SCHUBERT

VON

WALTER DAHMS

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

VORWORT

Nachdem die ersten beiden Auflagen dieser Schubertbiographie ihre Wirkung ausgeübt haben, ergab sich im vierten Kriegsjahr die Notwendigkeit einer Neuherausgabe, die gleichzeitig eine Neubearbeitung sein mußte. Dabei handelte es sich in der Hauptsache darum, aus dem Buch die für die erste Auflage benutzte Materialsammlung des Professors Alois Fellner auszuscheiden, die den Text mit einer Fülle von überflüssigen Nebensächlichkeiten belastete. Das ist geschehen. Dafür mußte andererseits neue Quellenarbeit einsetzen, zu der das großartige Monumentalwerk von Otto Erich Deutsch „Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens" die denkbar günstigste Gelegenheit bot. So ergaben sich als Ersatz für die durchgreifenden Streichungen zahlreiche Berichtigungen und Ergänzungen, die das Bild Schuberts und seiner Lebenskreise deutlicher und abgerundeter zeigen. Eine besondere Schwierigkeit lag für mich darin, daß die Arbeit neben militärischen Dienstpflichten erledigt werden mußte. Dank gebührt allen Freunden, die mich dabei unterstützt haben, und besonders dem Verleger für Überwindung aller durch die Kriegszeit hervorgerufenen Hemmungen in der Herstellung und Ausgestaltung des Buches, denen auch die Bilder diesmal zum Opfer fallen mußten.

„Eine Schubert-Renaissance scheint, nachdem Beethovens Persönlichkeit jetzt festumrissen dasteht, als historische Notwendigkeit zu erstehen." Diese Worte aus der ersten Auflage der vorliegenden Biographie finden in unseren Tagen ihre Erfüllung. Es ist noch nicht möglich, die tieferen Ursachen der Schubertwelle, die unser Musikleben erfrischend durchströmt, mit historisch-kritischem Blick zu ergründen. Vielleicht ist es der Drang der leidenden Menschheit in dieser Zeit brutaler Schrecknisse nach Aussöhnung, nach lichter Schönheit und halkyonischer Verklärung, der gerade in Schuberts unerschöpflichem Reichtum herrlichste Befriedigung findet. Genug, die erhoffte Schubert-Renaissance ist da. Möge dieses Buch auch in der neuen Form das Seine dazu tun, die Liebe zu Schubert zu festigen, zu verbreiten und zu vertiefen.

Berlin-Charlottenburg, im April 1918.

Walter Dahms.

INHALT

Seite

Vorwort V

Die Jugend 1797—1814 1

Der Schulgehilfe 1814—1817 30

Mit vollen Segeln 1817—1820 77

Freundschaften und Erfolge 1821—1822 108

Ein schweres Jahr 1823 144

Über dem Leben 1824 173

Zukunftsmusik 1825 194

Zum Gipfel 1826 218

Die Vollendung 1827 235

Ausklang 1828 256

Literatur-Verzeichnis 303

Namenregister 305

Register zu Schuberts Werken 311

DIE JUGEND

1797 bis 1814

Wir blicken in das Wiener Bürgerhaus der zwanziger Jahre des großen Jahrhunderts. Das Heim etwa der kunstergebenen Schwestern Fröhlich oder das des Hofbeamten und Schöngeistes Ignaz Sonnleithner. Die Intimen haben sich zur Abendstunde versammelt und lassen sich nach allerlei erbaulichem Gespräch von der Tonkunst umfangen. Am Flügel sitzt ein stiller, schüchterner, bebrillter und beleibter junger Herr, der hier und da einen seiner tiefdringenden melancholischen Blicke auf einzelne der begeisterten Hörer sendet, während seine Hände aus den Tasten wie aus einem unausschöpfbaren Born Schönheit auf Schönheit formen. Er ist der Abgott des kleinen Kreises. Nach der Sättigung an einem Dutzend seiner Lieder bricht man auf und sucht im trüben Licht der Laternen den Heimweg durch die nächtlichen Gassen. Das Herz ist vom Sonnenglanz der Musik noch erfüllt, man trägt seinen Trost für schwere Stunden zufrieden bei sich. Die eben gehörten Weisen summt man nach und in sich hinein, um im Traum noch ihren Nachhall zu genießen. Man fühlt sich glücklich und weiß nicht warum. So liebte man Franz Schubert, den kleinen, freundlichen, hilflosen, in sich gekehrten Künstler.

Wie eng der Kreis, der sich zu solchem Liebeswerk vereinte! Wer eigentlich kannte den großen Liedersänger? Den tauben Beethoven, der mit finsterem Antlitz durch Wiens Gassen stürmte, den kannten alle. Mit Scheu blickte man und Ehrfurcht auf zu ihm, dessen titanischer Schöpferwille die Welt beherrschen sollte. In Beethovens breitem Schatten verschwand lautlos Schuberts schlichte Bescheidenheit, die sein Wesen und sein Wirken war. Erst als ein paar Jahrzehnte nach seinem Tod ein anderer Sänger, Robert Schumann, das Werk des Meisters in zündenden Worten beschrieb, da horchte man auf. Man erfuhr, daß es mehr von ihm gab, als die paar Lieder, die schon Allgemeingut geworden; man begann die verschwenderisch verschenkten Reichtümer, die, unverwelklichen Melodienkränzen gleich, das Grab des allzu früh Verblichenen duftend umblühten, in goldene Garben zu binden und endlich zu begreifen, daß der, der da unten schlummerte, zu den Größten im Reiche der Genies gehörte.

Nun zog in breiten Wellen die Schönheit in jedes empfängliche Herz; man pries den Schöpfer, der aus unserer grauen Erde ein Idyll gemacht

hatte; man gab sich dem romantischen Zauber hin, der seiner Silberharfe Töne entlockte, wie sie vorher nie vernommen waren, jubelnde, klagende, grausig-packende, zierlich-heitere, farbig-leuchtende, anmutfrohe. Sie haben ihm den Sieg erstritten am Hof und in den Salons der Vornehmen; sie sind die Lieblinge der feinen Hausmusik und schlagen breite Wurzeln ins Volksgemüt. Sie haben deutsches Wesen um ein Ausdrucksmittel tiefinnersten Empfindens bereichert, zugleich aber auch dem Volk einen Maßstab geschenkt, der ihm ermöglicht, alle verkünstelte Musik, die auf ästhetischen Schleichwegen ihren Lorbeer sucht, zu unterscheiden von der, deren Postulat innere Wahrheit und Natürlichkeit ist.

Franz Schubert ist aus dem Volk geboren, und sein Leben ist arm an äußeren Ereignissen. Es fehlen die Konflikte. Wer es betrachtet, muß bei dem Kleinen und Bedeutungslosen liebevoll verweilen. Und wer dieses Leben voll erfassen will, muß seine äußere und innere Tragik verstehen lernen: die stillen Kämpfe des Genies gegen trivialste Bedürfnisse, den traditionellen Entbehrungsweg des Künstlers, den Zwang zur fieberhaften Spannung aller Kräfte, um Herr dieses erbärmlichen Daseins zu werden. Und daneben das dunkle Verhängnis, den unbeschreibbaren inneren Bann, jenes drohende Fatum, das ihn, wie alle Frühvollendeten peitschend trieb, das, was er der Welt zu künden hatte, sein Lebenswerk, in ein paar Jahre zusammenzudrängen.

Franz Schubert wurde am 31. Januar 1797 in der Wiener Vorstadt Lichtenthal geboren. Von seinem Vater, dem Lehrer Franz Schubert, abgesehen, ist von den Vorfahren, die ursprünglich in der Gegend von Zuckmantel in Österreichisch-Schlesien ansässig waren, wenig bekannt. Sein Urgroßvater Johann Schubert siedelte von Zuckmantel nach Neudorf über, wo sein Großvater Karl Schubert sich als Bauer und Ortsrichter früh einen allgemein geachteten Namen verschaffte. Im Jahre 1754 heiratete Karl Schubert Susanne Möck, eine Neudorfer Bauerntochter. Mit zehn Kindern wurde die Ehe gesegnet; als das fünfte ward Franz, der Vater des Komponisten, am 11. Juli 1763 geboren. Da durch die damals unter Maria Theresias tatkräftiger Anteilnahme gerade einsetzende Volksschulreform in Österreich der Lehrerberuf gute Aussichten bot, sollte Franz ebenso wie sein älterer Bruder Karl Lehrer werden. Er kam nach Wien, absolvierte eine zehnmonatige Vorbereitungs-

zeit in der Lehrerbildungsanstalt, wurde bei seinem Bruder als Schulgehilfe angestellt und war dort zwei Jahre, vermutlich vom Herbst 1782 bis 1784 tätig. Dann wurde er Hauslehrer für Lateinschüler.

Am 17. Januar 1785 verheiratete sich der Einundzwanzigjährige mit der am 30. Oktober 1756 zu Zuckmantel in Schlesien geborenen Marie Elisabeth Vietz, der Tochter eines Schlossers, die somit fast sieben Jahre älter war als ihr Bräutigam. Diese seine „inniggeschätzte Ehegattin", wie Lehrer Schubert sie selbst bezeichnet, beschenkte ihn mit vierzehn Kindern. Es ist bei diesem Familiensegen kein Wunder, daß der Vater, um seiner Erinnerung einigermaßen zu Hilfe zu kommen, eine genaue Hauschronik anlegte: „Geburts- und Sterbefälle in der Familie des Schullehrers Franz Schubert." Von den vierzehn blieben nur fünf Kinder am Leben, Ignaz (1785 bis 1844), der Schulgehilfe in der Roßau und spätere Nachfolger seines Vaters; Ferdinand (1794—1859), zuerst Lehrer im k. k. Waisenhaus, hierauf an der Normalhauptschule bei St. Anna, deren Direktor er 1851 wurde, dabei in den schönen Künsten wohlbewandert; Karl (1795 bis 1855), Landschaftsmaler und Schriftenzeichner, dann unser Franz Seraph Peter, nach dem Vater benannt, am 31. Januar 1797 nachmittags um halb zwei Uhr am Himmelpfortgrund Nr. 72 geboren und am 1. Februar von dem Hilfspriester Johann Wanzka im Beisein des Oheims, Schullehrers Karl Schubert, als Paten in der Kirche zu den hl. vierzehn Nothelfern in Lichtenthal getauft; und endlich Therese (1801 bis 1878).

1786, erst dreiundzwanzig Jahre alt, erhielt Vater Schubert die Stelle eines Schullehrers der Pfarre zu den hl. vierzehn Nothelfern am Himmelpfortgrund in der Vorstadt Lichtenthal. Die Schule befand sich am Himmelpfortgrund im Haus No. 72. Die materielle Stellung der Schullehrer in Österreich war damals nicht gerade glänzend zu nennen; sie hatten kein Gehalt, sondern waren auf das geringe, von den Eltern der Schüler zu entrichtende Schulgeld angewiesen. Aber trotz der zahlreichen Familie und mancher Schicksalsschläge, die ihn im Lauf der Jahre trafen, brachte es der wirtschaftliche Geist Vater Schuberts und seiner Frau Elisabeth doch so weit, daß er sich am 14. März 1801 das Haus auf dem Freigrund Sporkenbüchl Nr. 14 „Zum schwarzen Rössel" genannt, ein einstöckiges kleines Gebäude, kaufen konnte, in das er mit seiner Schule übersiedelte.

Schubert hatte Freude an seinem Beruf und galt als tüchtiger Schul-

mann. Auch für die Musik hatte er Talent; er spielte bei den späteren Hausmusiken in seinem Heim das Violoncell und war der erste Geigenlehrer seines berühmten Sohnes. Die österreichischen Schulmeister waren meist eifrige Musiker, da sie als „regens chori" die Kirchenmusik zu leiten hatten. Vater Schubert aber brauchte dieses Amt nicht zu versehen, da an der Pfarrkirche zu den vierzehn Nothelfern in Lichtenthal ein regens chori angestellt war: der 1772 geborene Michael Holzer, dessen Name als Lehrer des Komponisten Schubert der Nachwelt erhalten geblieben ist.

Lehrer Schubert war einer jener schlichten, gottvertrauenden Menschen, die wir heute fast nur noch aus Büchern kennen lernen. In der Erziehung seiner Kinder von unerbittlicher Strenge, war der Grundzug seines Charakters doch jene alles verstehende Güte, die immer der Ausfluß echter und unerschütterlicher Frömmigkeit ist. Auch die schwersten Prüfungen vermochten sein Gottvertrauen nicht zu beugen. Als sein Sohn Franz, dessen Genialität er sicher erkannt und verstanden hat, auf dem Sterbebett lag, schrieb er an seinen Sohn Ferdinand: „Die Tage der Betrübnis und des Schmerzes lasten schwer auf uns; nichts bleibt uns in diesen traurigen Tagen übrig, als bei dem lieben Gott Trost zu suchen und jedes Leiden, das uns nach Gottes weiser Fügung trifft, mit standhafter Ergebung in seinen heiligen Willen zu ertragen, und der Ausgang wird uns von der Weisheit und Güte Gottes überzeugen und beruhigen . . . Dein betrübter, aber von dem Vertrauen, auf Gott gestärkter Vater."

Voll Schaffensfröhlichkeit und Lernfreudigkeit bis in sein Alter, sehen wir Schubert seinen Kreis beherrschen. Trotz den Lasten und Sorgen, die Familie und Beruf ihm brachten, zeigte er auch auf sozialem Gebiet Tatkraft und gesunden Menschenverstand. So konnte es nicht fehlen, daß ihm in Anerkennung seines vielseitigen gemeinnützigen Wirkens das Bürgerrecht der Stadt Wien verliehen wurde.

Manche Charaktereigenschaft des Vaters finden wir in seinem Sohn Franz wieder, vor allem den unermüdlichen Fleiß, die nie versagende Güte und Herzlichkeit seinen Angehörigen und Freunden gegenüber und die unbefangene Fröhlichkeit der Lebensanschauung. Der Grund dazu wurde schon im Vaterhaus gelegt. Über seiner Kindheit lag heller Sonnenschein. Im Haus Himmelpfortgrund Nr. 72 zum „roten Krebsen" wuchs er auf. (1908 ging das Gebäude in den Besitz der Stadt

Wien über. Ein halbes Jahrhundert früher schon hatte der Wiener Männergesangverein über dem in der Mitte befindlichen Eingangstor eine Gedenktafel mit der Inschrift „Franz Schuberts Geburtshaus“ anbringen lassen.)

Der Vater zeichnete wenige Stunden vor seinem Tod über die Kinderjahre des Komponisten auf: „In seinem fünften Jahre bereitete ich ihn zum Elementarunterricht vor und in seinem sechsten Jahr ließ ich ihn die Schule besuchen, wo er sich immer als der erste seiner Mitschüler auszeichnete. Schon in seiner frühesten Kindheit liebte er die Gesellschaft, und niemals war er fröhlicher, als wenn er seine freien Stunden in dem Kreise munterer Kameraden zubringen konnte. In seinem achten Jahr brachte ich ihm die nötigen Vorkenntnisse zum Geigenspiel bei und übte ihn so weit, bis er imstande war, leichte Duetten ziemlich gut zu spielen; nun schickte ich ihn zur Singstunde des Herrn Michael Holzer, Chorregenten in Lichtenthal. Dieser versicherte mehrmals mit Tränen in den Augen, einen solchen Schüler noch niemals gehabt zu haben. ‚Wenn ich ihm was Neues beibringen wollte,‘ sagte er, ‚hat er es schon gewußt. Folglich habe ich ihm eigentlich keinen Unterricht gegeben, sondern mich bloß mit ihm unterhalten und ihn stillschweigend angestaunt‘.“

Sein ältester Bruder Ignaz unterrichtete den Knaben im Klavierspiel. „Ich war erstaunt,“ erzählt jener, „als er kaum nach einigen Monaten mir ankündigte, daß er nun meines ferneren Unterrichts nicht mehr bedürfe und sich schon selber forthelfen wolle. Und in der Tat brachte er es in kurzer Zeit so weit, daß ich ihn selbst als einen mich weit übertreffenden und nicht mehr einzuholenden Meister anerkennen mußte.“ Seine Schwester Therese berichtet, daß Franz, bevor er den eigentlichen Musikunterricht erhielt, mit einem Verwandten, der Tischlergeselle war, zuweilen die Klavierwerkstätte besuchte und sich auf den dort befindlichen Klavieren ohne alle Anleitung mit dem Aufsuchen und Zusammenstellen von Akkorden beschäftigte.

Michael Holzer, ein tüchtiger und erfahrener Musiker, der sich, wie eine erhaltene Fantasie in C-dur für Klavier beweist, auch als Komponist versuchte, machte aus dem kleinen Schubert früh einen gut verwendbaren Kirchenmusiker. Schuberts Jugendfreund Holzapfel nennt Holzer einen „etwas weinseligen, aber gründlichen Kontrapunktisten“. Auch die älteren Brüder Schuberts waren seine Schüler. Franzens hübsche

Sopranstimme gewann in den wöchentlichen Kirchenmusikübungen der Singstunde große Treffsicherheit. Auch an der Geige und Viola mußte er im Notfall seine Talente bewähren. Holzer unterwies ihn im Orgelspiel zum Begleiten deutscher Kirchenlieder und unterrichtete ihn angeblich auch im Klavierspiel. Diese Vielseitigkeit in der Ausübung der Musik war natürlich von außerordentlichem Wert für die Entwicklung von Schuberts Musik- und Klangsinn. Holzer führte den Lernbegierigen auch kurz in die Harmonielehre, den sogenannten Generalbaß, ein und leitete ihn zur Ausführung von Vor- und Zwischenspielen an. Als er den kleinen Franz einmal ein gegebenes Thema durchführen hörte, rief er entzückt aus: „Dieser hat doch die Harmonie im kleinen Finger."

Mit elf Jahren schon konnte Schubert im Chor der Lichtenthaler Kirche die Sopransoli übernehmen. Nach den Versicherungen von Hörern hat er sie mit überzeugendem Ausdruck vorgetragen. Seine Stimme muß sehr umfangreich gewesen sein, denn einige seiner ersten Gesangskompositionen, die er für die eigene Stimme zu schreiben pflegte, stellen beträchtliche Anforderungen an den Stimmumfang. Starke Zweifel kann man aber gegen die Angabe hegen, er habe sich schon als Volksschüler mit der Komposition beschäftigt. Erhalten ist nichts derartiges. Schuberts Naturell war noch nicht entwickelt genug; er lebte noch in der sonnigen Periode kindlicher Heiterkeit. Es bedurfte bei ihm erst stärkerer Anregungen, ehe sich die Musik in ihrer Tiefe seinem suchenden Blick erschloß.

Der Vater beobachtete die ersten Regungen dieses wundersamen Talentes aufmerksam. Kein Wunder, daß ihn namentlich die ausgezeichnete stimmliche Begabung des Knaben auf den Gedanken brachte, sich für ihn um eine Stelle als Hofsängerknabe zu bewerben. Das hatte viel Verlockendes; denn die Zöglinge konnten ihre notwendige Schulbildung kostenfrei beendigen, da sie, „wenn sie sich in den Sitten und Studien auszeichnen, nach der kaiserlichen Anordnung auch nach dem Stimmwechsel im Konvikt zu verbleiben haben". 1808 sollte wieder eine einzige Sopranistenstelle besetzt werden.

Am 1. Oktober erschien Franz Schubert im k. k. Konvikt. Sein Herz mag ein wenig stärker geklopft haben, als er zusammen mit einer ganzen Reihe jugendlicher Rivalen vor dem strengen Prüfungskollegium stand. Die Hofkapellmeister Anton Salieri und Josef Eybler fällten

das Urteil. Der kleine Schubert erregte durch seine Treffsicherheit und die Lieblichkeit seiner Stimme derart das Wohlgefallen der Herren, daß seine Aufnahme als Hofsängerknabe und Zögling des Konvikts ohne weiteres erfolgte.

Das Konvikt war erst 1802 durch kaiserliche Verordnung wieder eingerichtet worden und für Schüler der Lateinschule und Hochschüler bestimmt. Auch die Hofsängerknaben sollten darin Aufnahme finden. Bei der Mannigfaltigkeit, die demnach in der Anstalt herrschte, fehlte es dem Einzelnen gewiß nicht an den verschiedenartigsten Anregungen. Für die Entwicklung Franz Schuberts aber war es von besonderer Bedeutung, daß auf die Pflege der Musik großer Wert gelegt wurde. Wie es in den Weisungen hieß, sollte die Musik „nicht nur als ein Bildungsmittel des ästhetischen Sinnes und als eine der unschuldigsten und edelsten Unterhaltungen, sondern auch als ein wenigstens für einen größeren Teil der Zöglinge wesentlicher Gegenstand der Bildungsanstalt angesehen werden". Man hatte daher einen Lehrer angestellt, der die Zöglinge im Klavier- und Geigenspiel unterrichtete.

Schuberts Weggang aus dem Vaterhaus brachte einen Riß in das glückliche Zusammenleben der Familie. Betrübt nahm der kleine Franz von allen, die ihm zugetan waren, Abschied. Der Zwang des Hofdienstes und der Studien im Konvikt zeigten ihm eine ernstere Seite des Lebens, deren Bitterkeit ihm durch das Erwachen der musikalischen Schöpferkraft aber weniger fühlbar werden sollte. Er hatte das Glück, in dem aus Linz gebürtigen, neun Jahre älteren Josef von Spaun einen Freund zu gewinnen. Spaun studierte die Rechtswissenschaften und war vier Jahre lang, vom Herbst 1805 bis 1809, Zögling des Konvikts. Er fand Gefallen an dem jungen Schubert, der die ihm dargebotene Freundeshand mit Freuden ergriff, war doch Spaun der erste, der Teilnahme und Verständnis für seine Kompositionen zeigte. Restlos glücklich aber wird sich Schubert in der Anstalt schwerlich gefühlt haben. Den ersten Grund zur Unzufriedenheit pflegt gewöhnlich das Ideellste und Materiellste abzugeben: Freiheitsbeschränkung und schlechte Verpflegung. So auch bei Franz. Als Spaun 1809 das Konvikt verließ, rief ihm Schubert zu: „Sie Glücklicher, Sie entgehen nun dem Gefängnisse! Mir ist so leid, daß Sie fortkommen." 1812 klagte er in einem Brief von einem „mittelmäßigen Mittagsmahl" und einem „armseligen Nachtmahl, welches man erst nach $8^1/_2$ Stunden erwarten darf". Trotz-

dem fand er, daß seine Lage „im Ganzen genommen zwar gut sei".

