrumentalmusiker künstlerisch vorwiegend als Bearbeiter tätig: Dies bezeugen nicht nur seine Potpourries, sondern auch der Klavierauszug der Chelard-Oper, das Bellini-Potpourri und die Arrangements von Werken seines Bruders Ignaz. Seine eigenen Kompositionen sind Tänze für Klavier, die also die musikalische Sprache der Volks- und Unterhaltungsmusik auf das „bürgerliche“ Instrument übertrugen und damit eine damals sehr aktuelle Brücke zwischen verschiedenen musikalischen Welten schlugen. Bis zum Beweis des Gegenteils soll also vorerst Theodor Lachner, der bislang „unberühmte“ Lachner-Bruder, als der „Arrangeur“ der Musikbeilage zu Martius' *Reise in Brasilien* vermutet werden.

#### Abstract:

Among the scientific publications resulting from the Bavarian expedition to Brazil between 1817 and 1820 an issue of 'Modinhas and Indian Melodies' was published which is the very first printed edition of Brazilian music. Besides its very special context of edition also Goethe plays a major role. Further we are going to discuss Theodor Lachner as potential arranger.