Josef von Spaun war nicht der einzige Freund Schuberts im Konvikt. Da war der ebenfalls ältere Holzapfel, dem wir manche ansprechende Erinnerung an Schubert verdanken, ferner Josef Kenner und Albert Stadler, deren Gedichte Schubert später komponierte, Josef Kleindl und Benedikt Randhartinger. Holzapfel schildert den fünfzehnjährigen Schubert als kurze, derbe Knabengestalt mit freundlichem, runden Gesicht und kräftig markierten Zügen, und meint, er habe wohl nicht zu den besonderen Lieblingen der Lehrer gehört, sei ihnen jedoch auch nicht durch übermütige Lebendigkeit zur Last gefallen, sondern habe sich als einer jener stillen, tiefen Geister gezeigt, die der oberflächlichen Erziehungskunst oft für wenig begabt gelten.

In Schuberts Konviktzeit führen uns die Berichte und Erinnerungen einiger seiner Jugendfreunde. So erzählt Spaun von dem jungen Musiker: „Die Anstalt schien ihm nicht behaglich, denn der kleine Knabe war immer ernst und wenig freundlich. Er wurde, da er schon ziemlich fertig die Geige spielte, dem kleinen Orchester einverleibt, welches damals täglich abends nach dem Abendmahle eine Ouvertüre und eine Sinfonie aufführte, und zwar häufig mit einem für die jungen Kräfte sehr rühmlichen Erfolge. Ich saß der erste bei der zweiten Geige und der kleine Schubert spielte hinter mir stehend aus demselben Notenblatte. Sehr bald nahm ich wahr, daß mich der kleine Musiker an Sicherheit des Taktes weit übertreffe. Dadurch auf ihn aufmerksam gemacht, bemerkte ich, wie sich der sonst stille und gleichgültig aussehende Knabe auf das lebhafteste den Eindrücken der schönen Sinfonien hingab, die wir aufführten. Ich fand ihn einmal allein im Musikzimmer am Klavier sitzen, das er mit seinen kleinen Händen schon artig spielte. Er versuchte gerade eine Mozartsche Sonate und sagte, daß sie ihm sehr gefalle, er aber Mozart schwer gut zu spielen fände. Auf meine freundliche Aufforderung spielte er mir ein Menuett von seiner eigenen Erfindung. Er war dabei scheu und schamrot, aber mein Beifall erfreute ihn. Er vertraute mir an, daß er seine Gedanken öfter heimlich in Noten bringe; aber sein Vater dürfe es nicht wissen, da er durchaus nicht wolle, daß er sich der Musik widme. Ich steckte ihm dann zuweilen Notenpapier zu." Kenner berichtet: „Im Klavierzimmer übten sich nach dem Mittagessen in freier Zeit Albert Stadler,

selbst Tonsetzer, und Anton Holzapfel, sein Klassengenosse, im Vortrag Beethovenscher und Zumstegscher Werke, wobei ich die ganze Hörerschaft vorstellte; denn der Raum war im Winter nicht geheizt und daher schauerlich kalt. Ab und zu kam auch Spaun und nach seinem Austritt aus dem Konvikt auch Schubert dazu. Stadler schlug das Klavier, Holzapfel sang; hie und da setzte sich Schubert an den Flügel." Holzapfel nennt Schubert zu dieser Zeit einen noch unvollkommenen Klavierspieler.

Die Musikfreudigkeit war im Konvikt eine große und fast allgemeine. Man führte Gesangsquartette auf und spielte Streichquartette von Josef Haydn und Mozart. Was Schubert am meisten anzog, war wohl das Schülerorchester. Aus ihm sog die Phantasie des stillen Knaben Nahrung für die Träume, die ihn über alle Unvollkommenheiten der schülerhaften Musikausübung hinweghoben, in ein Reich, das er kaum zu ahnen begann und von dem um ihn herum niemand etwas wußte. Im Orchester hatte Schubert wie sein Freund Spaun die Geige zu spielen. An Klangschönheit und Fertigkeit ließen die Leistungen des Orchesters natürlich zu wünschen übrig. Holzapfel erzählt, infolge der technischen Unvollkommenheiten der Einzelnen seien die Aufführungen „roh und mangelhaft gewesen, da noch dazu die Instrumente schlecht waren. Täglich abends eine ganze Sinfonie und zum Schluß eine möglichst rauschende Ouvertüre".

Leiter des Orchesters war Wenzel Ruziczka, Bratschist am Hoftheater und Musiklehrer für Geige und Klavier im Konvikt. Schubert, der bald zur ersten Geige aufrückte, war einer der eifrigsten bei den Übungen. Man wurde auf ihn aufmerksam, und seine Meinung verschaffte sich in bescheidenem Maße Geltung. Das praktische Musizieren im Orchester war eine vortreffliche musikalische Schulung für ihn, deren Wert noch durch die gesangliche Mitwirkung bei Messen, Vespern und Litaneien im Kirchenchor vergrößert wurde. Der Klangsinn des Knaben wurde frühzeitig geweckt und kultiviert. Er lernte den Charakter, die Seele der Instrumente kennen, atmete den mystischen Zauber der katholischen Kirchenmusik ein, der doppelt seltsam im Zwielicht und Weihrauchduft der Kirche das Gemüt des empfindsamen Träumers bedrängte. Ahnungen einer anderen Welt, einer unwirklichen, nur zu erträumenden und ersehnenden, die hinter den rohen Erscheinungen der Umgebung geheimnisvoll schwebt, mögen ihn durchzogen haben,

wenn das Credo in feierlichen Harmonien durch die Kirche klang. Träume, Ahnungen, die ihm innerlich zu Klängen wurden und die zu ergründen er Tag und Nacht bemüht war, bis sich ihr Geheimnis seinem immer stürmischer verlangenden Herzen erschloß.

Wir lesen wohl, daß im Schülerorchester Werke von Haydn, Mozart und Beethoven gespielt wurden, daß Schubert über Mozarts g-moll-Symphonie den Ausspruch tat, „sie erschüttere ihn, ohne daß er eigentlich wisse, warum; der Menuett sei hinreißend und im Trio dünke ihm, die Engel sängen mit". Daß er bei der Figaro-Ouvertüre äußerte, sie sei die schönste Ouvertüre in der ganzen Welt, und dann, sich besinnend, hinzusetzte: „fast hätte ich auf die Zauberflöte vergessen" und daß ihn die Symphonien in D-dur und A-dur von Beethoven zum Entzücken brachten und die Adagios der Haydnschen Symphonien auf das innigste bewegten. Doch scheint Ruziczka die musikhungrigen Zöglinge vorwiegend mit den Werken seiner mährischen und böhmischen Landsleute beschäftigt zu haben. Eintagstalente wie Franz Krommer, Leopold Kozeluch und Wenzel Pichl gaben den Ton an.

Die junge Freundschaft Schuberts mit Spaun, seinem „einzigen Freund und Liebsten im ganzen Konvikt", erlitt eine Unterbrechung, als Spaun mit dem Ende des Schuljahres 1809 die Anstalt und Wien verließ. Schubert hatte die erste Klasse glücklich überstanden. Wenn fernerhin Reibereien mit der Schulgelehrsamkeit nicht ausblieben, so war die Musik daran schuld, die ihn mehr und mehr gefangen nahm. Schon 1810, im zweiten Jahr seiner Konviktszeit, vertraute er seinen Schulgenossen unter dem Siegel der Verschwiegenheit an, daß er seine musikalischen Gedanken öfter niederschreibe. Man berichtet von 1810 entstandenen, aber verschollenen Variationen für Klavier, die er seinem Vater als erstes Werk vorspielte. Ferner entstand in demselben Jahr eine vierhändige Fantasie, die Ferdinand Schubert als das erste Klavierwerk seines Bruders ausgab. Das Manuskript trägt von Schuberts Hand die Bemerkung: „Den 8. April angefangen, den 1. Mai vollbracht, 1810." Man bezeichnete das Werk bisher immer irrtümlich als „Leichenfantasie". Allerdings hat Schubert um diese Zeit eine „Leichenfantasie" geschrieben, aber nicht als vierhändiges Klavierwerk, sondern als Komposition für Singstimme und Klavier auf den Text von Schiller. In der vierhändigen Fantasie läßt sich nichts finden, was mit einem so romantischen Titel in Zusammenhang stehen könnte. Man kann aber

annehmen, daß dem immerhin monströsen, umfangreichen Werk eine Anzahl Versuche vorangegangen sind. Erhalten hat sich aus dieser Zeit noch ein Manuskript mit der Überschrift: „Missa in C-dur, Kyrie. Franz Schubert für Herrn Holzer. Juni 1810." Wir sehen, schon der Knabe Schubert wendete sich den verschiedensten Kompositionsgebieten zu.

Das Jahr 1811 brachte eine noch reichere Ausbeute an Versuchen aller Art. Eine kleine Fantasie für Klavier, ein Streichquartett, eine Glückwunschkantate für den Vater und eine Quintett-Ouvertüre für den Bruder Ferdinand, in der Zeit vom 29. Juni bis 12. Juli geschrieben; sie fehlt ebenso wie andere Instrumentalstücke dieser Zeit in der Gesamtausgabe. Außerdem entstanden die ersten Lieder: am 30. März „Hagars Klage" von Schücking und am 26. Dezember „Der Vatermörder" von Konrad Pfeffel. Die erste Niederschrift des Liedes „Des Mädchens Klage" von Schiller fällt in das Jahr 1810 oder 1811. Auch die bereits erwähnte Komposition von Schillers Leichenphantasie ist nicht genau zu datieren.

Spaun, der 1811 als Regierungspraktikant nach Wien zurückkam, berichtet über Schubert: „Ich fand meinen jungen Freund etwas gewachsen und wohlgemut. Er war längst zur ersten Geige vorgerückt und hatte bereits einiges Ansehen im Orchester gewonnen, auf dessen Leitung er nicht ohne Einfluß blieb. Schubert sagte mir damals, daß er eine Menge verfaßt habe. Eine Sonate, eine Phantasie, eine kleine Oper, und er werde jetzt eine Messe schreiben. Die Schwierigkeit für ihn bestehe hauptsächlich darin, daß er kein Notenpapier und kein Geld habe, um sich welches zu kaufen, er müsse sich daher gewöhnliches Papier erst rastrieren und das Papier selbst wüßte er oft nicht woher nehmen. Ich versah ihn dann heimlich riesweise mit Notenpapier, das er in unglaublicher Menge verbrauchte. Er schrieb Musik außerordentlich schnell, und die Zeit der Studien verwendete er unablässig zum Tonsatz, wobei die Schule allerdings zu kurz kam. Vater Schubert, ein sonst sehr guter Mann, entdeckte die Ursache seines Zurückbleibens in den Studien, und da gab es einen großen Sturm und ein erneutes Verbot; allein die Schwingen des jungen Künstlers waren schon zu kräftig und sein Aufflug ließ sich nicht mehr unterdrücken."

Der Vater versuchte ein letztes, äußerstes Mittel, um Schubert zu den Studien zu zwingen: er verbot ihm das Elternhaus. Aber mochte der Jüngling entbehren und darben, der Genius belohnte ihn, denn

für ihn war Seelennahrung die Musik. Und sie floß dem Verstoßenen in hellen Strömen zu.

Von den 1811 entstandenen Kompositionen fesseln die Gesangswerke unser besonderes Interesse. Sie stehen ihrer ganzen Art und Anlage nach unter dem Einfluß Johann Rudolf Zumsteegs, des Karlschülers und Freundes Schillers. Schubert schwärmte für Gesänge wie „Kolma", „Maria Stuart", „Die Erwartung" oder „Der stille Toggenburg". Zumsteegsche Lieder sang er „mit schon halbgebrochener Stimme immer wieder im Musikzimmer, wo ihm allein eine Stunde zu seiner Übung vergönnt war". Zu Spaun sagte er, „er könnte tagelang in diesen Liedern schwelgen". Die Zumsteegschen Lieder zählten zu den beliebtesten und verbreitetsten der damaligen Zeit. Es waren keine lyrischen, sondern mehr szenisch auf breiter Grundlage ausgeführte Gebilde. Schubert kopierte sein Vorbild. „Hagars Klage" gibt uns ein Beispiel dafür. Es zerbröckelt in einzelne Teile. Tonart, Rhythmus und Tempo wechseln mit der Stimmung des Gedichts. Man spürt die naiv und doch wieder selbstbewußt zugreifende Hand des geübten Autodidakten, der bemüht ist, dem Klavier Klangfülle zu entlocken, aber der Singstimme in dem Bestreben nach charakteristischem Ausdruck Ungewöhnliches, ja Unmögliches zumutet. Ähnlich in der Form und Ausführung ist „Der Vatermörder" gehalten. Ebensowenig wie in den Gesängen zeigt sich in der vierhändigen „Phantasie" aus demselben Jahr etwas Charakteristisches oder gar Hervorragendes.

Die „persönliche Note" beginnt sich erst schüchtern in den Kompositionen des Jahres 1812 hervorzuwagen. Vor allem in den drei Streichquartetten in „wechselnden Tonarten". Form und Satz sind noch unbeholfen. Was uns aber aufhorchen läßt, das ist ein Tasten nach etwas Neuem, Unbewußtem, nicht etwa in Melodie und Rhythmus, sondern in der Harmonie. Auch ein Streben über den Rahmen des Quartettmäßigen hinaus macht sich in orchestralen Wendungen und Klangwirkungen bemerkbar, ähnlich wie in der Quartett-Ouvertüre in B-dur, die in die Gesamtausgabe nicht aufgenommen worden ist. An anderen Werken sind zu nennen ein Salve regina, ein Kyrie in d-moll mit der Bezeichnung „Missa in Partitura von Franz Schubert. Den 25. September 1812" für gemischten Chor und kleines Orchester, das durchweg homophon gehalten ist, eine Sonate für Pianoforte, Violine und Viola, für Klavier ein Andante und Variationen in Es-dur, für das

Zöglingsorchester eine Ouvertüre in D-dur, die auf der letzten Seite den eigenhändigen Vermerk trägt „Vollendet den 26. Juni 1812", für Singstimme und Klavier „Klaglied" von Rochlitz und „Der Jüngling am Bache" von Schiller (24. September), und ferner 30 Menuetts mit Trio für Streichinstrumente. Schubert schrieb diese für seinen Bruder Ignaz. Spaun berichtet allerdings nur von 12 Menuetts. Erhalten sind die eigenhändigen Stimmen von „Fünf Menuette mit sechs Trio und Fünf Deutsche und sieben Trio in Quartetto. Den 19. November 1813". Da aber auf jeder Stimme die Bemerkung „Zweites Heft" steht, müssen die 1812 entstandenen des ersten Heftes verloren gegangen sein.

Schuberts außerordentliche Kompositionsfreude war natürlich auch im Konvikt nicht unbemerkt geblieben. Durch „Hagers Klage" und die Streichquartette wurde der Hofkapellmeister Salieri auf den Knaben aufmerksam und veranlaßte Ruziczka, ihn in der Theorie zu unterrichten. Aber schon nach einigen Stunden im Generalbaß mußte Ruziczka erklären, daß sein Schüler „schon alles wisse", und zu Spaun sagte er nach Schuberts zweiter Stunde: „Dem kann ich nichts lehren, der hats vom lieben Herrgott gelernt." Für Schubert war der Unterricht im Generalbaß nicht mehr als die Bestätigung dessen, was er sich in seinen Kompositionen und aus dem Studium der Meisterwerke instinktiv erworben hatte.

Auch dem musikalisch beanlagten Vater mußte die geniale Begabung seines Sohnes klar werden und ihn seinen Wünschen, sich ganz der geliebten Tonkunst widmen zu können, geneigter machen. Bevor jedoch Franz des Vaters Einwilligung erlangen konnte, traf die Familie ein schwerer Schlag. Am Fronleichnamstag, den 28. Mai 1812, nachmittags 4 Uhr, starb Schuberts Mutter, wie später ihr großer Sohn am Nervenfieber. „Eine stille von ihren Kindern sehr geliebte und von allen geachtete Frau," schreibt Holzapfel, der sie persönlich kennen gelernt hatte. Franz war das Betreten des Elternhauses verboten, daher sah er seine „gute Mutter" nicht mehr lebend. Vater und Sohn waren aber durch den gemeinsamen Schmerz einander wieder nähergekommen. Der Alte setzte nun den Wünschen nach einer gediegenen Ausbildung in der Komposition keinen Widerstand mehr entgegen. Spaun schreibt trocken: „Der Vater erkannte das große Talent seines Sohnes und ließ ihn gewähren." Tatsächlich übernahm Salieri einige Wochen später den jungen Schubert als Schüler.

Die erste Unterrichtsstunde im Kontrapunkt bei Ruziczka hatte, wie ein erhaltenes Blatt beweist, am 18. Juni 1812 stattgefunden. „Da jedoch die Fortsetzung der für unseren Franz nur mühselig verlaufenden Studien weder ihm selbst, noch seinem Vater zu entsprechen schien, so wurde unter Bewilligung des geistlichen Direktors die Einteilung getroffen, daß Schubert zu Salieri gehen durfte. Es war dies eine besondere Begünstigung, deren sich kein Genosse rühmen konnte," berichtet Holzapfel. Über die Art des Unterrichts, der zweimal in der Woche stattfand, erfahren wir, daß er „dürftig war und im ganzen nur in den flüchtigen Verbesserungen kleiner mehrstimmiger Aufgaben und im Partiturlesen bestand; zuerst wurden eine Unzahl langweiliger italienischer Opern und endlich alle Partituren von Gluck durchgespielt". Wie mag da Schubert befriedigt gewesen sein? Der damals 62jährige Salieri fußte mit seinen künstlerischen Anschauungen noch in einer Zeit, die durch das musikalische Dreigestirn Haydn, Mozart, Beethoven längst überwunden war. Schubert, das Kind einer neuen Zeit, der erwachenden Romantik, ein begeisterter Verehrer Beethovens, konnte zu seinem Lehrer kein rechtes Verhältnis finden. Zwischen ihnen lag eine Welt. Trotzdem darf man die Unterweisung nicht unterschätzen. Zum mindesten brachte sie Schubert im Handwerklichen einen guten Schritt vorwärts. Über seine äußere Lage in dieser Zeit gibt uns Schubert selbst in einem Brief vom 24. November 1812 an seinen Bruder Ferdinand folgende humorvoll gefärbte, rührende Schilderung:

„Gleich heraus damit, was mir am Herzen liegt, und so komme ich eher zu meinem Zwecke, und Du wirst nicht durch liebe Umschweife lang aufgehalten. Schon lange habe ich über meine Lage nachgedacht und gefunden, daß sie im Ganzen genommen zwar gut sei, aber noch hie und da verbessert werden könnte; Du weißt aus Erfahrung, daß man doch manchmal eine Semmel und ein Paar Äpfel essen möchte, um so mehr, wenn man nach einem mittelmäßigen Mittagsmahle nach $8^1/_2$ Stunden erst ein armseliges Nachtmahl erwarten darf. Dieser schon oft sich aufgedrungene Wunsch stellt sich nun immer mehr ein, und ich mußte nolens volens endlich eine Abänderung treffen. Die paar Groschen, die ich vom Herrn Vater bekomme, sind in den ersten Tagen beim Teufel, was soll ich dann die übrige Zeit tun? Die auf Dich hoffen, werden nicht zu Schanden werden. Matthäus Kap. 2, V. 4. So dachte auch ich. — Was wärs denn auch, wenn Du mir monatlich ein

paar Kreuzer zukommen ließest. Du würdest es nicht einmal spüren, indem ich mich in meiner Klause für glücklich hielte und zufrieden sein würde. Wie gesagt, ich stütze mich auf die Worte des Apostels Matthäus, der da spricht: Wer zwei Röcke hat, der gebe einen den Armen. Indessen wünsche ich, daß Du der Stimme Gehör geben möchtest, die Dir unaufhörlich zuruft,

Deines
Dich liebenden, armen hoffenden
und nochmals armen Bruders Franz
zu erinnern."

Im Vaterhaus wurde jetzt, nachdem Schubert wieder Einlaß gefunden hatte, an den Feiertagen und Sonntags nachmittag fleißig musiziert. Man spielte hauptsächlich Streichquartett. Ferdinand saß an der ersten, Ignaz an der zweiten Violine, Franz übernahm die Viola und der Vater strich den Cellopart. Franz war der Maestro dieses Kreises. Er rügte die Fehler in mehr oder weniger drastischer Weise, beim Vater aber stets freundlich und bescheiden: „Herr Vater, da muß etwas gefehlt sein." Solche kindliche Belehrung wurde ohne Widerrede hingenommen.

Die Pflege des Quartettspiels veranlaßte Schubert, diesem Kunstzweig in der Komposition besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Wir können deshalb Schuberts kompositorische Entwicklung außer im Lied vor allem in seinen Streichquartetten verfolgen. Hier hatte er die Möglichkeit, das eben Geschriebene sogleich in Klang umsetzen und die innerlich berechnete mit der tatsächlichen Wirkung vergleichen zu können. So entstanden 1813 vier Streichquartette in C-dur, B-dur, Es-dur und D-dur. Die in C, B und D finden wir in der Gesamtausgabe. Sie bedeuten einen Fortschritt gegenüber den Quartetten des Vorjahres. Schubert legt schon deutlicher den Nachdruck auf das Klangliche. Durchaus eigentümlich ist z. B. die Adagio-Einleitung im ersten Satz des C-dur-Quartetts, die ein chromatisches Thema des Hauptsatzes vorwegnimmt und imitatorisch durch alle Instrumente führt. Eine noch persönlichere Färbung trägt der in der Zeit vom 8. bis 16. Juni geschriebene erste Satz des B-dur-Quartetts. Die Neigung zum orchestralen Vollklang tritt hier noch mehr hervor; auch eine unverkennbare Differenzierung in der Dynamik macht sich geltend.

Zeichen, die schon auf den späteren Schubert hinweisen. Mozart und Haydn haben beim D-dur-Quartett Pate gestanden. Alles ist Wohlklang und Schönheit, Freude und Spiel.

Eine Gelegenheitskomposition, deren Entstehung ebenfalls auf die neuhergestellte Verbindung mit dem Elternhaus zurückzuführen ist, ist die „Cantate" zur Namensfeier des Vaters, für zwei Tenöre und Baß, mit Guitarre-Begleitung. Das Manuskript trägt den Vermerk: „Fine, den 27. September 1813. Auf die Nahmensfeyer meines Vaters!!!" Der von Schubert selbst gedichtete Text lautet:

Ertöne Leyer
Zur Festesfeier.
Apollo steig hernieder,
Begeistre unsere Lieder.

Lange lebe unser Vater Franz,
Lange währe seiner Tage Chor
Und in ewig schönem Flor
Blühe seines Lebens Kranz.

Wonnelachend umschwebe die Freude
Seines zürnenden Glückes Lauf,
Immer getrennt vom trauernden Leide
Nehm' ihn Elisiums Schatten auf.

Endlos wiedertöne holde Leyer —
Bringt des Jahres Raum die Zeit zurück —
Sanft und schön an dieses Tages Feier
Ewig währe Vater Franzen's Glück.

Ein Meisterwerk ist das Gedicht ebensowenig wie die Komposition. Die Singstimmen sind melodisch behandelt, und das Ganze macht einen wohlgefälligen, gutgemeinten, familiären Eindruck.

Ernstere Töne schlägt Schubert in einer „c-moll-Phantasie für Pianoforte zu vier Händen" an, die im April 1813 begonnen und am 10. Juni vollendet worden ist. Die Verwandtschaft mit dem C-dur-Streichquartett ist unverkennbar. Auch der Fantasie gibt die Chromatik ein besonderes, neuartiges Gepräge. Außerdem entstanden eine Fuge für Klavier, „V Menuette mit 6 Trio und V Deutsche mit Coda und 7 Trio in Quartetto. Den 19. November 813", anspruchslose Stücke, jedenfalls für die Hausmusik bestimmt, und ferner Menuett und Finale eines Oktetts für je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte, das mit dem 18. August 1814 bezeichnet ist. Endlich noch eine kleine Trauermusik für

zwei Klarinetten, zwei Fagotte, Kontrafagott, zwei Hörner und zwei Posaunen, die das Datum des 19. September 1813 trägt. Fremde Hand hat dem Manuskript die Überschrift „Franz Schuberts Begräbnis-Feyer" gegeben. Erklärungsversuche für den Grund zu dieser Bezeichnung können nur Vermutungen bleiben.

Auch auf dem Gebiet der Kirchenmusik entstanden Kompositionen: zwei Ansätze zu Messen. Schubert kam beidemal nicht über das Kyrie hinaus. Der Grund dafür ist nicht weit zu suchen. In der Beherrschung des strengen Satzes, der kontrapunktischen Künste, war er noch nicht fortgeschritten genug, um das, was ihm vorschwebte, verwirklichen zu können. Die Partitur des Kyrie in d-moll trägt den Vermerk „Missa. Im April 813". Aber Schubert vollendete die Messe nicht, sondern schrieb am 12. Mai 1813 ein anderes Kyrie in F-dur. Während das d-moll-Kyrie im Chorsatz noch homophon gehalten ist, regt sich in dem anderen Werk schon der polyphone Stil, eine Frucht der Studien bei Salieri.

In der Lyrik brachte ihn dieses Jahr noch nicht vorwärts. In dem 1812 geschriebenen „Klaglied" von Rochlitz, das später als op. 131 Nr. 3 erschienen ist, hatte er ein Strophenlied geschaffen. Die Grundstimmung des Gedichtes war richtig erfaßt und er hatte ihr einen knappen, treffenden Ausdruck gegeben. In den folgenden Liedschöpfungen von 1813 jedoch läßt er diese Form zunächst fallen und wird wieder weitschweifig und ausmalend, mehr szenisch als lyrisch. Das Rezitativ spielt wieder eine hervorragende Rolle und zerreißt die lyrische Stimmung, so daß eine formelle und materielle Einheit nicht zustande kommen kann. Aber sein literarischer Geschmack hat sich verfeinert: er greift zu den Versen wertvollerer Dichter. Höltys „Totengräberlied" und Matthisons „Die Schatten" sind die ersten Lieder des Jahres 1813. Ganz zum alten Stil verlockt ihn Schiller mit „Sehnsucht" (3. April), „Thekla. Eine Geisterstimme" (22. August) und „Der Taucher". (Die erste Bearbeitung ist vom 17. September datiert. Die zweite, am 13. September begonnene, wird erst im August 1814 vollendet.) Von anderen Dichtungen inspirierten ihn Pope-Herders „Verklärung" (4. Mai), „Don Gayseros", drei Romanzen aus dem Roman „Der Zauberring" von de la Motte Fouqué und Körners „Schwertlied". Salieri, dem das Deutsche nie recht zusagte, veranlaßte ihn, einmal etwas Italienisches zu komponieren; so entstand die Arie „Pensa, che questa

istante“ und andere Gesänge auf Texte von Metastasio. Auch die Gesangskanons für drei Stimmen, meist auf Gedichtsätze aus Schillers „Elysium“, mögen auf den Wunsch des Lehrers hin geschrieben sein. Sie zeigen gewandte Arbeit und gute Stimmführung. Am 29. August enstand ein „Trinklied“ für vier Männerstimmen (Solo und Chor) mit Klavierbegleitung und Herders „Brüder, unser Erdenwallen“, Werke ohne besondere Bedeutung.

Dem Großstädter konnte natürlich auch die Opernmusik nicht fremd bleiben. Spaun führte ihn zum erstenmal in das Kärntnertortheater. Es wurde die Schweizerfamilie von Josef Weigl gegeben. Schubert war entzückt, und Frau Anna Milder und Michael Vogl rissen ihn zur Bewunderung hin. Von sonstigen Bühnenwerken hörte er Cherubinis Medea, Boieldieus Johann von Paris und Mozarts Zauberflöte. Er verließ das Theater stets in einem Zustand der Begeisterung. Im Innersten aber ergriff ihn damals Glucks Iphigenie auf Tauris. Er äußerte: „Schöneres gibt es gewiß nicht, als die Arie der Iphigenie im dritten Akte mit dem einfallenden Frauenchor. Die Stimme der Milder durchdringt mein Herz. Den Vogl möchte ich kennen, um ihm für seinen Orest zu Füßen zu fallen.“ Der junge Dichter Theodor Körner, mit dem er um diese Zeit zusammentraf, bestärkte Schubert in seinem Vorhaben, sich ganz der Kunst zu widmen. Und Schubert sog aus seinen ersten Theaterbesuchen die Bühnenluft begierig ein. Seine Sehnsucht, auch in der dramatischen Musik Lorbeeren zu pflücken, erwachte. Es sollte ihm aber nicht gelingen, je einen nachhaltigen Erfolg zu erreichen.

Einer alten Gewohnheit gemäß sangen die Sängerknaben des Konvikts immer im Chor der großen Wohltätigkeitskonzerte mit; so lernte Schubert auch frühzeitig einige der großen Oratorien von Haydn und anderen kennen. Wieder fiel ihm durch die Praxis manches Technische zu, was sich andere erst in mühsamer Arbeit erproben mußten. Seit einiger Zeit jedoch wollte Schuberts Sopranstimme den Anforderungen nicht mehr gehorchen, und als in seinem sechzehnten Lebensjahr der Stimmwechsel eintrat, war seine Zeit als Sängerknabe beendet.

Mit dem Schulschluß im August 1813 kehrte Schubert ins Vaterhaus zurück. Dort war manches anders geworden. Elf Monate nach dem Tod seiner ersten Frau hatte der Vater am 25. April 1813 eine zweite Ehe geschlossen. Die nach seiner eigenen Eintragung „wert-

geschätzte Jungfrau" Anna Kleyenbök, Tochter eines Wiener Seidenzeugfabrikanten, war am 1. Juni 1783 geboren. Sie verstand es, die Verstorbene zu ersetzen und wußte sich die Liebe der Kinder zu erwerben. Aus der zweiten Ehe Schuberts gingen fünf Kinder hervor, von denen vier am Leben blieben, Marie (1814 bis 1835), Josefa (1815 bis 1861), Andreas (1823 bis 1893), der als k. k. Oberrechnungsrat starb, und der Jüngste, Anton (1826 bis 1892), der unter dem Namen „Hermann" Benediktiner des Schottenstifts in Wien wurde und sich als Kanzelredner auszeichnete.

Zur Fortsetzung seiner Schulstudien hatte Schubert nicht die geringste Lust. Sein Streben galt nur der Musik. Der Vater hatte jetzt schwere innere Kämpfe zu bestehen. Er erkannte die außerordentliche Begabung seines Sohnes, wollte ihn aber vor der dornenvollen Laufbahn des Künstlers bewahren, da das Talent allein keine Gewähr für die Zukunft bot. Andererseits sah er als Pädagoge die Nutzlosigkeit eines Zwanges zum Studium ein. So riet er denn dem Sohn, den Schullehrerberuf zu ergreifen. Das mag Franz nicht gerade verlockend geklungen haben; doch ließ ein zweiter, nicht unwichtiger Umstand diese Lösung als die beste erscheinen. Für Unbemittelte war die Lehrerlaufbahn der einzige Weg, dem Heeresdienst, der damals vierzehn Jahre dauerte, zu entgehen. Schulgehilfen waren des herrschenden Lehrermangels wegen vom Dienst befreit. Die wenig einladende Aussicht auf vierzehn Dienstjahre wird Franz Schubert bewogen haben, dem Wunsch seines Vaters nachzugeben. Ferdinand wenigstens bestätigt dies als einzige Ursache. Der Vater aber mag im stillen gehofft haben, Franz werde, einmal in das Unterrichten eingearbeitet, schon aus Gewohnheit Lehrer bleiben und seine Künstlerträume aufgeben. Aber er hatte die Rechnung ohne den inneren Drang gemacht, der das Genie über den Durchschnittsmenschen emporhebt und ihn unwiderstehlich treibt, nur sich und seinem Werk zu leben.

Zuerst ließ sich alles gut an. Schubert war froh, der strengen Zucht des Gymnasiums und Konvikts entronnen zu sein. Willig besuchte er die Vorträge und praktischen Übungen im Unterrichten der Schüler. Blieb ihm doch nun genug freie Zeit für die Kunst. Im Herbst 1813 trat er dann in die Lehrerbildungsanstalt bei St. Anna ein. Er bemühte sich, alles zu lernen, was ein rechter Schulmeister wissen mußte. Aber leidenschaftlicher und intensiver als die Neigung zum Berufs-

studium war sein Streben nach Erkenntnis und Meisterschaft in der Musik. Am 28. Oktober 1813 vollendete er seine erste „Sinfonia“ in D-dur. Sie sollte die Feier des Namens- oder Geburtstags des Konviktdirektors Innocenz Lang verherrlichen. Die Orchesterpartitur hatte folgende Anordnung: Violino I, Violino II, Viola, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni, Clarini, Tympani, Violoncello e Basso. Die Posaunen standen entweder über oder unter den Trompeten. Korrekturen in der Originalpartitur, die sich zumeist auf Erleichterungen im Technischen beziehen, lassen darauf schließen, daß die Symphonie vom Konviktorchester gespielt worden ist. Die Wehklagen einiger Schubertenthusiasten, die sich immer in Vermutungen und Vorstellungen ergehen, was aus Schubert als Symphoniker geworden wäre, wenn er jemals eines seiner Orchesterwerke aufgeführt gehört hätte, kann man wohl als gegenstandslos beiseite schieben. Was der Symphoniker Schubert geworden ist, sehen wir an seinen Meisterwerken, den Symphonien in h-moll und C-dur. Was der Symphoniker Schubert schon als Sechzehnjähriger war, dafür gibt die D-dur-Symphonie eine Probe. Und daß er frühzeitig Gelegenheit hatte, mit dem Orchester experimentieren zu können, daran besteht gar kein Zweifel. Die D-dur-Symphonie beweist bereits eine Sicherheit des Klangsinns, die nicht nur eine rein instinktive genannt werden kann. Von großen Gedanken ist natürlich noch keine Rede; ebensowenig von der bescheidensten „Klaue des Löwen“. Das Werk ist durchsichtig instrumentiert, klar in der Form und trägt seine Abhängigkeit von den großen Vorbildern, besonders Mozart und Beethoven, offen zur Schau. Lustig darauf los, ohne viel Grübelei, musiziert der frische erste Satz. Eine innige Kantilene der Violine durchzieht das Andante. Im Trio des Scherzos finden wir einen echt Mozartschen Zug: die Verdoppelung der Geigenmelodie durch das Fagott in der unteren Oktave. Das Thema des letzten Satzes trippelt flink in den Violinen daher, und die Konviktsgeiger werden weidlich geschwitzt haben, wenn sie bis zum jugendlichen Aufschwung des Schlusses gelangt waren.

Von demselben Tag, an dem Schubert unter die Partitur seiner ersten Symphonie „Finis et fine“ schrieb, ist der Entwurf einer Gelegenheitskomposition datiert, der am 4. November ausgeführten Kantate „Zur Namensfeier des Herrn Andreas Siller“, für eine Singstimme mit Begleitung von Violine und Harfe. Auch die politischen Ereignisse

ließen den jungen Schubert nicht unberührt. Seine patriotische Begeisterung machte sich in einer kleinen Komposition: „Auf den Sieg der Deutschen“ für eine Singstimme mit Begleitung von zwei Violinen und Violoncell Luft.

Die Fülle der Werke aus dem Jahre 1814 beweist, daß sich Schubert durch den Kursus in der Lehrerbildungsanstalt nicht allzusehr anfechten ließ. Als bedeutendstes ist die erste Messe in F-dur zu nennen. Nicht nur frommer Kirchenglaube allein trieb Schubert zur Komposition von Kirchenmusikwerken. Auch die Möglichkeit, sie gleich aufgeführt zu hören, hatte für ihn etwas Verlockendes. Am 16. Oktober 1814 sollte die Pfarrkirche in Lichtenthal, an der Schuberts erster Lehrer Michael Holzer als regens chori wirkte, ihre hundertjährige Jubelfeier begehen. Ein solches Fest bedurfte auch der Verherrlichung durch die Musik. Schubert komponierte zu diesem Zweck die Messe in F-dur für vier Singstimmen, Orchester und Orgel. Er scheint das Werk ohne Skizze gleich in Partitur geschrieben zu haben; die vielen Korrekturen in der Originalpartitur legen diese Vermutung nahe. Der Charakter dieser Messe, wie überhaupt aller Kirchenmusikwerke Schuberts, ist ein durchaus kirchlicher. Es ist die kindlich vertrauende Bitte einer gläubigen Gemeinde um Gnade und Segen und das dankerfüllte Loben des gütigen Schöpfers. Darum sind die Mittel, die Schubert aufwendet, bescheidene. Die Homophonie herrscht vor; nur selten steigert sich der Wetteifer der Stimmen zum fugierten Satz. Die F-dur-Messe entstand in der kurzen Zeit vom 17. Mai bis 22. Juli 1814. Ein zweites weit ausgesponnenes Dona nobis zur Messe von ganz entgegengesetztem Charakter schrieb Schubert am 25. und 26. April 1815. Später hat er noch die Bläser durch die Orgel ersetzt, um die Aufführungsmöglichkeit der Messe zu erleichtern.

Am Sonntag, dem 16. Oktober 1814, wurde die Messe in der Lichtenthaler Pfarrkirche aufgeführt. Schubert selbst dirigierte, und seine Lieblingssängerin, die damals sechzehnjährige Jugendfreundin Therese Grob sang die Sopransoli. Alle Freunde trugen nach Kräften zum Gelingen bei, und der siebzehnjährige Tondichter war mit einem Schlag eine bekannte und geachtete Persönlichkeit in Lichtenthal.

Ferdinand erzählt in den Erinnerungen an seinen Bruder, daß zehn Tage später eine zweite Aufführung der Messe in der Augustinerkirche in Wien stattfand, bei der er selbst den Orgelpart übernommen hatte.

Der Vater war von dieser überzeugenden Talentprobe seines Sohnes beglückt. Er schenkte ihm ein fünfoktaviges Klavier.

Kurz vor der Vollendung der Messe hatte Schubert vom 28. Juni bis 1. Juli noch ein kleines Kirchenmusikwerk komponiert, ein Salve Regina für Tenor, Orchester und Orgel. Das einfache Stück hat keine besonderen Merkmale aufzuweisen. Es ist jedenfalls für den Gebrauch bei einer kirchlichen Feier bestimmt gewesen.

In diesen Kirchenkompositionen Schuberts machte sich der Erfolg seines Studiums bei Salieri schon deutlich bemerkbar. Der Satz ist reiner und ungezwungener. Auch die polyphonen Formen und die Stimmbehandlung zeigen unverkennbar die leitende Hand eines Praktikers. Nach wie vor machte sich Schubert jede Woche auf den Weg nach der Seilergasse, um Salieri das Neugeschaffene vorzulegen. Dieser nahm sich seines begabten Schülers mit Hingabe an und suchte sein Talent in die Bahnen zu lenken, die er für die Entwicklung der Musik als richtig ansah. „Bei Gluck hätte die Musikwelt stehen bleiben sollen," pflegte er mit Hinblick auf Mozart und Beethoven zu sagen. Aber seine Schüler, die Kinder einer neuen Zeit, dachten anders darüber.

Salieri wird als freundlich, wohlwollend, witzig und lebensfroh geschildert. Aber sein Schüler Anselm Hüttenbrenner nennt den Ehrgeizigen den „größten musikalischen Diplomaten, den Talleyrand der Musik, der nur eine einzige Aufführung des Don Juan versäumte, der aber, wo er nur eine schwache Seite an Mozart zu erspähen glaubte, seine Schüler darauf aufmerksam machte".

Der anhängliche Schubert vergaß auch als Präparandist seine musikalischen Freunde im Konvikt nicht. Ein paar Jahre hindurch kam er noch jeden Sonntag in die Anstalt, um seine neuen Klavierstücke und Lieder vorzutragen. Er wird auch mit dem Konviktorchester in Fühlung geblieben sein. Der Kreis derer um Schubert wurde desto größer, je mehr der angehende Meister aus seiner Zurückhaltung heraustrat. Das Gelingen der F-dur-Messe hatte sein Selbstbewußtsein gestärkt. Und doch beschlichen ihn wie jeden echten Künstler auch wieder Zweifel. „Heimlich im Stillen hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können; aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?" antwortete er einmal Spaun, als dieser ihm eine große Zukunft prophezeite. Er ahnte nicht, daß er sich ganz nahe vor der Meisterschaft befand, und daß er im Begriff war, „etwas zu machen",

was ihn für alle Zeiten zu einem der größten musikalischen Genies stempeln sollte.

Eigentlich war der Musiker Schubert Autodidakt. Aus Instinkt und zufälligen Einflüssen des Zeitgeistes hatte sich seine Persönlichkeit gebildet. Als er zu Salieri kam, war er innerlich schon so weit, daß es sich nur noch um Erlernung der Handwerksgriffe für ihn handeln konnte. Deshalb ist seine Schreibweise in der frühen Epoche schon eine persönliche, nach eigenen Zielen strebende. Er findet schon in der Jugend das Gebiet, auf dem er sich zuerst zur Größe entwickeln sollte: die musikalische Lyrik.

Trotz der eigenen großen Persönlichkeit sind alle Meister der Tonkunst den Einflüssen und geistigen Strömungen der Zeit unterworfen gewesen. Bach und Händel kündeten die unvergängliche Größe der biblischen und christlichen Welt. Gluck fand in der Antike Stoff und Gestalten zu seinen Werken. Alles das ging Hand in Hand mit dem Geschmack der Zeit. Haydn, Mozart und besonders Beethoven empfanden die Kunst subjektiver. Trotzdem unterlagen auch sie, bewußt oder unbewußt, den Einflüssen ihrer Umgebung. Schuberts musikalisches Schaffen fiel zusammen mit dem Erwachen und Aufblühen der romantischen Richtung in der Poesie. In ihr ist das Seltsame, Übernatürliche, Übersinnliche Objekt der Darstellung. Die Phantasie soll in der Kunst herrschen. Unbegrenzt ist ihr Reich. Nicht mit dem Verstand dürfen wir uns ihr nähern, sondern nur mit dem Gefühl. Das Kunstwerk wird zum Stimmungsbild; denn es soll ja das Unaussprechliche, das nur zu Fühlende, hinter den Dingen Schwebende ausdrücken. Begierig nimmt Schubert das romantische Ideal in sich auf. Reiche Nahrung saugt seine Phantasie aus den Farben des Orchesters. Die Klänge nehmen Gestalt in ihm an, und der verträumte Knabe schon versucht sie auf das Papier zu bannen.

Die Poesie, die als erste dem romantischen Empfinden Ausdruck gab, befruchtete die anderen Künste. Welche Kunst ist aber wohl imstande, Stimmungen, Träume, Ahnungen, die sich nicht in feste Formen oder Worte fassen lassen, zu schildern? Die Musik, diese entmaterialisierteste aller Künste, ist am ehesten dazu geschaffen, Unwirkliches wiederspiegeln zu können. Aber sie bedurfte dazu erst der Befruchtung durch die Dichtkunst, mußte erst stimmungsmalend sich dem Dichter-

wort anschmiegen und es ausdeuten, ehe man ihre geheimsten Fähigkeiten erkannte. Bevor die Musik an sich Ausdruck des romantischen Ideals werden konnte, mußte sie erst singen können, erst lyrisch werden, mußte erst „das Lied" geschaffen sein. Die Musik mußte um neue Ausdrucksmöglichkeiten bereichert werden. Dies sind: Vertiefung der Harmonie, Differenzierung der Dynamik und Versinnlichung der Melodie.

Schubert wurde mit dem Instinkt des Genies in seine richtige Bahn gedrängt. In der Lyrik entdeckte er die Fähigkeit der Musik zu koloristischen Wirkungen; in ihr fand er die Ausdrucksformen für das romantische Empfinden, die er dann in seinen Instrumentalwerken anwandte und erweiterte. Bisher hatte er sich in seinem Liedschaffen auf Nachahmung und Verarbeitung der vorhandenen Stilarten beschränkt. Das überschwenglich ausmalende, zur Szene erweiterte und in Einzelheiten zerfallende Lied, wie er es bei Zumsteeg oder bei den Klassikern fand, hatte ihm ebenso zur Vorlage gedient, wie das harmonisch dürftige Strophenlied Reichardts, Zelters, Ludwig Bergers und Bernhard Kleins, die sich bemühten, die Sprachmelodie des Gedichts in Tönen festzuhalten und so eine dem Versbau angelehnte, symmetrische Form zu bilden. Schubert vereinigte mit genialem Griff die Vorzüge der vorhandenen Liedstile. Er spürte die verborgen hinter dem Dichterwort schlummernde Sprachmelodie auf, steigerte sie dank seines romantischen Empfindens zum höchsten sinnlich-blühenden Ausdruck, untermalte sie mit den charakteristischen Farben der Harmonie und legte dem Ganzen eine einheitliche Stimmung, die Stimmung des Gedichtes zugrunde. So schuf Schubert das moderne Kunstlied. Der Dichter, der ihn zu dieser musikalischen Großtat inspirierte, war Goethe.

Das Jahr 1814, in dem Schubert den Höhen seines Könnens zuschritt, ist auch insofern für sein Liedschaffen bedeutungsvoll, als er jetzt beginnt, sich intensiv in das Werk eines Dichters zu vertiefen, und aus diesem Aufgehen in der Poesie musikalisch das Charakteristische findet. Zuerst hat es ihm die sentimentale, weiche Mondscheinpoesie Fr. v. Matthissons angetan. Die dreizehn Lieder auf Texte dieses Dichters bedeuten einen Fortschritt in der Erkenntnis des Lyrischen. Da einige der formvollendeten Gedichte eine einheitliche Stimmung durchzieht, war der poetisch feinfühlende Schubert gezwungen, auch die musika-

lische Form der des Gedichts anzupassen und die Grundstimmung festzuhalten. So in den im April entstandenen Gesängen „Andenken", „Geisternähe", „Totenopfer" und „Die Betende". Ferner in „Lied aus der Ferne" (Juli), „Adelaide" und „An Laura" (7. Oktober). Bei anderen wird die Form noch wieder durch Rezitative unterbrochen, wie in „Trost an Elisa" (April), „Der Abend" (Juli), „Lied der Liebe" (Juli), „Romanze" (29. September) und „Der Geistertanz" (14. Oktober).

Für das Ringen Schuberts nach dem treffenden Ausdruck geben die drei nacheinander geschriebenen Fassungen von Schillers „An Emma" ein Beispiel. Die erste Bearbeitung vom 17. September 1814 steht im Zweivierteltakt. Die Triolenbegleitung verwarf Schubert, um eine zweite Fassung im Sechsachteltakt zu schreiben, in der er den Rhythmus der Gesangsmelodie entsprechend umwertete. Dadurch wurde das Ganze weicher, zarter und flüssiger in der Stimmung. Auch die Melodie der Singstimme ist ausdrucksvoller geführt. In der dritten Fassung kehrte er zum Zweivierteltakt zurück und verwertete nun in der äußeren Form der ersten Bearbeitung die Verbesserungen in der Stimmführung und melodischen Linie, die er in der zweiten gewonnen hatte. So erschien das Lied später als op. 58 Nr. 2. Als zweites Gedicht von Schiller komponierte er am 16. Oktober „Das Mädchen aus der Fremde". Die Einfachheit und Harmlosigkeit dieses Liedes läßt nicht ahnen, daß Schubert drei Tage später seinen ersten großen Wurf tun sollte. Wahrhaft revolutionierend muß auf ihn das tiefere Eindringen in die Lyrik Goethes gewirkt haben. Wie hätte er sonst am 19. Oktober 1814 „Gretchen am Spinnrade" komponieren können, ein Lied, das etwas so unerhört Neues in Form und Inhalt gibt, daß von ihm eine neue Epoche der lyrischen Kunst datiert.

Die Grundstimmung des Gedichtes ist schon in den ersten Takten festgelegt. Die dem Surren des Spinnrades abgelauschte rollende Figur, der pochende Rhythmus, der eine eigentümliche Unruhe in der Monotonie der Begleitung erzeugt, die weitgeschwungene, aus den Versen des Gedichts herausquellende Melodie der Singstimme, die uns das Innerste der Poesie, das, was das Dichterwort nicht mehr auszudrücken vermochte, zum Erlebnis macht. Mit den Textworten des Dichters kehrt auch der Komponist immer wieder in die mit ein paar Strichen gezeichnete Anfangsstimmung und in die Haupttonart d-moll zurück.

Der leidenschaftlich erschauernde Aufschwung bei den Worten: „sein Händedruck, und ach, sein Kuß!“ zu dem eine breite Steigerung führt, hebt die Gewalt des Ausdrucks, und zwar mit den einfachsten Mitteln, zu einer Höhe musikalischer Seelenmalerei, die selbst Schubert so bald nicht wieder erreichen sollte.

Die Beschäftigung mit Goethes Gedichten trug im Jahr 1814 noch weitere Früchte. Am 30. November entstanden die Strophenlieder „Nachtgesang“ und „Trost in Tränen“. In dieselbe Zeit fallen zwei Bearbeitungen von „Schäfers Klagelied“, die sich beide in Rhythmus und Begleitung gleichen. Die melodischere zweite wurde später als op. 3 Nr. 1 veröffentlicht.

Noch war Schubert das Gefühl, eine neue lyrische Form gefunden zu haben, nicht zum Bewußtsein gekommen. Das am 7. Dezember komponierte Lied „Sehnsucht“ fällt wieder in die alte, halb rezitativische Form zurück; wundervolle Einzelheiten, von einer einheitlichen Grundstimmung zusammengehalten. Ebenso das am selben Tag geschriebene Mayrhofersche Lied „Am See“. Zu den letzten lyrischen Schöpfungen dieses Jahres zählen die beiden in den Dezember fallenden Bearbeitungen der Szene im Dom aus Goethes „Faust“. Die erste ist von Schubert selbst als „Skizze zu einer weiteren Ausführung“ bezeichnet. Wahrscheinlich dachte er an eine Bearbeitung für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Zusätze in der Klavierbegleitung wie „Orgelton“ oder „Tromboni“ lassen darauf schließen. Die zweite vom 12. Dezember datierte Fassung hat vieles mit der ersten gemein. Die Deklamation ist aber stellenweise prägnanter und die Modulationen wirken entschiedener. In der ersten ist der Chor vierstimmig ausgesetzt. In der zweiten sind die Worte des Chors der Solostimme mit übertragen, wahrscheinlich zum Zweck der leichteren Ausführung. Das letzte Lied des Jahres ist das im Dezember geschriebene „Ammenlied“ auf den Text von Michael Lubi. Zu erwähnen sind außerdem noch eine Gelegenheitskomposition für das Konvikt, ein Lied für Baßstimme und Klavier: „Die Befreier Europas in Paris“ vom 16. April 1814, und eine Kantate für vier Männerstimmen und Orchester „Wer ist groß?“ vom 24. Juli.

In der Lyrik hatte der siebzehnjährige Schubert bereits Neuland entdeckt. Das erste moderne Kunstlied war geschaffen. In der Instrumentalmusik blieb er von den klassischen Vorbildern noch abhängig, trotz-

dem auch in ihr ein Hinausstreben über die Grenzen bloßer Nachahmung erkennbar ist. Die Neigung zu koloristischen Effekten macht sich doch schon hin und wieder in den beiden Streichquartetten bemerkbar, die Schubert 1814 schrieb. Im ersten Satz des D-dur-Streichquartetts fällt der weit ausgesponnene zweite Teil auf, der Schuberts Neigung, einen Gedanken bis in die letzten Konsequenzen zu verfolgen, im Keime zeigt. Das kurze Andante weist Mozartsche Zartheit auf. Echte Wiener Spielfreudigkeit atmen der Menuett- und der Presto-Schlußsatz.

Das darauf folgende B-dur-Quartett (op. 168) bedeutet einen Fortschritt im Streben nach Eigenart. Der am 5. September „in 4½ Stunden verfertigte" knapp gehaltene erste Satz läßt feine thematische Arbeit und aparte Klangwirkungen erkennen. In dem vom 6. bis 10. September geschriebenen „Andante sostenuto" liegt der Schwerpunkt des Werkes. Dieser Satz ist schon ganz in romantisches Empfinden getaucht. Es ist eine andere Welt als die Haydns und Mozarts. Zu welchem Ausdruck ist hier der sinnliche Klang der Melodie gesteigert und wie farbig wirkt die aufs feinste empfundene und bezeichnete Dynamik auf dem reich ausgestalteten harmonischen Untergrund. Mit den beiden letzten Sätzen, dem am 11. September komponierten Menuett und dem Presto vom 13. September, kehrt Schubert wieder in die Empfindungswelt Haydns zurück. Das B-dur-Quartett wurde 1863 veröffentlicht, nachdem es ein Jahr vorher, am 23. Februar, in Wien die erste öffentliche Aufführung im Hellmesbergerschen Quartett-Abend erlebt hatte.

Seit seinen ersten Theaterbesuchen mit Spaun war in Schubert die Sehnsucht nach der Bühne erwacht. Sein Schaffensdrang suchte natürlich bald Betätigung. Gegen Ende des Jahres 1813 begann er die Komposition einer natürlichen Zauberoper in drei Aufzügen von Kotzebue, „Des Teufels Lustschloß", die er am 15. Mai 1814 vollendete. Die Ouvertüre trägt das Datum „den 30. Oktober 1813", der erste Aufzug wurde am 11. Januar und der zweite am 16. März 1814 beendigt. Als Salieri einmal zu Schubert sagte, er könne nun schon eine Oper schreiben, blieb er, so berichtet Anselm Hüttenbrenner, mehrere Wochen dem Unterricht fern und überreichte seinem Lehrer dann die fertige Partitur. Auf Anraten Salieris bearbeitete er das ganze Werk noch einmal und vollendete den ersten Aufzug am 3. September und den dritten am 22. Oktober. Der zweite ist verloren gegangen. Angeblich

sollen ihn die Wirtsleute Josef Hüttenbrenners 1848 verbrannt haben. Die Ouvertüre ist in beiden Fassungen dieselbe, nur ist in der neuen Bearbeitung noch ein Mittelsatz (Largo), der Geisterspuk, eingeschaltet.

Die Oper umfaßt in der Form der vorliegenden Gesamtausgabe 23 Musiknummern, die durch gesprochenen Dialog miteinander verbunden sind. Die naiven Zauber- und Schauer-Ereignisse sind für uns ohne Reiz. Auch in Schuberts Genius vermochten die Verse Kotzebues kleine Flammen künstlerischer Begeisterung zu entzünden.

Über der Fülle der musikalischen Werke könnte man fast vergessen, daß Schubert doch eigentlich Präparandist war und nur die Mußestunden der Musik widmen durfte. Die Zeit der Lehramtsprüfung nahte. Inmitten der Vorbereitungen dazu vollendete Schubert noch seine F-dur-Messe. Trotzdem hatte die Prüfung ein günstiges Ergebnis. Nur in der Rechenkunst und in der Religion offenbarten sich seine schwachen Seiten.

Das Ende des Jahres 1814 vermehrte den Freundeskreis Schuberts noch um eine interessante Persönlichkeit: durch Spaun lernte er den zehn Jahre älteren Dichter Johann Mayrhofer, der am Bücherzensuramt in Wien angestellt war, kennen. Mayrhofer, der durch seine poetische Begabung mit Künstlerkreisen in Verbindung kam, erzählt:

„Meine Bekanntschaft mit Schubert wurde dadurch eingeleitet, daß ihm ein Jugendfreund mein Gedicht ‚Am See' zur Composition übergab. An des Freundes Hand betrat Schubert das Zimmer, welches wir fünf Jahre später (1819) gemeinsam bewohnen sollten. Es war in einer düsteren Gasse. Haus und Gemach haben die Macht der Zeit gefühlt, die Decke ziemlich gesenkt, das Licht von einem großen gegenüberstehenden Gebäude beeinträchtigt, ein überspieltes Klavier, eine schmale Bücherstelle — so war der Raum, welcher mit den darin zugebrachten Stunden meiner Erinnerung nicht entschwinden wird. Wie der Frühling die Erde erschüttert, um ihr Grün, Blüten und milde Düfte zu spenden, so erschüttert und beschenkt den Menschen das Gewahrwerden seiner produktiven Kraft; denn nun gilt Goethes

Weit, hoch, herrlich der Blick
rings ins Leben hinein,
von Gebirg zu Gebirg
Schwebt der ewige Geist
ewigen Lebens ahndevoll.

Dieses Grundgefühl und die Liebe für Dichtung und Tonkunst machten unser Verhältnis inniger, ich dichtete, er componierte, was ich gedichtet, wovon vieles seinen Melodien Entstehung, Fortbildung und Verbreitung verdankte."

Mayrhofer hatte „Sinn und große Liebe für Musik". Mit echter Begeisterung nahm er Schuberts Melodien in sich auf. Sie knüpften bald ein enges Band zwischen ihm und dem angehenden Schulgehilfen. So hatten sich zwei Geister gefunden.

DER SCHULGEHILFE

1814 bis 1817

Im Herbst 1814 trat Franz Schubert als Gehilfe in die Schule seines Vaters am Himmelpfortgrund ein. Er übernahm die Abc-Schützen und brachte ihnen die Buchstabenkenntnis und andere Elementarbegriffe bei. Während in ihm alles sang und klang, hielt ihn die Pflichttreue an die Niederungen des Daseins gefesselt. Wenn in ihm Goethesche Lyrik wogte und sich in Musik zu kristallisieren suchte, mußte er äußerliche Ruhe bewahren, um den Fünfjährigen die ersten Tropfen menschlicher Weisheit zu verabreichen. Da ging denn oft sein Temperament mit ihm durch, und manche durch den Beruf zerstörte oder im Keim erstickte Melodie wird wenigstens ihren Rhythmus in einigen derben Stockschlägen bekundet haben. „Es ist wahr, stets wenn ich dichtete, ärgerte mich diese kleine Bande so sehr, daß ich regelmäßig aus dem Konzept kam. Natürlich verhaute ich sie dann tüchtig," äußerte er später einmal Franz Lachner gegenüber.

So seufzte der Schöpfer von „Gretchen am Spinnrade" in seinem Joch, das durch die geistliche Schulaufsicht nicht gerade erträglicher gemacht wurde. Darunter hatten viele zu leiden. Sein Bruder Ignaz schreibt einmal: „Unser einer ist als ein elendes Schullasttier allen Roheiten einer wilden Jugend preisgegeben, einer Schar von Mißbräuchen ausgesetzt und muß noch überdies einem undankbaren Publikum und dummen Bonzen in aller Untertänigkeit unterworfen sein." Der Ausfall auf die geistlichen „Bonzen" scheint Franz Schubert aus der Seele gesprochen zu sein. Denn er antwortet ihm: „Du bist noch ganz der alte Eisenmann. Der unversöhnliche Haß gegen das Bonzengeschlecht macht Dir Ehre."

Aber alle Möglichkeiten des Amtes konnten den Flug seines Genius ebensowenig hindern wie der Mangel an Notenpapier. Freie Seiten auf schon beschriebenem Musikpapier mußten es sich gefallen lassen, die Fülle Schubertscher Melodien aufzunehmen. „Fuga. Duetto. Violino secondo. Del Sing. Fux." steht mit rostiger Rundschrift auf einem Titelblatt, das ein Bruchstück des Liedes „Entzückung" von Schiller in Schubertschen Schriftzügen bedeckt. Mit den 40 Gulden Jahresgehalt, die er als Schulgehilfe bezog, war nicht viel anzufangen. Dennoch wurde, wenn der Unterricht bei Salieri zu Ende war, manchmal einer Weinstube ein Besuch abgestattet und mit Jugendfreunden bei einem guten Tropfen ein Stündchen verplaudert. Schuberts Naturell verlangte

nach Mitteilung, und er war immer mit Freunden gesegnet, in deren Gesellschaft er Schule Schule und Kunst Kunst sein lassen konnte. Diese Lebensfreudigkeit gab seinem Wesen und seiner Musik das Liebenswürdig-Anziehende, das ihn zu aller Liebling machte.

Pegasus im Joch zeigte eine staunenswerte Schaffenskraft. Das Jahr 1815 war an Werken das reichste seines Lebens. Vier Opern oder Singspiele, 144 Lieder, zwei Symphonien, zwei Messen und eine Anzahl kleinerer Kirchenmusik- und Chorwerke, ein Streichquartett, zwei Klaviersonaten und einige Klavierstücke bilden die künstlerische Ausbeute, die allein ein Lebenswerk zu nennen wäre.

Am 10. Dezember des Vorjahrs hatte Schubert den ersten Satz seiner zweiten Symphonie in B-dur begonnen; am 26. Dezember wurde er vollendet. Bis zum 24. März 1815 zog sich der Abschluß hin. Im ersten Satz liegt der Schwerpunkt des Werkes. Eine Largo-Einleitung von zehn Takten mit gewichtigen Bläserrhythmen und sich herabschlängelnden Figuren der Streicher leitet zum Hauptsatz Allegro vivace. Mit einem fast ungarisch zu nennenden Sforzato-Rhythmus intonieren die Streicher ganz leise das Hauptthema. Die Bläser nehmen es auf. In geschwinden Achteln laufen die Streicher hinterdrein und immer weiter, als die Bläser schon in gehaltenen Harmonien dem Treiben Einhalt gebieten. Das zweite Thema trägt Mozarts schwärmerische Innigkeit an der Stirn. Ist es eine Erinnerung an den Figaro? Aus der hüpfenden Achtelbegleitung entpuppt sich wieder das Hauptthema, das nun im Fortissimo dem Abschluß des ersten Teils zueilt. Schnell zieht die Durchführung vorüber. Sie kennt noch nicht den Kampf zweier Prinzipien. Und Schubert setzt nach klassischem Vorbild mit geschickter Hand die Themen weiter bis zum rauschenden Aufschwung der Schlußtakte.

Der zweite Satz, ein Andante, wird aus einem Thema mit Variationen in schulgerechter Weise gebildet. Gemütlichen Charakter zeigt das Menuetto, noch primitiv im Rhythmus und knapp in der Form. Im Schluß-Presto treibt Haydnscher Schalk sein Wesen. Das hüpft alles so leichtfüßig und sorglos daher, als gäbe es noch kein Finale-Problem, mit dem der taube Beethoven zu gleicher Zeit in seinen einsamen Stunden rang.

„Den 24. März 1815“ steht am Ende der Partitur. Acht Wochen später, am 24. Mai, begann Schubert seine dritte Symphonie in D-dur.

Sie ist kürzer und weniger bedeutend als ihre Vorgängerin. Wieder leitet ein Adagio, das nur in losem thematischen Zusammenhang mit dem folgenden steht, zum Hauptsatz. Die Holzbläser führen hier das große Wort. Die Themen haben kein Profil. Es ist Allerweltsmusik, aus glücklicher, heiterer Stimmung heraus entstanden. In Liedform ergießt sich der harmlose Gedankeninhalt des zweiten Satzes. Aber auch die D-dur-Symphonie soll nicht ohne Schubertsche Züge sein. Im Menuetto treten sie hervor. Das ist neckisch und sprudelnd. Und im Trio stampft man einen unverfälschten „Deutschen", wie draußen in der Schenke beim Grinzinger. Die leichtfertige Stimmung hält auch im Schlußsatz vor. Presto vivace flattert das Thema durch die Instrumente, hin und her, auf und ab, bis es zum Schluß in die Höhe getrieben wird und mit kühnem Schwung in die Schlußakkorde springt. „Den 19. July 1815" heißt es am Ende der Partitur.

Von den anderen Instrumentalkompositionen dieses Jahres ist zuerst das Streichquartett in g-moll zu erwähnen. Es ist in sieben Tagen, vom 25. März bis 1. April, komponiert. Im ersten Satz zeigen sich Mozartsche Einflüsse. Alles nimmt seinen durch die klassische Form gegebenen Verlauf. Nur in der kurzen Durchführung stoßen wir auf ein paar Takte, die aus dem Rahmen fallen. Über dem Tremolando der tiefen Streicher schwebt das zweite Thema in der Primgeige, wie suchend und auf einem verminderten Septimenakkord in die Tiefe tastend. Doch nur kurz war dieser Blick in eine neue Welt der geheimnisvollen Klänge und Beziehungen der Töne. Dem Schulgehilfen blieb keine Zeit zu träumen. Er mußte schaffen und ringen um Meisterschaft. Das Andantino läßt in seiner Durchsichtigkeit ebensowenig tiefere Deutungen zu wie das lebhafte, scherzoartige Menuett. Im Schlußrondo ist manches der Volksmusik abgelauscht. Ungarismen klingen durch, wie sie Schubert aus den Quartetten Papa Haydns kannte. Für die Schuberts wird es ein Festtag gewesen sein, als sie in der Hausmusik das g-moll-Quartett ihres Franz spielten, und der Vater mag nicht ohne Stolz auf seinen „Gehilfen" geblickt haben.

Vor dem Quartett war eine Klaviersonate in E-dur entstanden, die erste. Das Autograph zeigt den Titel: „Sonate. Den 18. Februar 1815. Franz Schubert." Der erste Satz trägt das Schlußdatum „den 21. Februar". Die Sonate ist unvollendet; der vierte Satz fehlt. Der erste existiert in zwei Fassungen. Der am 11. Februar geschriebene Sona-

tensatz in E-dur diente wohl als Vorskizze zu dem vom 18. Februar. Schuberts Klaviersatz weist noch keine eigenen Merkmale auf; er trägt das Gepräge der ersten Beethoven-Sonaten.

Im September folgte eine Klaviersonate in C-dur. Auch von ihr sind nur die ersten drei Sätze erhalten. Der vierte ist verloren gegangen; denn daß die Sonate im Gegensatz zu der in E-dur vollständig war, geht aus Schuberts Bezeichnung „Sonate I. September 1815" hervor. Der Klaviersatz ist schon vollgriffiger, mehr auf das Klangliche gerichtet, und das Figurenwerk ganz im Geist der Wiener Schule gehalten.

Kleinere Klavierkompositionen sind „Acht Ecossaisen" (3. Oktober) „Adagio in G-dur" in zwei Fassungen, „Ecossaise" (21. Februar) und „Zehn Variationen F-dur" (Februar 1815), an denen nichts weiter merkwürdig ist als der Titel: „X Variations pour le Fortepiano composés par Francois Schubert, Ecolier de Salieri, prémier Maitre de la chapelle impériale et royale de Vienne."

Die Kirchenmusik war für Schubert ein Gebiet, das auch bei Werken großer Form die Aussicht auf eine Aufführung verhieß. Nicht nur dieser immerhin wichtige Grund, sondern auch der Ansporn Salieris, seine Kenntnisse im Satz zu bilden und zu verwerten, ließen 1815 zwei Messen erstehen. In den wenigen Tagen, vom 2. bis 7. März, schrieb er die Messe in G-dur für vier Singstimmen, Orchester und Orgel. Dies Werk, mit dem Titel „Missa in G. 4 Voci, 2 Violini, Viola, Organo e Basso. Composta del Sig. Frz. Schubert", hatte ein merkwürdiges Schicksal. Nachdem Schuberts Bruder Ferdinand die Messe durch instrumentale Zutaten „verschönert" hatte, erschien sie später, 1846, bei Marco Berra in Prag als Werk des Kapellmeisters Robert Führer, dessen Name durch dieses unerhört dreiste Plagiat in die Musikgeschichte gekommen ist.

Diese Messe ist in der Originalfassung eines der rührendsten, lieblichsten Werke Schuberts, aus dem Sätze wie das zarte Kyrie, das kindlich vertrauende Credo, das polyphon gehaltene, klangschöne Benedictus der Solostimmen oder das Agnus Dei mit seinen ausdrucksvollen Kantilenen noch heute bestehen können.

Schubert hatte bei Salieri manches gelernt. Er verstand nun auch in polyphoner Form Stimmungsvolles zu schaffen. Aber vom eigentlichen strengen Satz war und blieb seine Schreibweise weit entfernt. Er war Naturalist und blieb es selbst in Formen, die musikalische Schul-

meisterei zum Tummelplatz satztechnischer Kunststücke machte Schubert neigte weniger zur Architektur in der Musik als zur Malerei. Ihm galt die Farbe mehr als die Form. Und Salieri war nicht Autorität genug, um aus dem frühreifen Genie einen Meister im alten Sinn zu machen. Später fühlte Schubert selbst, daß ihm noch manches Handwerkliche fehle. Kurz vor seinem Tod noch plante er, bei Simon Sechter, demselben berühmten Kontrapunktlehrer, dem 30 Jahre später ein anderer großer Naturalist, Anton Bruckner, seine satztechnische Meisterschaft verdankte, Unterricht zu nehmen.

Schubert galt es weniger, in wohlgesetzten Fugen seinen Gott zu loben. Ihm kam es vielmehr auf die Stimmung an, auf das Ausmalen der unerschöpflich reichen und vieldeutigen Poesie des Messetextes. Die duftige, zartgetönte G-dur-Messe war zu fein, zu wenig pompös, um außer bei den Freunden für „schön" angesehen zu werden. In der Lichtenthaler Pfarrkirche, wo der alte Michael Holzer mit freudigem Stolz den Taktstock seinem Schüler zum eigenen Werk in die Hand gab, mochte sie noch gelten. Um aber eine Aufführung im Stift Klosterneuburg zu ermöglichen, mußte sie „verschönert" werden. Ferdinand besorgte das, wie wir sahen, indem er dem Streichorchester „2 Clarini e Timpani" hinzufügte. Gottes Lob galt eben nur mit Pauken und Trompeten, und bis in die neueste Zeit ist in Klosterneuburg die G-dur-Messe in dieser Form nach den autographen Stimmen aufgeführt worden. Später vermehrte Ferdinand die Partitur gar noch um Oboen (oder Klarinetten) und Fagotte. Das war am 25. Juli 1847. Man soll jetzt ruhig zur Originalform zurückkehren. Sie ist die schönste.

Die zweite Messe des Jahres 1815 ist die in B-dur. Sie wurde am 11. November begonnen. Das Orchester weist Oboen, Fagotte, Trompeten und Pauken neben den Streichern auf. Ihr Charakter ist kräftiger als der ihrer Vorgängerin; stärkere Kontraste treten in der Dynamik hervor. Aber eine so harmonische Stimmung wird nicht erreicht. Die Orchesterbehandlung ist trotz der reicheren Besetzung ähnlich der des Schwesterwerks. Die Instrumente begleiten oder unterstützen die Singstimmen und wirken harmoniefüllend. Zur Selbständigkeit schwingen sie sich nur in kurzen Vor- und Zwischenspielen auf. Die erste Ausgabe der B-dur-Messe erschien als op. 141 zehn Jahre nach Schuberts Tod mit einer Widmung Ferdinand Schuberts an „Seine Hochwürden Herrn Joseph Spendou".

Zwischen den beiden Messen entstanden noch einige kleinere Kirchenmusikwerke. Ein homophon gehaltenes „Stabat mater“ für Chor, Orchester und Orgel vom 4. bis 6. April, ein Offertorium „Tres sunt“ im gleichen Stil vom 10. bis 17. April. Am selben Tag wurde ein zwei Tage vorher begonnenes Graduale „Benedictus es Domine“ für Chor, Orchester und Orgel vollendet. Es ist eine Fuge, die als op. 150 erschien. Ferdinand Schubert nannte sie „Hymne“ und setzte unter den lateinischen Text noch einen deutschen. Am 5. Juli komponierte Schubert, jedenfalls für seine Jugendfreundin Therese Grob, ein zweites Offertorium für Sopran, Orchester und Orgel, ein Werk, dessen italienisierender Stil keine hervorstechenden Merkmale aufweist. Am 28. Januar 1823 fügte er die Blasinstrumente hinzu, und drei Jahre später erschien das Stück als op. 47 bei Diabelli in Wien.

Im Anschluß an die kleinen Kirchenmusikwerke müssen noch einige weltliche Chöre erwähnt werden, die sich durch klangvolle Stimmführung und formelle Abrundung auszeichnen, aber inhaltlich wenig bieten. Die am 11. Juli in Strophenform komponierte „Hymne an den Unendlichen“ (Schiller) für vierstimmigen gemischten Chor und Klavierbegleitung, und die Kantate „Namensfeier“ („Erhabener, verehrter Freund der Jugend“) für Soli, Chor und Orchester vom 27. September, deren Bestimmung unbekannt ist. Am 25. August entstanden zwei vierstimmige Männerchöre mit Klavierbegleitung: „Trinklied“ und „Bergknappenlied“.

Für drei Frauenstimmen mit Klavier sind die einfachen Strophenlieder „Das Leben“ (25. August) und „Klage um Ali Bey“ gesetzt. Vom 20. Juli stammt das „Abendrot“ (Kosegarten) für drei Singstimmen und Klavier. Für drei Männerstimmen und Klavier sind das „Trinklied“ (Februar) und das Schillersche „Punschlied“ (22. August) gedacht. Drei Männerstimmen a cappella erfordert der „Bardengesang“ aus Ossians „Comala“ (20. Januar) und das „Mailied“ von Hölty.

Am 26. Mai entstanden fünf Duette für zwei Singstimmen oder Waldhörner: Zwei Mailieder von Hölty, „Der Morgenstern“, „Jägerlied“ und „Lützows wilde Jagd“ von Körner. Diese einfachen volkstümlichen Lieder hat Schubert wahrscheinlich auf Wunsch Ferdinands für die Zöglinge des k. k. Waisenhauses komponiert.

Weniger günstig als um die Aufführungsmöglichkeiten seiner Chorwerke stand es um die Singspiele und Opern Schuberts. Seinen ersten

Versuch, die Zauberoper „Des Teufels Lustschloß", ließ er Versuch bleiben. Er wandte sich jetzt dem Singspiel in der Hoffnung zu, mit einem kleineren anspruchslosen Werk leichter den Weg auf die Bühne finden zu können. Vier Bühnenwerke sah das Jahr 1815 entstehen. In die Zeit seiner dritten Symphonie fällt die Komposition des Körnerschen Singspiels in einem Aufzug: „Der vierjährige Posten." So harmlos wie der Inhalt des Stückes ist auch die Musik. Unbekümmert sprudelt das Allegro vivace der vom 13. bis 16. Mai geschriebenen Ouvertüre darauf los. Die acht Musiknummern sind vom 8. bis 19. Mai komponiert. Naivität ist ihr Charakter. Schubert erlebte keine Aufführung dieses Singspiels. Die erste fand zur Feier seines hundertsten Geburtstags in der Wiener Oper am 30. Januar 1897 statt, der dann noch einige folgten.

Schubert suchte leidenschaftlich nach Singspieltexten. Jeder Reimschmied war ihm zur Anfertigung eines Librettos recht. So ließ sich sein Konviktgenosse Albert Stadler, der die Rechte studierte, von ihm verleiten, den Pegasus zu besteigen. Das Resultat dieses Freundschaftsdienstes nannte sich „Fernando", Singspiel in einem Aufzug. Schubert, „Schüler des Herrn Salieri", schrieb die Musik zu den sieben Nummern vom 27. Juni bis 9. Juli, spielte sie dem „Dichter" vor und — legte die Partitur beiseite. Wir wollen dasselbe tun. Schubert hatte von neuem gesehen, daß zu einem hausbackenen Text in der Regel eine ähnliche Musik entsteht. Stadler vertiefte sich wieder in das Studium der Pandekten und lächelte wohl später selbst über seinen poetischen Fehltritt.

Jetzt hatte Schubert von den Dichterlingen genug. Er wollte endlich einmal wertvolle Verse vertonen. Da fiel ihm Goethes dreiaktiges Singspiel „Claudine von Villa bella" in die Hände, und in kurzer Zeit war die Musik fertig. Leider ist nur die Ouvertüre und der vom 26. Juli bis 5. August geschriebene erste Akt erhalten. Ein höheres Niveau der Musik ist nicht zu verkennen. Der „Schüler des Herrn Salieri" hatte also doch Fortschritte in der dramatischen Komposition gemacht. Die Partitur des zweiten und dritten Aufzuges nebst einer fertigen Abschrift diente viele Jahre später (1848) den Wirtsleuten Josef Hüttenbrenners, der die Partitur aufbewahrte, als Heizungsmaterial. Das ist um so mehr zu bedauern, als es sich bei diesem Singspiel — nach dem Vorhandenen zu urteilen — um einen der interessantesten

und besten Versuche Schuberts handelt. Goethes „Claudine" ist übrigens auch von andern Musikern komponiert worden. Die Reichardtsche Vertonung gelangte in Berlin und Weimar auf die Bühne. Einen Erfolg errang sie ebensowenig wie die Kompositionen des Werkes von Max Eberwein, Polzelli und Kienlen.

Schubert legte auch diese Partitur zu den schon vorhandenen und begann heldenmütig im November die Komposition eines neuen Bühnenwerks. Sein Freund Mayrhofer lieferte ihm den Text zu einem komischen Singspiel in zwei Akten: „Die Freunde von Salamanka." Das Textbuch ist verloren; bedeutend wird also das Werk wohl nicht gewesen sein. Schubert begann die Komposition am 18. November. Am Silversterabend lag die Partitur — Ouvertüre und 18 Musiknummern — fertig da, um das Schicksal ihrer Vorgänger zu teilen.

Zu dieser ungeheuren Fülle von Werken, die der achtzehnjährige Schulgehilfe im Nebenamt schuf, kommen auf dasselbe Jahr 144 Lieder, von denen eine Anzahl sogar in mehreren Fassungen vorhanden ist. Eine solche Produktivität ist beispiellos in der Geschichte der Musik. Wenn man allein die mechanische Schreibarbeit bedenkt, so versagt selbst die kühnste Phantasie vor diesem Rätsel.

Das Liedschaffen Schuberts in diesem Jahr steht in seinem bedeutenden Teil im Zeichen Goethes. Immer sicherer trifft er die Stimmung des Gedichts. Immer prägnanter und ausdrucksvoller wird seine Melodik und Deklamation. Durch die Pflege der rezitativischen Form, die er auch jetzt noch fortsetzt, durch das Herauswachsenlassen der Melodie aus dem Tonfall und Rhythmus der Sprache findet er immer unfehlbarer die Sprachmelodie, die namentlich in Goethes Gedichten das Wort belebt und trägt. Die Klavierbegleitung hat die Aufgabe, die Stimmung, die Seele des Gedichts, zu schildern. Die Singstimme wird zur Trägerin der dichterischen Idee. So schafft er mit seiner Musik etwas dem Gedicht durchaus Gleichwertiges, das neben dem Gedicht besteht und doch nur durch das Dichterwort entstehen konnte. Er taucht nicht völlig unter in der Poesie, er will nicht nur vertiefen, charakterisieren, untermalen, ausdeuten (wie später beispielsweise Hugo Wolf) — sondern er will dabei noch etwas Selbständiges schaffen im Ausdruck der rein musikalischen Idee. Hieraus wird sich manches ergeben, was über das Instrumentalschaffen Schuberts später zu sagen sein wird. Denn Schubert kann nur begriffen werden, wenn man von

dem Lyriker und Romantiker in ihm ausgeht. Nur aus seinem Liedschaffen können wir zum Verständnis der späteren romantischen Werke seiner Instrumentalmusik gelangen. Denn in der Lyrik gewann er seine Ausdrucksmittel. Die Ursache seiner Treffsicherheit in der Schilderung des lokalen und szenischen Teils eines Gedichtes beruht nicht zum wenigsten darauf, daß er sie an Versen der verschiedensten Dichter erprobte. Er gewann dadurch eine Mannigfaltigkeit der Ausdrucksformen, einen Blick für das Wesentliche, der ihn vor einem wirklich wertvollen Gedicht sogleich unfehlbar das Richtige treffen ließ.

Wir finden unter den 144 Liedern des Jahres 1815 eine große Reihe von Versen teils berühmter, teils längst vergessener Dichter. Wenig bedeutend setzte am 2. Februar das lyrische Jahr mit Franz von Schlechtas „Auf einem Kirchhof" ein. Sechs Tage später folgte eine Ballade von Bertrand „Minona", in der Schubert, dem Dichterwort schildernd sich anschließend, Takt, Tempo, rezitativische und kantable Stelle wechselt. Am 10. Februar entstand das „mit Liebes-Affekt" vorzutragende „Als ich sie erröten sah" (Ehrlich), tags darauf „Das Bild" und zu gleicher Zeit „Der Mondabend" (Ermin).

In den Februar fällt auch der erste der Ossianschen Gesänge „Lodas Gespenst". Die Komposition dieser romantisch-phantastischen Dichtung, der im selben Jahr noch mehrere folgten, so am 22. Juni „Kolmas Klage" und im September „Shilrik und Vinvela", „Ossians Lied nach dem Falle Nathos" und „Das Mädchen von Inistore" ist für Schuberts Entwicklung von ernster Bedeutung. Indem er der ausschweifenden Phantasie des Dichters folgt, indem er bemüht ist, die Farbenpracht der Worte und die Mannigfaltigkeit der Stimmungen musikalisch zu schildern, zwingt er seiner eigenen Phantasie eine Vielseitigkeit und Anpassungskraft auf, die ihn befähigte, jeder Stimmungsnuance des Dichters den richtigen, treffendsten tonalen Ausdruck zu verleihen. Seine musikalische Erfindung selbst wurde davon befruchtet und zu eigenem, unabhängigen, romantischen Schaffen angeregt.

Im Februar entstand auch die erste Goethe-Komposition dieses Jahres, die Ballade „Der Sänger", in der Rezitative und pathetisch geschwungene Melodien wechseln. Die zweite Bearbeitung der Ballade kürzt die Zwischenspiele des Klaviers, die gerade in der ersten Fassung charakteristisch wirken. Der 27. Februar war einer der großen Erntetage, an dem Schubert „Die Erwartung" (Schiller), „Am Flusse"

(Goethe), „An Mignon“ und „Nähe des Geliebten“ von Goethe in je zwei Fassungen und „Sängers Morgenlied“ von Körner schuf.

Das letzte Gedicht erhielt am 1. März eine andere Fassung und am selben Tag entstand „in 5 Stunden“ die Ballade „Amphiaraos“ von Körner. Mit den Schöpfungen des zwei Jahre vorher gefallenen Freiheitsdichters scheint Schubert sich in dieser Zeit eingehend beschäftigt zu haben. Wir treffen auf das „Trinklied vor der Schlacht“ für zwei Unisono-Chöre, das „Schwertlied“, das „Gebet während der Schlacht“ und „Das war ich“ (26. März). Am 8. April finden wir Körners „Liebesrausch“ und „Sehnsucht der Liebe“, am 26. Mai „Liebeständelei“ und am 15. Oktober noch das „Wiegenlied“ und „Das gestörte Glück“. Daß Körners Dichtungen Schubert nicht zu Meisterschöpfungen begeistern konnten, liegt in ihrem geringen poetischen Gehalt begründet. Flachheit und hohles Pathos vermögen bei aller formalen Glätte die fehlende Wärme tieferen Empfindens nicht zu ersetzen.

Am 6. April entstanden zwei Lieder „Die Sterne“ (Fellinger) und „Vergebliche Liebe“ (Bernard), von denen das erste zu Unrecht vergessen ist. Sechs Tage später treffen wir auf das durchkomponierte „Die erste Liebe“ (Fellinger) und das lebendige „Trinklied“ (Alois Zettler). Im Mai taucht der Name Matthisson wieder unter den Dichtern auf: „Stimme der Liebe“, „Naturgenuß“ und „Die Sterbende“. Seine Verse regen Schubert immer zur Konzentration in der Melodie an. Zwar wird die charakteristische Deklamation zeitweise auf Kosten der „schönen Melodie“ vernachlässigt; aber im melodischen Ausdruck gewinnt die Musik. So bildet sich aus zwei gegensätzlichen Elementen, der rezitativischen Sprachmelodie in den balladenmäßigen Gesängen und der kantablen periodischen Gesangsmelodie in den lyrischen Strophenliedern, die manchmal fast instrumentalen Charakter hat, allmählich der spätere Liedstil.

Im Mai treten außer Matthisson noch zwei Dichter in Schuberts Komposition hervor: Schiller mit „An die Freude“, „Das Mädchen aus der Fremde“ in zwei Fassungen und „Der Jüngling am Bache“ (15. Mai), „Amalie“ (19. Mai), und Hölty mit „An den Mond“, „Die Mainacht“ (17. Mai), „An die Nachtigall“, „An die Apfelbäume, wo ich Julien erblickte“, „Seufzer“ (22. Mai), „Der Liebende“ (29. Mai) und „Die Nonne“ (29. Mai und 16. Juni). Daß Schubert für Schiller den richtigen Ton fand, beweist, daß seine musikalische Urkraft in

jedem Lied lebendig war und daß selbst das Betrachtende und Rhetorische der Dichtungen durch die musikalische Idee lyrisch wurde. Hölty dagegen kam ihm schon mit seiner musikalischen Sprache, mit seiner empfindungs- und stimmungsvollen Art auf halbem Weg entgegen.

Hölty beschäftigte ihn auch noch im Juli. Am 17. entstanden „Der Traum“ und „Die Laube“. Am 3. Juni hatte Schubert für Goethes „Freudvoll und leidvoll“ einfache, aber zu Herzen gehende Töne gefunden. Vom 5. bis 14. Juni arbeitete er an einer Ballade „Adelwold und Emma“ (Bertrand), die die aufgewandte Mühe nicht verlohnte. Am 21. Juni erklingen wieder Goethesche Worte. Gebrochene Akkorde des Klaviers untermalen in wundersamer Breite die „Meeres Stille“. Das „Grablied“ von Kenner (24. Juni) und „Das Finden“ von Kosegarten (25. Juni) sind die letzten Lieder des Rosenmonats.

Der Juli wird von den Versen Kosegartens beherrscht. Seine Gedichte ergeben nur Strophenlieder, deren Wert aber nicht zu unterschätzen ist. Schubert mußte sich bemühen, die Grundstimmung des Gedichts universell zu erfassen. So gewann er Konzentrierung in den musikalischen Ausdrucksmitteln. Dazu mag Kosegartens weiche Stimmungspoesie in dem von Liebesempfindungen bewegten Schubert Saiten berührt haben, die von selbst hellen Klang gaben. Vom 7. Juli datieren „Idens Nachtgesang“, „Von Ida“, „Die Erscheinung“ und „Die Täuschung“, vom folgenden Tag „Das Sehnen“. Auch „Der Abend“ fällt in diese Zeit. Am 15. Juli schrieb er neben Goethes „Tischlied“ den „Geist der Liebe“. Am 24. entstand „Abends unter der Linde“, am Tage darauf eine zweite Fassung dieses Liedes und „Die Mondnacht“, am 27. Juli „Huldigung“ und „Alles um Liebe“.

Goethesche Lieder verleihen diesem Monat die künstlerische Weihe: „Wandrers Nachtlied“, „Der Fischer“ und „Erster Verlust“ — alle drei vom 5. Juli. Fast scheut man sich, daneben Bänkelsängerpoesie wie „Lieb Minna“ von Stadler (2. Juli) und die Kennerschen Balladen „Der Liedler“, der sich großer Beliebtheit erfreute, und „Ein Fräulein schaut vom hohen Turm“ zu nennen.

Schiller und Goethe geben im August den Ton an. Von ihnen finden wir das wundervolle „Geheimnis“ (7. August), „An den Frühling“ (zweite Fassung im Oktober), „Das Mädchen in der Fremde“ (12. August), die in Einzelheiten außerordentlich charakteristische

Ballade „Die Bürgschaft", das für zwei Singstimmen mit oder ohne Begleitung zu singende „Punschlied. Im Norden zu singen" und „Der Gott und die Bajadere" am 18. August. Der folgende Tag gehörte Goethe. Da entstanden der gemütliche, so gar nicht dämonische „Rattenfänger", „Der Schatzgräber", das unverwelkliche „Heidenröslein", „Bundeslied" und „An den Mond", von dem im selben Jahr noch eine zweite Fassung vorhanden ist. Weitere Goethelieder sind „Wonne der Wehmut" (20. August), „Wer kauft Liebesgötter?" (21. August), „Die Spinnerin", „Liebhaber in allen Gestalten", „Schweizerlied" und „Der Goldschmiedsgesell".

Schubert begab sich oft vom Parnaß unmittelbar in die Niederungen der poetischen Gefilde. Gabriele von Baumberg begeisterte ihn nach Goethe zu einigen Strophenliedern: „Cora an die Sonne" und „Der Morgenkuß" (22. August), „Abendständchen" (23. August), „Lob des Tokayers" und „An die Sonne" (25. August), das im Original den poetischen Titel „Als ich einen Freund des nächsten Morgens auf dem Lande zum Besuche erwartete" trug. In den August fallen noch außerdem „Morgenlied" vom Grafen zu Stolberg (24. August), „der Weiberfreund", „An die Sonne", „Lilla an die Morgenröte", „Tischlerlied', „Totenkranz für ein Kind" (25. August), „Die Fröhlichkeit" (M. Jos. Prandstetter) und am 28. August „Abendlied" vom Grafen zu Stolberg.

Im September ist es wieder ein Dichter, dem das Hauptschaffen gilt, Klopstock. Nach Schillers „An den Frühling" und „Lied" vom 6. September, wird Schubert einige Zeit von dem klassischen Odendichter gefesselt, dessen Verse auch Beethoven einst Jahre hindurch bei sich trug. Keiner der Schubertschen Klopstock-Gesänge aber hat höhere Bedeutung gewonnen. Es sind „Furcht der Geliebten" (12. September) in zwei Fassungen, „Das Rosenband", „Selma und Selmar" (14. September) in zwei fast übereinstimmenden Fassungen, „Vaterlandslied", ebenfalls in zwei Bearbeitungen, „An Sie", „Die frühen Gräber" und zweimal „Die Sommernacht" — alle am 14. September. Der folgende Tag brachte das tiefer wirkende, melodisch weit ausladende „Dem Unendlichen", von dem noch zwei andere Bearbeitungen, eine fast gleiche, und eine stark abweichende, existieren.

Im Oktober hatte Schubert wieder zwei besonders glückliche Tage, an denen er Lied auf Lied sang. Am 15. Oktober waren es allein acht Lieder: „Labetrank der Liebe" und „An die Geliebte" von J. L. Stoll,

„Wiegenlied“ und „Das gestörte Glück“ von Körner, „Mein Gruß an den Mai“ (Ermin), „Skolie“ (Deinhardstein), „Die Sternenwelten“ (Fellinger) und „Die Macht der Liebe“ von J. Kalchberg. Noch größer und auch bedeutender war die lyrische Ernte vier Tage später. Da entstanden zwei Bearbeitungen von „Hektors Abschied“ (Schiller) und Kosegartensche Lieder „Die Sterne“, „Nachtgesang“, „An Rosa I“, „An Rosa II“ (in zwei Fassungen), „Idens Schwanenlied“, „Schwangesang“ und „Luisens Antwort“. Es ist leicht erklärlich, daß diese Lieder untereinander zum Teil in Tonart, Taktart und melodischen Phrasen ähnlich sind. Nicht jeder Tag konnte eine Fülle eigengearteter Melodien gebären. Am 12. Oktober wurde „Lambertine“ von Stoll Musik. Größeres geschah am 18. Oktober: „Sehnsucht“ aus Goethes „Wilhelm Meister“, ein Lied, das Schubert höchst intensiv beschäftigt hat, gewann an diesem Tag zweimal Gestalt. Die erste Fassung ist nur Experiment mit ihrem sechsmaligen Tonartwechsel. Die zweite ist einheitlicher. Schubert legt die Grundstimmung in einer Tonart fest. Alles Modulierende ist nur Ausblick. Von Goethe gelang ihm am 23. Oktober noch „Mignon“ neben Reißigs „Der Zufriedene“. Außer Klopstocks „Hermann und Thusnelda“ vom 27. brachte der Oktober noch zwei Mayrhofersche Gesänge „Liane“ und „Augenlied“.

Wir nähern uns dem Ende des Jahres 1815. Wenn im Vorjahr Goethesche Lyrik mit „Gretchen am Spinnrade“ Schubert zu einem großen Wurf inspirierte, so waren es in diesem Jahre wieder Verse des Weimarer Altmeisters, die Schuberts Seele zu einer seiner genialsten Eingebungen befruchteten. Er schrieb den „Erlkönig“. Wie er ihn „schrieb“, erzählt uns Spaun in seinen Memoiren:

„An einem Nachmittag ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater am Himmelpfortgrunde wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erlkönig aus einem Buch laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in kürzester Zeit stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Klavier besaß, in das Konvikt, und dort wurde der Erlkönig noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen. Der alte Hoforganist Ruziczka spielt ihn dann selbst ohne Gesang in allen Teilen aufmerksam und mit Teilnahme durch und war tief bewegt über die Komposition. Als einige eine mehrmals wiederkehrende Dissonanz ausstellen wollten, erklärte Ruziczka, sie auf

dem Klavier anklingend, wie sie hier notwendig dem Text entspreche, wie sie vielmehr schön sei und wie glücklich sie sich löse."

Der Erlkönig ist ein Schritt weiter auf dem Weg, den Schubert mit „Gretchen am Spinnrade" gegangen war. Die Intensität des Ausdrucks ist aufs höchste gesteigert. Das Dämonische, Geheimnisvolle der Goetheschen Ballade findet im Klavier eine Untermalung, die alle Schrecknisse einer Sturmnacht, alle Qual einer geängsteten Menschenseele in Tönen ausspricht, die uns im Innersten erbeben lassen. Die wie rasend gehetzten Triolen, die aufwühlende Baßfigur führen uns den gespenstigen Ritt durch die wie gepeitscht dahinjagenden Nebel leibhaftig vor Augen. Die schrillen Dissonanzen in den entsetzten Aufschreien des Knaben, das erschütternde Rezitativ am Schluß, alles das malt mit bis dahin unerhörter Anschaulichkeit. Das schmeichlerische Locken Erlkönigs findet Töne, die uns später in einem anderen Stück von ebenso weit in die Zukunft ragender Genialität, dem d-moll-Quartett, wieder begegnen werden.

Der Erlkönig bildet einen Markstein in der Entwicklung Schuberts. Hier hat er mit kühnem Griff das Grundmotiv erfaßt und ein Werk von zwingender Einheit der Stimmung geschaffen. Deshalb ist es müßig zu untersuchen, ob seinem oder dem Löweschen Erlkönig der Vorzug zu geben ist. Das Gegeneinanderausspielen zweier Meisterwerke führt zu theoretischen Spitzfindigkeiten, die denjenigen, denen Musik Erlebnis ist und für die die Komponisten ja nur geschaffen haben, nichts besagen.

Der Erlkönig ist in vier Fassungen vorhanden, von denen sich drei fast gleichen. Nur eine Fassung weicht von den anderen insofern ab, als die Begleitungs-Triolen der rechten Hand in Achtel erleichtert sind. So begleitete Schubert selbst die Ballade später einmal dem Sänger Josef Barth, der ihn deshalb zur Rede stellte. „Die Triolen mögen Andere nehmen, für mich sind sie zu schwer," war Schuberts Antwort. Das Meisterlein war zuweilen ein Spaßvogel. In lustiger Gesellschaft blies er den Erlkönig sogar auf einem Kamm. Nur teilt er mit anderen Großen das Geschick, daß jedes seiner Worte ernst genommen wird.

Die letzten Liedschöpfungen, darunter der geniale Vorgänger des Erlkönigs „Rastlose Liebe", sind schnell aufgezählt. Auf Goethesche Verse: „Harfenspieler" aus Wilhelm Meister (13. November), „Geistes Gruß" in vier Fassungen, von denen die vierte später im Druck er-

schien, „Hoffnung“ in zwei Bearbeitungen und „An den Mond“. Schillers „Klage der Ceres“ entstand am 9. November. Der Dezember brachte noch den „Schmetterling“ und „Die Berge“ von Schlegel, „Genügsamkeit“ von Schober, das Balladen-Fragment „Die drei Jäger“ (am 23. Dezember) und als letztes Lied drei Tage vor Jahresschluß „Das Grab“ (v. Salis) für vier Singstimmen und Pianoforte.

Goethes Lyrik hatte Schubert zu seinen prachtvollsten Schöpfungen begeistert. Auch seine Zeitgenossen und Freunde wußten das zu erkennen. Als Schubert in einer Gesellschaft am 14. Juni 1816 zwei seiner Lieder, Rastlose Liebe von Goethe und Amalia von Schiller, vortrug, bemerkte er über die Aufnahme bei den Zuhörern in seinem Tagebuch: „Ungeteilter Beifall ward jenem, diesem minderer. Obwohl ich selbst meine Rastlose Liebe für gelungener halte als Amalia, so kann ich doch nicht läugnen, daß Goethes musikalisches Dichtergenie viel zum Beyfall wirkt.“ Schubert war sich also durchaus klar über sich selbst und seine Stellung zur Lyrik. Daß er seinen Weg zu immer größerer Vollkommenheit systematisch verfolgte, erhellt aus der ganzen Art seines Schaffens, das nicht bloß das Gepräge genialischen Sich-aus-dem-Ärmel-Schüttelns an sich hat, sondern die Spuren unermüdlich ernster Arbeit und Selbstkritik zur Schau trägt.

Bei Salieri gewann Schubert in dem großen Liederjahr zwei neue Freunde, Ignaz Aßmayer und Anselm Hüttenbrenner. Der 1790 in Salzburg geborene Aßmayer lebte als Klavierlehrer in Wien. Anselm Hüttenbrenner, der drei Jahre älter war als Schubert und aus Graz stammte, war von der Rechtswissenschaft zur Musik übergegangen. Er kam mit Schubert allwöchentlich bei Salieri zusammen, der sie beide unentgeltlich unterrichtete. Der gemeinsame heiße Drang zur Kunst machte ihre Freundschaft bald innig.

Das Grillparzer-Jahrbuch 1906 überliefert uns die Erzählung Anselm Hüttenbrenners über seine Bekanntschaft mit Schubert: „Schubert war anfangs mißtrauisch gegen mich; er glaubte, ich wolle nur so eine oberflächliche Bekanntschaft mit ihm schließen, mich eine Weile mit seinen Werken unterhalten und ihm dann den Rücken kehren. Da er aber mit der Zeit sah, daß ich in seinen Liedern gerade diejenigen Stellen hervorhob, die auch er für die gelungensten hielt, so fing er an, mir zu trauen und wir wurden die besten Freunde. Schubert, Aßmayer, Mozatti und ich verabredeten uns jeden Donnerstag abends ein neues,

von uns verfaßtes Männerquartett bei dem uns dann freundlich bewirtenden Mozatti zu singen. Einmal kam Schubert ohne Quartett, schrieb aber, da er von uns einen kleinen Verweis erhielt, sogleich eines in unserer Gegenwart. Schubert achtete dieser Gelegenheitsstücklein sehr wenig und es werden kaum sechs davon bestehen. An diesen Donnerstagen sangen wir auch die damals sehr beliebten Männerquartette von K. M. von Weber und mitunter einige von Konrad Kreutzer, dessen Arbeiten Schubert schätzte."

Es ist schon bei der Betrachtung des Schubertschen Liedschaffens angedeutet worden, daß die Überfülle an Lyrik, die Innigkeit und Überschwenglichkeit der zahlreichen Liebeslieder unter dem Einfluß eigener Liebesempfindungen entstanden war. Das Herz hatte bei ihm gesprochen, und jenes „himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt", zu dem er selbst die Töne gefunden hatte, versetzte seine empfindsame Künstlerseele lange in einen Zustand leidenschaftlicher Erregung. Alle diese schmerzlich-süßen Zuckungen klangen in Musik aus und zitterten verhalten in den Tönen nach, die er in ihrer Fülle kaum zu bannen vermochte.

Seitdem Therese Grob das Sopransolo in seiner ersten Messe gesungen hatte, war in Schubert eine Neigung für sie erwacht. Sie war keine Schönheit. Aber die Hingabe, mit der sie die Kompositionen ihres Jugendfreundes sang, ließen ihn über das Äußere hinwegsehen. Nicht nur in der Lichtenthaler Pfarrkirche, sondern auch in den Vororten Grinzing oder Heiligenstadt kamen an den hohen Festtagen Schubertsche Kirchenmusikwerke zur Aufführung. Therese Grob, die von dem jungen Komponisten selbst in seine Intentionen eingeführt wurde, ließ es sich nicht nehmen, auch dort ihre schöne Stimme den Sopransoli zu leihen.

Schubert hat seine Liebe zu Therese Grob seinem Bruder Ferdinand und seinen Freunden Holzapfel und Anselm Hüttenbrenner nicht verheimlicht. Hüttenbrenner erzählt davon in späteren Jahren (1854 und 1858), wo seine Erinnerung in Einzelheiten nicht mehr ganz den Tatsachen entsprach:

„Während eines Spazierganges, den ich mit Schubert (1821) ins Grüne machte, fragte ich ihn, ob er denn nie verliebt gewesen sei. Da er in Gesellschaften sich so kalt und trocken gegen das zarte Geschlecht benahm, so war ich schier der Meinung, er sei demselben ganz ab-

geneigt. ‚O nein,‘ sprach er, ‚ich habe Eine recht innig geliebt und sie mich auch. Sie war eine Schullehrerstochter, etwas jünger als ich und sang in einer Messe, die ich setzte, die Sopransoli wunderschön und mit tiefer Empfindung. Sie war eben nicht hübsch, hatte Blatternarben im Gesicht; aber gut war sie, herzensgut. Drei Jahre lang hoffte sie, daß ich sie ehelichen werde; ich konnte jedoch keine Anstellung finden, wodurch wir beide versorgt gewesen wären. Sie heiratete dann nach dem Wunsche ihrer Eltern einen andern, was mich sehr schmerzte. Ich liebe sie noch immer und mir konnte seither noch keine andere so gut oder besser gefallen wie sie. Sie war mir halt nicht bestimmt.‘“

Holzapfel berichtet uns über Schuberts erste jugendliche Leidenschaft für Therese Grob, „ein Mädchen aus gutem bürgerlichen Hause“, daß Schuberts Gefühle tief verschlossen, aber heftig waren und gewiß nicht ohne Einfluß auf seine ersten Arbeiten blieben, da im Grobschen Hause ernste Musik getrieben wurde. Der wortkarge und wenig mitteilsame Schubert gestand Holzapfel, dem Therese bekannt war, seine Liebe zu ihr nicht mündlich, sondern in einem längeren begeisterten Brief, der verloren gegangen ist. Holzapfel suchte ihn nun „lächerlicherweise durch eine weitläufige, ihm damals höchst weise dünkende Epistel davon abzubringen“. Genug, Schubert blieb das gutbürgerliche „Herddämmerglück“ versagt. Er war zu anderen Dingen geboren.

In Schuberts Tagebuch lesen wir 1816: „Ein schreckender Gedanke ist dem freyen Manne in dieser Zeit die Ehe; er vertauschet sie entweder mit Trübsinn oder grober Sinnlichkeit.“ Doch das ist nur ein Aphorismus, einer Augenblickslaune entsprungen. In Wirklichkeit war der neunzehnjährige, schlecht bezahlte Schulgehilfe gern bereit, den „schreckenden Gedanken“ in die Tat umzusetzen und seine „herzensgute“ Therese heimzuführen. Aber das kärgliche Gehilfengehalt hätte nur gerade zum langsamen Verhungern gereicht. Deshalb hielt er in dieser Zeit Umschau nach einer besser bezahlten Anstellung. Die Deutsche Normal-Schul-Anstalt zu Laibach suchte Anfang 1816 einen Musiklehrer, der ein gründlich gelernter Sänger, Organist und ein ebenso guter Violinspieler sein sollte und ferner nicht nur die nötigsten Kenntnisse aller gewöhnlichen Blasinstrumente besitzen, sondern auch die Fähigkeit haben mußte, anderen den Unterricht darin zu er-

teilen. Das war viel verlangt für 480 fl. M. M. Jahresgehalt. Aber Schubert bewarb sich um diese Stelle, in der Hoffnung, seine Zukunft durch ein einigermaßen einträgliches Amt sichern zu können. Er wollte von zwei Übeln das kleinere wählen. Wenn nun schon einmal durchaus unterrichtet werden sollte, dann doch lieber in der Musik als im kleinen Einmaleins. So reichte er mit den geforderten Zeugnissen dieses Gesuch ein:

Unterzeichneter bittet unterthänigst, ihm die erledigte Musikdirectorstelle in Laibach in Gnaden zu verleihen. — Er unterstützt seine Bitte mit folgenden Beweggründen: 1. Ist er Zögling des k. k. Convikts, gewesener k. k. Hofsängerknabe und in der Composition Schüler des Herrn von Salieri, ersten k. k. Hofcapellmeisters, auf dessen wohlmeinendes Anrathen er diese Stelle zu erhalten wünscht. — 2. Hat er sich in jedem Fache der Composition solche Kenntnisse und Fertigkeit der Ausübung auf der Orgel, Violine und im Singen erworben, daß er laut beiliegenden Zeugnissen unter allen um diese Stelle nachsuchenden Bittbewerbern als der Fähigste erklärt wird. — 3. Gelobt er die bestmögliche Verwendung seiner Fähigkeiten, um einer gnädigen Bittgewähr zu entsprechen.

Franz Schubert,
derzeit Schulgehilfe der Schule seines Vaters zu Wien am Himmelpfortgrund Nr. 10.

Schuberts Bewerbung war erfolglos. Er erhielt die Stelle nicht, weil Salieri hinter seinem Rücken trotz des „wohlmeinenden Anratens" einen anderen Kandidaten als den geeignetsten vorschlug. Über seinen Schüler Schubert, den er gründlich kannte, warf Salieri in drei italienischen Zeilen, ganz ohne Anerkennung, ein trockenes „ist befähigt" hin. Das Zeugnis, das später in Schuberts Hände gelangte, lautete:

Io qui Sottoscritto affermo, quanto nella supplica di Francesco Schubert in riguardo al posto musicale di Lubiana sta espoto.

Vienna, 9. Aprile 1816.
Antonio Salieri
primo maestro capella della Corte
Imp. reale.

Vielleicht war es wirklich eine Intrige Salieris. Aber die Gerechtigkeit verlangt es, auch noch einen anderen Grund für das Erfolglose der Schubertschen Bewerbung in Erwägung zu ziehen. In der Aus-

schreibung wurde von den Bewerbern ausdrücklich Befähigung zum Unterrichten in allen Blasinstrumenten verlangt. Und ob Schubert diese Bedingung erfüllen konnte, ist doch wohl zweifelhaft. Wenigstens erwähnt er in seinem Bewerbungsschreiben nichts davon.

Die unmittelbare Folge der Laibacher Affäre war jedenfalls, daß sich Schubert von dem alten Salieri lossagte. Aber vorher beteiligte er sich noch mit einer Gelegenheitskomposition in recht geschwollenen Versen und salierisierenden Tönen an der Feier des fünfzigjährigen Wiener Aufenthalts des Maestros. Er war mit ganzem Herzen bei der Sache. Sein Tagebuch verrät es: „Schön und erquickend muß es dem Künstler seyn, seine Schüler alle um sich versammelt zu sehen, wie jeder sich strebt, zu seiner Jubelfeyer das Beste zu liefern, in allen diesen Compositionen bloße Natur mit ihrem Ausdruck, frey aller Bizarrerie zu hören, welche bey den meisten Tonsetzern jetzt zu herrschen pflegt, und einem unserer größten deutschen Künstler beynahe alleyn zu verdanken ist, von dieser Bizarrerie, welche das Tragische mit dem Komischen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroische mit Heulerey, das Heiligste mit dem Harlequin vereint, verwechselt, nicht unterscheidet, die Menschen in Raserey versetzt statt in Liebe auflöst, zum Lachen reizt, anstatt zu Gott erhebt; diese Bizarrerie aus dem Cirkel seiner Schüler verbannt, und dafür die reine, heilige Natur zu blicken, muß das höchste Vergnügen dem Künstler seyn, der von einem Gluck geleitet, die Natur kennen lernt, und sie trotz der unnatürlichsten Umgebungen unserer Zeit erhalten hat . . .“

Solche Worte schrieb Schubert als Schüler Salieris. Der Hieb auf die „Bizarrerie“ eines „der größten deutschen Künstler“, nämlich Beethovens, kam sicherlich aus seiner damaligen innersten Überzeugung. Schubert war ja stets ehrlich genug, offen seine Meinung zu sagen. Weber hat es gelegentlich der Euryanthe-Aufführung auch erfahren. Schubert sprach zudem über Beethoven nur das fast allgemeine Urteil der Zeitgenossen nach. Wie sehr er es später änderte, das gehört auf ein anderes Blatt.

Am 16. Juni hatte Schubert seiner jugendlichen Kunstanschauung im Tagebuch Ausdruck gegeben. Am folgenden Tag machte er die wertvollere Eintragung: „An diesem Tage componierte ich das erste Mahl für Geld. Nämlich eine Cantate für die Namensfeyer des Hr. Profeßors Wattrot von Dräxler. Das Honorar ist 100 fl. W. W.“

Diese „goldene Seite“ der Tonkunst hat sich ihm leider nicht allzu oft gezeigt.

Die Kantate ist jedenfalls identisch mit der sogenannten „Prometheus-Cantate“ für Chor, Soli und Orchester. Das Werk, dessen Text und Musik verschollen ist, wurde von den Zeitgenossen wegen seiner Schönheit sehr gerühmt. Ja, es begeisterte sogar den Studenten Franz von Schlechta zu einem Gedicht in der Wiener Theaterzeitung „An Franz Schubert, als seine Cantate Prometheus gegeben wurde“, der erste Fall einer dichterischen Verherrlichung des genialen Schulgehilfen. Der Wiener Musikverein lehnte allerdings die Aufführung der Kantate ab, da man „von einem so jungen, noch nicht anerkannten Tonsetzer“ nichts wissen wollte.

Eine andere Gelegenheitskomposition des Jahres 1816 ist die im September geschriebene Kantate zu Ehren Josef Spendous. Die Handschrift trägt den Vermerk „Cantate von Hr. Prof. Hoheisel. Sept. 1816“. Ferdinand Schubert ließ den Klavierauszug 1830 bei Diabelli unter dem Titel erscheinen: „Cantate, Empfindungsäußerungen des Witweninstitutes der Schullehrer Wiens für den Stifter und Vorsteher derselben.“ Der Text schildert die traurige Lage der Witwen und ihrer Kinder, hierauf hört man die Klage der Witwe von dem Chor der sie tröstenden Kinder begleitet. Dann wird auf den Retter hingedeutet, der in einem Duett der Witwe und einer Waise begrüßt wird. Zum Schluß wird das Lob Josef Spendous gesungen. Musikalisch weist das für Soli, Chor und Orchester komponierte Werk keine bemerkenswerten Eigenschaften auf.

An Kirchenmusikwerken ist dieses Jahr wieder reich. Als Hauptwerk ist die im Juli beendete Messe in C-dur zu nennen. Sie erschien 1826 unter dem Titel: „Messe in C für 4 Singstimmen, 2 Viol., 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Violoncelli, Contrabass und Orgel verfaßt und dem Herrn Michael Holzer zur freundlichen Erinnerung gewidmet von Franz Schubert.“ Die Messe hatte ursprünglich weder Blasinstrumente noch Pauken. Trompeten und Pauken schrieb Schubert erst nachträglich in die autographe Partitur hinein. Auch die später noch zugefügten Holzbläser tragen keinen obligaten Charakter. Sie sind ad libitum gedacht. An dieser Messe fällt die schöne symmetrische Form der einzelnen Sätze auf. Alles ist in Mozartsche Klanginnigkeit getaucht. Im Chorsatz machen sich polyphone

Ansätze geltend. Zwei Jahre nach der Veröffentlichung der Messe schrieb Schubert ein zweites Benedictus für Chor an Stelle des ursprünglichen Sopransolos. Als Ergänzung zur C-dur-Messe war das einfache „Tantum ergo für Chor, Orchester und Orgel, Herrn Michael Holzer gewidmet. Frz. Schubert. August 1816" gedacht. Mozarts Einfluß äußert sich in der Kirchenmusik Schuberts besonders stark. Vor allem in dem deutschen Stabat mater in F. „Klopstocks Stabat mater, den 28. Februar 1816", lautet die Überschrift des Autographs. In diesem Werk wechseln Chor- und Solosätze in bunter Folge. Die Arien stehen ganz im Bann Mozarts; man würde ohne weiteres auf ihn als Komponisten raten. Aber auch Haydn ist an der melodischen Erfindung nicht ganz ohne Anteil. Selbständiger zeigen sich die Chorsätze. Sie sind so voll von lebendiger Musik, daß sie auch noch heute wirken. Wunderbar im Ausdruck ist z. B. der Chor „Wer wird Zähren sanften Mitleids . . ." Gestaltungskraft zeigt das Spiel der Stimmen in „Erben sollen sie am Throne". Von besonderem Zauber sind in Schuberts Chorsatz immer die modulierenden Übergänge. Gerade weil sie so sparsam angewandt werden, erreichen sie ihren künstlerischen Zweck: das Neubeleuchten. Den Schluß des Stabat mater bildet eine Amen-Fuge.

In den Februar fällt noch die Komposition eines Salve regina, das 1859 mit dem Titel erschien: „Hymne an die heilige Mutter Gottes, für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Klavierbegleitung von Franz Schubert. Dem löblichen Künstlerverein Hesperus zum Andenken an seine Aufopferung und hohe Begeisterung für Schubertsche Musik geweiht von Ferdinand Schubert, Direktor der k. k. Normal- und Realschule St. Anna (Bruder des verblichenen Tonsetzers)." In der Partitur ist die Begleitung mit „Organo" bezeichnet. Möglicherweise rührt sie von Ferdinand Schubert her; denn das Werk kann auch vom Chor a cappella gesungen werden. Außer diesem am 21. Februar komponierten deutschen Salve regina entstand im selben Monat noch ein lateinisches. Schubert schrieb das Stück auf die leergebliebenen Systeme dreier Blätter, die zum Stabat mater gehörten. Solche leicht ausführbare Kirchenmusik fand in Lichtenthal immer dankbare Verwendung.

Ein Magnifikat für Soli, Chor und Orchester ist mit dem 25. September bezeichnet. Es zerfällt in drei Teile; einem fugierten Chorsatz folgt ein Andante für Solostimmen und diesem schließt sich wieder ein Chor

an. Schubert fällt jedoch wieder in die homophone Schreibweise zurück. Er ähnelt darin einem späteren Meister der katholischen Kirchenmusik, Franz Liszt.

Der nächste Monat brachte ein Duett „Auguste jam coelestium" für Sopran und Tenor mit Orchesterbegleitung. Auch hier verzichtet Schubert auf das imitierende Verschlingen der Stimmen, wozu die Gattung doch leicht verführt. Die Form ist sehr abgerundet. Die Melodienprägung verleugnet nicht das klassische Muster.

Als letztes Kirchenmusikwerk des Jahres 1816 wäre ein Offertorium zu erwähnen, das in dieser Zeit entstanden sein muß. Die Überschrift des Autographs lautet: „Aria mit Clarinett-Solo für Hrn. Doppler." Die erste Ausgabe nannte er: „Erstes Offertorium: Totus in corde langues. Solo für Sopran oder Tenor und Clarinette oder Violine concertant, mit Begleitung von 2 Violen, 2 Flöten, 2 Hörnern, Contrabaß und Orgel componiert und seinem Freunde Ludwig Titze gewidmet von Franz Schubert." Die äußerliche Ähnlichkeit des Autographs mit dem der C-dur-Messe und des Tantum ergo in C lassen auf dieselbe Entstehungszeit schließen. Auch inhaltlich fällt es in diese Zeit. Es enthält hübsche und formgewandte, aber keineswegs tiefe Musik.

Gering ist die Ausbeute an kleineren weltlichen Chorwerken. Außer den bereits erwähnten Gelegenheitskompositionen sind es im März der Entwurf einer Kantate „Die Schlacht" von Schiller, im Mai „Naturgenuß" (Matthisson) für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre und „Trinklied im Mai" (Hölty) für drei Männerstimmen, im Juni „An die Sonne" (Uz) für vier Singstimmen mit Klavierbegleitung und „Chor der Engel" aus Goethes „Faust" für gemischten Chor a cappella und im November „Der Geistertanz" von Matthisson für vierstimmigen Männerchor.

Die Hausmusiken beim Vater hatten ihrer Vortrefflichkeit und ihres Ernstes wegen nach und nach andere Musikfreunde angelockt. Bald konnte man mit doppelter Besetzung Quartettauszüge aus Haydnschen Symphonien und anderes spielen. Die Schubertsche Wohnung wurde schließlich zu eng, und das Orchester mußte in einen größeren Raum übersiedeln. Da damals von den Liebhabern auch die Blasinstrumente gepflegt wurden und man seine Vorliebe noch nicht in so einseitiger Weise auf das Allerweltsinstrument, das Klavier, konzentriert hatte, und da auch Berufsmusiker es nicht für unter ihrer Würde hielten,

mit Liebhabern zusammen am Pult zu sitzen, war man bald imstande, erfolgreiche Umschau in der Orchesterliteratur zu halten. Man griff zu Ouvertüren von Cherubini, Spontini, Catel, Méhul, Boieldieu, Weigl und Winter, man mühte sich an größeren Symphonien von Haydn, Mozart, Krommer, Romberg und anderen ab. Ja man ließ sich sogar nicht davon abschrecken, in die Gedankenwelt des „närrischen" Musikers, der Beethoven hieß, einen Einblick zu wagen. Man legte die Erste oder Zweite Symphonie aufs Pult. Vor der Eroica allerdings hielt diese biederen Liebhaber unbewußte ehrfürchtige Scheu oder Erkenntnis der eigenen Unzulänglichkeit zurück.

Natürlich spielte man auch die Orchesterwerke Franz Schuberts. Es war ja eine besondere Ehre für die Beteiligten, daß sie diesen jungen Schulgehilfen unter sich hatten, der „so schöne Sachen zu setzen verstand". Das erste Orchesterwerk des Jahres 1816 wird allerdings über die Fähigkeiten des kleinen Orchesters hinausgegangen sein. Es ist die vierte Symphonie in c-moll, die „Tragische". Sie ist nicht tragisch im Sinn Beethovenscher Herbheit und Größe. Sie ist es nicht in dramatischer, sondern in lyrischer Hinsicht. Nicht aufwühlender, aufbäumender Schmerz ist in ihr, sondern eher Resignation. Deshalb kommt es nicht eigentlich zu heftigen explosiven Entladungen eines titanenhaften Temperaments. Jenes tiefe Weh ist in ihr, an dem die Besten leiden, jenes Weh, das nicht laute Worte findet, sondern das einsam klagt und aus sich selbst Trost gewinnt. Ein anderer ging nach Schubert diesen Weg: Johannes Brahms.

Eins der Lieblingswerke Schuberts war Beethovens c-moll-Symphonie, deren Grundzüge in der Anlage der Tragischen zu erkennen sind. Auch in der thematischen Arbeit hat Schubert von seinem Vorbild gelernt. Aber welch ein Unterschied in der Schaffensweise der beiden Großen. Während Beethoven mit seinem Stoff ringend Stein auf Stein aneinanderreiht zu einem Wunderbau, wird Schubert von der Inspiration hingerissen und schreibt als Neunzehnjähriger ohne Vorskizze seine Symphonie gleich in Partitur. „Symphonie in C minor" steht auf ihrem Titelblatt und rechts oben „April 1816. Franz Schubert mpia." Erst später, wohl nach der Vollendung hat er das Wort „Tragische" hinzugefügt.

Adagio molto wird der erste Satz eingeleitet. Ein machtvolles Unisono-C öffnet das Tor. Über den stockenden Achteln der Streicher

schwingt sich ein klagendes Motiv in die Höhe: bald sehnsuchtsvoll, bald verlangend gleitet es duch die Instrumente, bis es auf dem Ruhepunkt, der Dominante, angelangt ist. Das Allegro vivace setzt mit dem rhythmisch lebhaften Hauptthema ein, dessen gestoßener Dreiachtel-Auftakt im weiteren Verlauf eine Rolle spielt. Wieder erklingt in den Holzbläsern der verlangende Septimenruf, der jetzt von stampfenden Synkopen erdrückt wird. Die stürmische Erregung zittert noch leise im zweiten Thema nach. Das will auch in die Höhe, will nach Licht, nach Schönheit. Was hier klingt, das ist nicht mehr Beethoven, auch nicht Mozart oder Haydn. Das ist Schubert. Hier erwacht der Romantiker, der in Farben wühlt. So zieht die Durchführung vorüber. Das Hauptthema, das sie beherrschte, tritt danach nicht in c-moll, sondern in g-moll ein. Wir streifen hier eine formelle Eigenart Schuberts. Er vermeidet es oft, das erste Thema nach der Durchführung wieder in der Haupttonart auftreten zu lassen; er wählt dazu die Ober- oder Unterdominante. Damit erreicht er zwar nicht eine so formelle Einheit wie die Klassiker. Seine Freiheit gestattet ihm aber eine reichere Farbengebung. Er kann die Reprise in einer anderen „Beleuchtung" zeigen, als den Hauptsatz. Der Schluß des ersten Satzes wendet sich nach Dur. Mächtig aus der Tiefe in die Höhe stürmende Tonleiterfiguren gelangen zu einem fast siegesgewissen Abschluß.

Der zweite Satz (Andante) versöhnt uns mit dem Geschick. Er stillt unser Sehnen nach Licht und Glück. Beruhigende Klänge bringen Frieden. Auch hier spricht Schubert als Eigener zu uns. Zarteste Tönungen, die von ganz wundersamen Vorhalten ausstrahlen, werfen ihre Reflexe auf das weiche As-dur. Aber die Sehnsucht wird wieder rege. Suchend strebt der pochende Auftaktrhythmus in die Höhe. Bewegliche Klagen werden laut. Da steigt aus der Tiefe unbeachtet ein Motivchen auf und beschwichtigt die Erregung. So wiederholt sich das Spiel. Ein Spiel? Ist es nicht vielmehr die Verzichtleistung des Neunzehnjährigen, der sich mit seinem Geschick aussöhnt und uns gleiches lehren will?

Gleiten wir über das Menuett hinweg, in dem allerlei Kobolde ihr nächtiges Wesen treiben. Die Sehnsucht ist im Finale wieder erwacht und dasselbe Durchringen zur Klarheit, dessen Zeuge wir im ersten Satz waren, schließt die „Tragische". Tragik des Menschenherzens, das trotz aller Resignation immer wieder von dem alten Sehnen

ergriffen wird und denselben Kampf immer wieder aufs neue bestehen muß.

Am 27. April beendete Schubert die Symphonie. Am 2. Dezember 1860 kam der zweite Satz in einem Gesellschaftskonzert in Wien als symphonisches Fragment zur Aufführung. Heute, fast hundert Jahre nach ihrer Entstehung, ist die Tragische Symphonie immer noch nicht Gemeingut der Musikwelt geworden. Schon aus diesem Grund würde sie ihren Namen verdienen. Die beschämende Tatsache der ungebührlichen Vernachlässigung des Symphonikers Schubert, von dem man nur die beiden letzten in h-moll und C-dur kennt, ist ein Kapitel für sich, auf das noch später zurückzukommen ist.

Im September desselben Jahres 1816 begann Schubert seine fünfte Symphonie in B-dur. Sie war in ihrer Ausführbarkeit den Bedürfnissen des Dilettantenorchesters eher angemessen, da sie weder Trompeten noch Pauken verlangt. Mit vier einleitenden Takten springt Schubert diesmal gleich in das Hauptthema des ersten Satzes hinein. Eine frohe, zufriedene Stimmung breitet sich aus. Dem kleinen Rahmen angepaßt gehen auch die Themen nicht auf Stelzen einher. Das zweite Thema könnte in seiner sonnigen Laune von Mozart sein. Und doch gewinnt es in der Hand des jungen Meisters ein eigenes Gepräge. In der Durchführung spielen die vier Einleitungstakte eine Rolle, und die Reprise vollzieht sich in Schubertscher Art, d. h. das Hauptthema spricht sich jetzt auf der Unterdominante aus. Ein freudiger Aufschwung schließt den Satz.

Im Andante singt der Lyriker. Feinsinnige harmonische Übergänge geben dem einfachen Lied Farbenglanz. Das Menuett versucht ernst zu sein. Aber im Trio kommt es doch zu einem sanft wiegenden Ländler. Die heitere Stimmung des Schlußsatzes wird nur auf Augenblicke getrübt. Das ist wieder der lebensfrohe Schubert, der auf Trompeten und Pauken verzichten darf, um Lebensfreude und die Schönheit seiner Wienerstadt zu schildern. Am 3. Oktober beendigte er die Partitur.

Für das Liebhaberorchester war wohl auch die im September geschriebene Ouvertüre in B-dur bestimmt. Sie weist ebensowenig persönliche Merkmale auf wie das „Konzertstück“ für Violine mit Begleitung des Streichquartetts, 2 Oboen, 2 Trompeten und Pauken.

Vom September ist auch der erste Satz eines Trios für Violine, Viola

und Cello datiert. Es enthält die in diesem Genre beliebte, leichte und gefällige Musik. Ein zweiter, Andante sostenuto, wurde angefangen, gedieh aber nicht weit. Der kommende Monat brachte ein Adagio und Rondo concertant für Pianoforte mit Begleitung von Violine, Viola und Violoncello. Es ist technisch effektvoll gesetzte Allerweltsmusik.

Aus dem Anfang des Jahres stammen die drei als op. 137 veröffentlichten kleinen Sonaten für Pianoforte und Violine, D-dur (März), a-moll und g-moll (April). Es sind sehr melodiöse, leicht spielbare Kostbarkeiten. An Instrumentalkompositionen weist dieses Jahr noch einige Klavierstücke auf, „Trauer-Walzer", „Acht Ländler" (13. Februar), zwei Menuette (22. Februar) und „Sechs Ecossaisen" (Mai). Auf dem Manuskript der Ecossaisen steht der Vermerk: „Als Arrestant in meinem Zimmer in Erdberg komponiert. Mai" und am Schluß heißt es: „Gott sei Dank!" Es handelt sich bei dem „Arrest" wahrscheinlich um einen Scherz, den sich die Freunde Witteczek, Mayrhofer und Spaun, die damals in der Erdberggasse wohnten, mit Schubert machten.

Schubert liebäugelte auch wieder mit der Bühne. Nur aus seiner unbezwinglichen Sehnsucht, Eingang auf die Bretter, die die Welt bedeuten, zu gewinnen, läßt es sich erklären, daß er auf einen so unglaublich läppischen Text hereinfiel, wie er ihn von einem unbekannten Studenten unter dem Titel „Die Bürgschaft", Oper in drei Akten, erhielt. Vielleicht flößte ihm die Tatsache, daß sich das Libretto an Schillers Ballade anlehnte, Respekt ein. Zwei Akte mit vierzehn Musiknummern komponierte er vollständig. Nach der zweiten Nummer des dritten Aktes legte er die Feder aus der Hand. Die Partitur enthält nur ein Datum, den 2. Mai 1816.

Bei Gelegenheit der Jubelfeier Salieris am 16. Juni 1816 ist das Tagebuch Schuberts zitiert worden. Schriftliche Äußerungen Schuberts über sein Leben und Treiben sind so außerordentlich spärlich gesät, daß die aus dem Tagebuch dieses Jahres erhaltenen Stellen hier mitgeteilt werden sollen; lernt man doch den Menschen am untrüglichsten aus dem Selbstgespräch kennen.

Am 13. Juni hatte Schubert bei einem Hausmusik-Abend mitgewirkt. Darüber lesen wir: „Ein heller, lichter, schöner Tag wird dieser durch mein ganzes Leben bleiben. Wie von ferne leise hallen mir noch die Zaubertöne von Mozarts Musik. Wie unglaublich kräftig und wieder so sanft ward's durch Schlesingers meisterhaftes Spiel ins Herz ge-

drückt, tief eingedrückt. So bleiben uns diese schönen Abdrücke in der Seele, welche keine Zeit, keine Umstände verwischen, und wohltätig auf unser Daseyn wirken. Sie zeigen uns in den Finsternissen dieses Lebens eine lichte, helle, schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen. O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele, o wie unendlich viele solche wohltätige Abdrücke eines lichten, besseren Lebens hast du in unsere Seelen geprägt. — Dieses Quintett ist, so zu sagen, ein's seiner größten kleineren Werke. — Auch ich mußte mich produciren bey dieser Gelegenheit. Ich spielte Variationen von Beethoven, sang Göthe's rastlose Liebe und Schillers Amalia. Ungeteilter Beyfall ward jenem, diesem minderer. Obwohl ich selbst meine rastlose Liebe für gelungener halte, als Amalia, so kann ich doch nicht läugnen, daß Göthe's musikalisches Dichtergenie viel zum Beyfall wirkte. — Auch lernte ich Mdm. Jenny, eine außerordentlich geläufige Clavierspielerin kennen, doch scheint ihr der wahre, reine Ausdruck einigermaßen zu fehlen."

Seine rastlose Tätigkeit vergönnte ihm wenig Muße zur Erholung. Außer dem täglichen Dienst in der Schule mußte er, um sein karges Einkommen aufzubessern, noch nebenbei für geringes Entgelt Musikstunden geben. Das kompositorische Schaffen ließ dann nicht mehr viel Zeit übrig zum Gespräch mit Freunden oder zu Spaziergängen. So etwas wird zu einer Merkwürdigkeit, wie das Tagebuch am 14. Juni kündet:

„Nach einigen Monathen machte ich wieder einmahl einen Abendspaziergang. Etwas angenehmeres wird es wohl schwerlich geben, aïs sich nach einem heißen Sommertage Abends im Grünen zu ergehen, wozu die Felder zwischen Währing und Döbling eigens geschaffen scheinen. Im zweifelhaften Dämmerscheine, in Begleitung meines Bruders Carl ward mir so wohl ums Herz. Wie schön, dacht' ich und rief ich, und blieb ergötzt stehen. Die Nähe des Gottesackers erinnerte uns an unsere gute Mutter. So kamen wir unter traurig traulichen Gesprächen auf den Punkt, wo sich die Döblinger Straße theilt. Und wie aus himmlischer Heimath hörte ich von einer haltenden Chaise herab eine bekannte Stimme. Ich schaute auf — und es war Hr. Weinmüller, welcher eben ausstieg und sich in seinem herzlichen, biederen Ton empfahl. — Gleich wandte sich unser Gespräch auf die äußere Herzlichkeit in Ton und Sprache der Menschen. Wie mancher bemüht

sich sein redliches Gemüth vergebens in ebenso herzlicher, biederer Sprache zu zeigen, wie mancher würde da nur zum Gelächter der Menschen dienen. Man kann solches nicht als ihr erstrebtes Gut, sondern nur als Naturgabe ansehen."

„15. Juni 1816. Gewöhnlich ist's, dass man sich von zu erwartendem zu große Vorstellungen macht. So ging es auch mir, als ich die bey St. Anna gehaltene Ausstellung vaterländischer Gemählde sah. Unter allen Gemählden sprach mich ein Madonnen-Bild mit einem Kinde von Abel am meisten an. Sehr getäuscht wurde ich durch den Sammtmantel eines Fürsten. Übrigens sehe ich ein, dass man dergleichen Sachen öfter und lange sehen muss, um den gehörigen Ausdruck und Eindruck zu finden und zu erhalten."

Unter dem 8. September finden wir eine Reihe Gedankensplitter:

„Der Mensch gleicht einem Balle, mit dem Zufall und Leidenschaft spielen. Mir scheint dieser Satz außerordentlich wahr.

Ich hörte oft von Schriftstellern sagen: Die Welt gleicht einer Schaubühne, wo jeder Mensch eine Rolle spielt. Beyfall und Tadel folgt in der andern Welt. — Eine Rolle aber ist aufgegeben, also ist auch unsere Rolle aufgegeben, und wer kann sagen, ob er sie gut oder schlecht gespielt hat? — Ein schlechter Theater-Regisseur, welcher seinen Individuen solche Rollen gibt, die sie nicht zu spielen im Stande sind. Nachlässigkeit lässt sich hier nicht denken, die Welt hat kein Beyspiel, dass ein Akteur wegen schlechtem Recitieren verabschiedet worden sei? Sobald er eine ihm angemessene Rolle bekommt, wird er sie gut spielen; erhält er Beyfall oder nicht, dies hängt von einem tausendfältig gestimmten Publikum ab. Drüben hängt der Beyfall oder Tadel von dem Welt-Regisseur ab. Der Tadel hebt sich also auf.

Naturanlage und Erziehung bestimmen des Menschen Geist und Herz. Das Herz *ist* Herrscher, der Geist *soll* es seyn. Nehmt die Menschen wie sie sind, nicht wie sie seyn sollen.

Selige Augenblicke erheitern das düstere Leben; drüben werden die seligen Augenblicke zum währenden Genuss, und seligere werden Blicke in seligere Welten u. s. f.

Glücklich, der einen wahren Freund findet. Glücklicher, der in seinem Weibe eine wahre Freundin findet.

Ein schreckender Gedanke ist dem freyen Manne in dieser Zeit die Ehe; er vertauscht sie entweder mit Trübsinn, oder grober Sinnlichkeit.

Monarchen dieser Zeit, ihr seht dies und schweiget. Oder seht ihr's nicht? Dann, o Gott, umschleyere uns Sinn und Gefühl mit Dumpfheit; doch nimm den Schleyer einmahl wieder ohne Rückschade.

Der Mann trägt Unglück ohne Klage, doch fühlt er's desto schmerzlicher. — Wozu gab uns Gott Mitempfindung?

Leichter Sinn, leichtes Herz. Zu leichter Sinn birgt meistens ein zu schweres Herz.

Ein mächtiger Antipode der Aufrichtigkeit der Menschen gegeneinander ist die städtische Höflichkeit.

Das größte Unglück des Weisen und das größte Glück des Thoren gründet sich auf die Convenienz.

Der edle Unglückliche fühlt die Tiefe seines Unglücks und Glücks, eben so der edle Glückliche sein Glück und Unglück.

Nun weiß ich nichts mehr. Morgen weiß ich gewiss wieder etwas. Woher kommt das? Ist mein Geist heut stumpfer als morgen, weil ich voll und schläfrig bin? — Warum denkt mein Geist nicht, wenn der Körper schläft? — Er geht gewiss spazieren? — Schlafen kann er ja nicht? —

Sonderbare Fragen,
Hör' ich alle sagen?
Es läßt sich hier nichts wagen,
Wir müssen's duldend tragen.
Nun gute Nacht
Bis ihr erwacht."

Mehr Selbständigkeit als in seinem Aphorismen zeigt Schubert in den Liedern des Jahres 1816. Ist die Ernte auch nicht so fabelhaft wie im Vorjahr, so bilden doch 105 Gesänge ein Ergebnis, das der Fülle und dem Wert nach überwältigend ist. Seiner Neigung, eine Reihe von Texten desselben Dichters hintereinander zu komponieren, bleibt Schubert auch jetzt treu, und man kann nicht genug bewundern, wie er für jeden Autor unfehlbar den eigenen Ton findet. Im Klaviersatz macht sich immer größere Mannigfaltigkeit geltend. Es gibt jetzt keine Stimmung mehr, für die er nicht den charakteristischen Ausdruck findet. Schubert hat den Forschern die chronologische Zusammenstellung seines Liedschaffens verhältnismäßig leicht gemacht. Seine Gewissenhaftigkeit, die anfänglich nicht frei von schulmeisterlicher Pedanterie war, ließ ihn die Kompositionen immer genau datieren. Bis in das

Jahr 1816 noch gibt er das Tagesdatum. Später begnügt er sich meist mit der Angabe des Entstehungsmonats.

Am 15. Januar entstanden zwei einfache Strophenlieder „An die Natur“ (Graf Stolberg) und „Lied“ (de la Motte Fouqué). In denselben Monat fallen nur noch zwei Bearbeitungen der Höltyschen „Klage“, von denen die zweite an Wahrheit des Ausdrucks der ersten weit überlegen ist. Schubert erreicht solche Steigerungen oft durch geringe Veränderungen, ein Zeichen, wie peinlich sorgfältig er jede Nuance abwog.

Im Februar treffen wir wieder auf Ossiansche Gesänge, „Der Tod Oskars“ und „Cronnan“. Diese weit ausladenden romantischen Poesien bereichern seine Palette stets mit farbenreicheren Effekten: prachtvoll ist in „Cronnan“ das Murmeln der Quelle durch eine wogende Terzenfigur in der rechten Hand gemalt. Solche Stellen ließen sich viele anführen. Vom 10. Februar ist das Fragment eines Ossian-Gesanges „Lorma“ erhalten. Am nächsten Tag entstand eine der früheren Bearbeitung dem Charakter nach sehr ähnliche Komposition von Salis' „Das Grab“. Am 13. gewann der „Ritter Toggenburg“ von Schiller eine schlichte klangliche Einkleidung, und vom 24. Februar datieren ein „Morgenlied“ und „Abendlied“ unbekannter dichterischer Herkunft.

Der März ist ergiebiger. Zuerst liefert wieder der „unkomponierbare“ Schiller die Texte. „Der Flüchtling“ (18. März) ist gut deklamiert und von vielseitigem Ausdruck. „Laura am Klavier“ muß sich zwei Fassungen gefallen lassen. Sie spielt anscheinend Mozart. Schubert fand diese Melodie mit Recht so entzückend, daß er Laura beim zweitenmal ein längeres Ritornell improvisieren ließ. Die „Entzückung an Laura“ legte ihm eine Melodie von vorher kaum geahnter Süße des Ausdrucks in den Mund. Hier singt schon ganz der Schubert der Müllerlieder eine seiner in höchsten sinnlichen Wohllaut getauchten Melodien. „Des Mädchens Klage“ fesselt durch seine wogende Begleitung. Schillers „Die vier Weltalter“ ergeben ein Strophenlied mit elf Wiederholungen. Der zweite Dichter des März ist Salis. Von seinen Liedern gewinnt nur eines eine eigengeartete musikalische Fassung, „Die Einsiedelei“. Den andern ist mit einer Aufzählung Genüge getan: „Pflügerlied“, „Gesang an die Harmonie“, „Die Wehmut“, „Der Entfernten“, „Fischerlied“ und vom 27. März „Der Herbstabend“ und „Lied“, von dem der April noch eine in der Tonart verschiedene zweite Fassung bringt. Schlegels „Lebensmelodien“ fallen auch noch in den März.

Derselbe Dichter eröffnet den Reigen im nächsten Monat mit „Sprache der Liebe“ und „Die verfehlte Stunde“. Der Monat der Tragischen Symphonie förderte die Lyrik nur wenig. Es entstanden „Abschied von der Harfe“ (Salis), „Daphne am Bach“ und „Stimme der Liebe“ (Graf Stolberg) und von Matthisson „Entzückung“, „Geist der Liebe“, „Klage“, „Stimme der Liebe“ (29. April) und „Julius und Theone“ (30. April).

Der Wonnemonat wurde zum Hölty-Monat. Elf Dichtungen von ihm gewannen musikalische Gestalt. Wertvolle Einfachheit zeichnet sie aus. Es sind „Klage“ (12. Mai), „Frühlingslied“, „Auf den Tod einer Nachtigall“, „Die Knabenzeit“ und „Winterlied“ vom 13. Mai; außerdem „Minnelied“, „Die frühe Liebe“, „Blumenlied“, „Der Leidende‘ in zwei Bearbeitungen, von denen die zweite tieferliegende sanglicher ist, „Seligkeit“ und „Erntelied“.

Im Juni eröffnete Klopstock den Reigen. „Das große Halleluja“ ist machtvoll angelegt. Diese Bearbeitung stellt jedenfalls die Skizze dar zur ersten Ausgabe, die als dreistimmiger Frauenchor mit Klavierbegleitung erschien. Vom Dichter des Messias wählte er noch den „Schlachtgesang“, „Die Gestirne“ und „Edone“, ein zartes lyrisches Stück. Auf Klopstock folgte das Poetlein Uz mit fünf Gesängen, „Die Liebesgötter“, „An den Schlaf“, „Gott im Frühling“, „Der gute Hirte“ und „Die Nacht“. Einen würdigen Abschluß des Monats bilden die beiden sich ähnlichen Bearbeitungen von Mayrhofers „Fragment aus dem Äschylos“, großzügig und ernst mit prachtvollen Rezitativen gestaltet.

Man tut Schubert kein Unrecht, wenn man sich bei den zum Teil poetischen, aber wenig charakteristischen Liedern des Juli und August mit einer Erwähnung begnügt. Es sind von Kosegarten „An die untergehende Sonne“ (begonnen im Juli, vollendet im Mai 1817), von Schubart „An mein Clavier“ und „Grablied auf einen Soldaten“, „Freude der Kinderjahre“ (Köpken), „Das Heimweh“ (Hell) und „Aus Diego Manzanares“. Im August, am 7. „An den Mond“ (Hölty), von Jacobi „An Chloen“, „Hochzeitslied“, „In der Mitternacht“, „Trauer der Liebe“ und „Die Perle“. Von Mayrhofer eine Ballade „Liedesend“, deren zweite Bearbeitung im nächsten Monat folgte.

Der September war wieder ein echter Liedermonat. Das „musikalische Dichtergenie“ Goethes gab den Ton an. Es müssen an erster Stelle die „Gesänge des Harfners“ genannt werden. Sie erschienen

später in fast unveränderter Form als op. 12, „dem Bischof Joh. Nep. Ritter von Dankesreither gewidmet“. Nur eins trug andere Gestalt, das zweite „Wer nie sein Brot“. Dieses Lied erfuhr im September 1816 drei stark voneinander abweichende Bearbeitungen. Die dritte ist die heut bekannte wundersam erschütternde nächtliche Klage, die alles Leid der Einsamkeit zum Ausdruck bringt. Die beiden anderen Gesänge, „Wer sich der Einsamkeit ergibt“ und „An die Thüren will ich schleichen“, gewannen gleich die endgültige Gestalt. Eine Steigerung gab es dafür nicht mehr. Goethe lieferte weitere reiche Ausbeute, das gewaltig zupackende, schwungvolle „An Schwager Kronos“, die harmloseren Strophenlieder „Der König in Thule“ und „Jägers Abendlied“ und zwei Bearbeitungen vom „Lied der Mignon“, die schon bedeutender sind als die früheren Fassungen, aber Schubert immer noch nicht befriedigten. Erst zehn Jahre später schuf er die endgültige Form.

Außer den Goetheliedern ergab der September noch „Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging“ von Jacobi in zwei Versionen, von Mayrhofer „Abschied“ (nach einer Wallfahrtsarie), „Rückweg“ und „Alte Liebe rostet nicht“ und von Caroline Pichler „Der Sänger am Felsen“ und „Lied“.

Im Oktober schrieb Schubert ein Lied, das seinen Ruhm seinerzeit nächst dem Erlkönig am schnellsten verbreitete; es ist das weltbekannte „Der Wanderer“ von dem Dichter G. P. Schmidt in Lübeck. Schubert fand das Gedicht in der Sammlung: Dichtungen für Kunstredner, herausgegeben von Deinhardstein. Es hieß „Der Unglückliche“ und wies starke Abweichungen vom Original auf. Als Dichter wurde „Werner“ genannt. Schubert komponierte das Lied in zwei gering abweichenden Fassungen und betitelte es „Werner“. Der Wanderer zerfällt in mehrere Teile. Das ergab sich aus dem Bestreben, dem Dichterwort in charakteristischer musikalischer Ausdeutung zu folgen. Man empfindet es nicht mehr als formelle Schwäche; denn die volkstümliche, hinreißend innige Melodik ist in sich stark genug, den Hörer unmerklich über die Einschnitte hinwegzutragen.

Vier Mayrhofersche Lieder gehören noch in den Oktober, „Der Hirt“, „Lied eines Schiffers an die Dioskuren“, in dessen Klavierbegleitung sich eine mächtige Klangfülle ausbreitet, das melodiöse „Geheimnis“, das in B-dur beginnt und in F-dur endigt, ein Beweis, wie sorglos

Schubert in der Schnelligkeit des Schaffens manchmal mit der Form umging, und ein Strophenlied „Zum Punsche".

Die melodische Erfindung Schuberts in seinen Liedern wird immer persönlicher, die Harmonik immer schlagfertiger. Schubert nähert sich Schritt für Schritt dem Liedstil, der seiner Meisterschaft das Gepräge verleiht: durch die sinnlich reizvolle Melodie dem Dichterwort den denkbar erschöpfendsten Ausdruck zu geben und in der Begleitung mit den Harmonien charakteristischer Färbung die Stimmung des Gedichtes zu malen. Der November brachte einige solcher lyrischen Meisterwerke, das berühmte „Wiegenlied" und „Am Grabe Anselmos" von Claudius, „Abendlied der Fürstin" (Mayrhofer) und „Am Bach im Frühling" (Schober). Außer Salis' „Herbstlied" weist dieser Monat sonst nur noch Lieder auf Texte von Claudius auf: „An einer Quelle", „Bei dem Grabe meines Vaters", „An die Nachtigall", „Abendlied", „Phidile" und „Lied" in zwei verschiedenen Fassungen.

Aus dem Dezember verdienen „Alinde" und „An die Laute" von Rochlitz den Preis. Matthisson ist mit zwei Liedern „Skolie" und „Lebenslied", deren Komposition fast mozartisch wirkt, vertreten. „Leiden der Trennung" und „Licht und Liebe", ein Duett für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung auf Texte von Collin und endlich eine italienische Arie aus Metastasios „Didone" bilden die letzten Liedergaben des Jahres 1816.

In der langen Reihe der Dichter dieses Jahres finden wir auch den Namen Franz Ritter von Schober. Er war 1796 zu Torup in Schweden geboren und lernte Schubert Ende des Jahres 1815 durch Spaun kennen. Schober wurde bald ein vertrauter und treuer Freund des Tondichters. Der weltgewandte, geistvolle Student übte einen großen Einfluß auf das zurückhaltende Meisterlein aus. Und dieser gab sein ganzes Herz. „Dein Sinn für die Kunst ist der reinste, wahrste, den man sich denken kann", lobt er ihn und nennt ihn einen „von Haus aus gescheiten Kerl, einen göttlichen Kerl (versteht sich im Schwedischen)". Als Schober Wien verlassen hatte, schrieb ihm Schubert 1823 nach Breslau: „Dich lieber Schober, Dich werd' ich nie vergessen, denn was Du mir warst, kann mir leider niemand anderer seyn." Auch Spaun bestätigt, daß Schober „höchst empfänglich für Kunst" war und Schubert mit ihm „später innige Freundschaft schloß, die nicht ohne Einfluß auf Schubert blieb". So sehen wir den Freundeskreis um Schubert stetig wachsen. Blieb

dem bescheidenen Wiener Liedermeister auch der große Ruhm vor der Masse versagt, so fand er in seiner nächsten Umgebung so viel Liebe, Verständnis und Begeisterung für sein Werk, daß ihm die fehlende Anerkennung der großen Welt geringe Schmerzen verursachte.

Das Jahr 1817 fing unter wenig günstigen Ausblicken an. Es brachte den Volksschullehrern zu ihren Amtspflichten noch eine neue Last, einen Fortbildungsunterricht für die aus der Schule Entlassenen. Ein Grund mehr für Schubert, den „Bonzen" nicht grün zu sein. Trotzdem verlor er nicht den Mut. In diesem Jahr schrieb er sein vierzigstes Goethelied. Die Freunde, Mayrhofer, Spaun und Schober überredeten ihn, eine Auswahl dem Altmeister nach Weimar zu senden. Dem schüchternen Schulgehilfen mit dem in sich gekehrten Wesen wäre es wohl nicht im Traum eingefallen, mit Sr. Exzellenz, dem Herrn Geheimrat von Goethe Beziehungen anzuknüpfen. Aber die Freunde setzten große Hoffnungen darauf, und die Aussicht, seine Lieder in den Händen des glühend verehrten Erlkönigsdichters zu wissen, hatte für Schubert auch bald etwas Verlockendes. So kopierte er fein säuberlich ein Heft mit den schönsten seiner Goethelieder. Der Erlkönig befand sich natürlich darunter, wohlweislich mit der Achtelbegleitung, um der alten Exzellenz nicht gleich mit dem Triolengedonner auf die Nerven zu fallen. Spaun übernahm das Diplomatische der Angelegenheit. Er wandte sich am 17. April 1817 mit einem höchst ehrfurchtsvollen Schreiben an Goethe und bat ihn, die Widmung dieses Heftes, dem noch sieben weitere folgen könnten, anzunehmen.

„Die im gegenwärtigen Hefte enthaltenen Dichtungen sind von einem neunzehnjährigen Tonkünstler namens Franz Schubert, dem die Natur die entschiedensten Anlagen zur Tonkunst von zartester Kindheit an verlieh, welche Salieri, der Nestor unter den Tonsetzern, mit der uneigennützigsten Liebe zur Kunst zur schönen Reife brachte, in Musik gesetzt. Der allgemeine Beifall, welcher dem jungen Künstler sowohl über gegenwärtige Lieder als seine übrigen bereits zahlreichen Kompositionen von strengen Richtern in der Kunst sowie von Nichtkennern, von Männern sowie von Frauen, zuteil wird, und der allgemeine Wunsch seiner Freunde bewogen endlich den bescheidenen Jüngling, seine musikalische Laufbahn durch Herausgabe eines Teils seiner Kompositionen zu eröffnen. Diese Sammlung nun wünscht der Künstler Euer Exzellenz in Untertänigkeit weihen zu dürfen, dessen

so herrlichen Dichtungen er nicht allein die Entstehung eines großen Teils derselben, sondern wesentlich auch seine Ausbildung zum deutschen Sänger verdankt. Selbst zu bescheiden jedoch, seine Werke der großen Ehre wert zu halten, einen, so weit deutsche Zungen reichen, so hochgefeierten Namen an der Stirne zu tragen, hat er nicht den Mut, Euer Exzellenz selbst um diese große Gunst zu bitten, und ich, einer seiner Freunde, durchdrungen von seinen Melodien, wage es, Euer Exzellenz in seinem Namen darum zu bitten; für eine dieser Gnade würdige Ausgabe wird gesorgt werden. Ich enthalte mich jeder weiteren Anrühmung dieser Lieder, sie mögen selbst für sich sprechen ... Sollte der junge Künstler so glücklich sein, auch den Beifall desjenigen zu erlangen, dessen Beifall ihn mehr als der irgendeines Menschen in der weiten Welt ehren würde, so wage ich die Bitte, mir die angesuchte Erlaubnis mit zwei Worten gnädigst melden zu lassen."

Der Versuch der Wiener Freunde mißlang vollständig. Sie erhielten keine Antwort. Man hat Goethe daraus oft einen Vorwurf gemacht. Nicht ganz mit Recht. Spaun hatte in treuer Vorsorge bemerkt, daß es dem Klavierspieler, der die Lieder vortragen würde, an Feingefühl und Fertigkeit nicht mangeln dürfte. Hatte Goethe einen solchen Klavierspieler in seiner Nähe? Die Tonkünstler, die in Goethes Haus verkehrten, waren samt und sonders nur auf ihre eigenen Kompositionen bedacht. Wer von ihnen hätte sich da vorurteilsfrei der unerhört neuen Gesänge des unbekannten jugendlichen Wieners angenommen? Der Neid auf einen frechen Eindringling hätte schon bei denen um Goethe keine gerechte Würdigung des genialen Jünglings aufkommen lassen. Und außerdem: der achtzigjährige Dichter hatte mehr als eine Ursache, das Neue, das ihm täglich ins Haus flog, sei es aus der Literatur, den bildenden Künsten oder der Musik, mit Mißtrauen aufzunehmen. Seine musikalische Bildung war auch nicht selbständig und reif genug, um eigenes Beschäftigen mit der Musik zu ermöglichen. Die Freunde Zelter und Reichardt hatten seinen Geschmack zurechtgestutzt; in ihrem und seinem Sinne würde er die Schubertschen Lieder wohl kaum „schön" gefunden haben. Wir müssen uns also mit der Tatsache abfinden, daß Goethe den größten Komponisten seiner Gedichte nicht kennen und schätzen gelernt hat.

Die Freunde hatten sich in Erwartung einer Antwort aus Weimar einen Plan zurechtgelegt. Es waren acht Hefte zur Veröffentlichung

in Aussicht genommen, und zwar Nr. 1 und 2, Lieder von Goethe, Nr. 3 von Schiller, Nr. 4 und 5 von Klopstock, Nr. 6 von Matthisson, Hölty und anderen und Nr. 7 und 8 Ossians Gesänge. Man erwartete nur eine Antwort auf das erste Heft, um das zweite sofort abzusenden. Aber man wartete vergebens, und das zweite Heft blieb in Wien liegen. Als viele Jahre später Wilhelmine Schröder-Devrient bei Goethe den Erlkönig sang, erinnerte er sich daran, das Lied früher einmal gehört zu haben, wo es ihm gar nicht zusagen wollte. So vorgetragen, gestalte sich das Ganze zu einem sichtbaren Bild, meinte er zu der Künstlerin, indem er sie auf die Stirn küßte. So blieb die Bekanntschaft zwischen Goethe und Schubert eine platonische.

Um für die Goethe gegenüber erwähnte „würdige Ausgabe" Sorge zu tragen, wandte sich Spaun im selben Jahr an den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig und schickte als Probestück der Schubertschen Muse den Erlkönig ein. Obwohl Spaun seine Wohnung angegeben hatte, um eine Antwort empfangen zu können, witterte die Leipziger Handlung seltsamerweise hinter dieser Anfrage einen Betrug. Sie vermutete einen Mißbrauch mit dem Namen des 1768 geborenen königlichen Konzertmeisters Franz Schubert in Dresden. An ihn schickte sie den Erlkönig und bat um eine Aufklärung. Und dieses Prachtexemplar von einem Philister, der sich im Bewußtsein seiner Würde für den einzigen zur Komposition berufenen und berechtigten Vertreter seines Namens hielt, antwortete folgendermaßen: „Ich habe die Cantate Erlkönig niemals componiert, werde aber zu erfahren suchen, wer dergleichen Machwerk übersendet hat, um auch den Padron zu entdecken, der meinen Namen so gemißbraucht."

Hoffentlich hat er es noch einmal erfahren, um sich beschämt hinter seiner grenzenlosen Urteilslosigkeit verstecken zu müssen. Gottfried Christoph Härtel würdigte den Wiener „Betrüger" keiner Antwort. Auch gegen einen anderen Erlkönigkomponisten, den Schullehrersohn Karl Loewe, verhielt sich die Firma nicht minder reserviert. Mit der Begründung, daß die „trefflichen Zumsteegschen" nicht mehr solchen Absatz hätten, wie sie es ihrer „Vorzüglichkeit" nach verdienten, erhielt Loewe seine Balladen zurück. Martin Schlesinger, der Berliner Verleger, war klüger; er machte ein gutes Geschäft damit.

Die Freunde waren also auf diesem Weg, Schuberts Lieder bekannt zu machen, nicht zum Ziel gekommen. Aber sie ließen sich nicht ent-

mutigen. War es in Leipzig nichts, so konnte man es ja in Wien versuchen. Hier galt es zunächst einen Sänger zu finden, der sich der Lieder eines Unbekannten annehmen würde. Sie gingen in echt jugendlichem Überschwang und im Bewußtsein ihrer vortrefflichen Sache gleich aufs ganze. So fiel ihre Wahl auf keinen geringeren, als den berühmten Opernsänger Johann Michael Vogl.

Vogl wurde am 10. August 1768 als Sohn eines Schiffmeisters in Steyr geboren. Er erwarb sich eine umfassende Allgemeinbildung, studierte die Rechte und wurde Beamter in Wien. Dann erst ging er als Sänger zur Bühne. Vogl besaß einen umfangreichen Tenorbariton und war ein tiefschürfender Darsteller. Am Theater blickte man mit Respekt auf den „gebildeten" Sänger, der in den Pausen und hinter den Kulissen die griechischen Evangelien und Schriftsteller las. Schubert nannte ihn später einmal „einen griechischen Vogel, der in Österreich flatterte".

Vogl stand im Zenith seines Ruhms, als Schubert und seine Freunde den Gedanken faßten, ihn zu gewinnen. Ein schwieriges Unterfangen, denn Vogl war sehr schwer zugänglich. Aber Schober wußte Rat. Es gelang ihm, an Vogl heranzukommen, und er erzählte ihm mit glühender Begeisterung von Schuberts Arbeiten. Vogl lehnte ab. Er sei schon zu oft von den sogenannten jungen Größen enttäuscht worden.

Die Schubertfreunde waren von der Ablehnung schmerzlich berührt. Nur der Komponist nicht. „Ich habe die Antwort gerade so erwartet und finde sie ganz erklärlich," meinte er. Aber Schober ließ nicht locker, bis Vogl endlich versprach, eines Abends in Schobers Wohnung zu kommen, um zu sehen, „was daran sei". Lassen wir dem Augenzeugen Spaun das Wort.

„Vogl trat zur bestimmten Stunde ganz würdevoll bei Schober ein, und als ihm der kleine unansehnliche Schubert einen etwas linkischen Kratzfuß machte und über die Ehre der Bekanntschaft in der Verlegenheit einige unzusammenhängende Worte stammelte, rümpfte Vogl etwas geringschätzig die Nase, und der Anfang der Bekanntschaft schien uns unheilverkündend. Vogl sagte endlich: ‚Nun, was haben Sie denn da? Begleiten Sie mich", und dabei nahm er das nächstliegende Blatt, enthaltend das Gedicht von Mayrhofer „Augenlied", ein hübsches, sehr gesangliches, aber nicht bedeutendes Lied. Vogl summte

mehr, als er sang und sagte dann etwas kalt: „Nicht übel!“ Als ihm hierauf Memnon und Ganymed begleitet wurden, die er aber alle nur mit halber Stimme sang, wurde er immer freundlicher, doch schied er ohne Zusage, wieder zu kommen. Bei dem Weggehen klopfte er Schubert auf die Schulter und sagte zu ihm: ‚Es steckt etwas in Ihnen, aber Sie sind zu wenig Komödiant, zu wenig Charlatan. Sie verschwenden ihre schönen Gedanken, ohne sie breit zu schlagen.‘

„Gegen Andere äußerte sich Vogl bedeutend günstiger als gegen uns. Als ihm das Lied eines Schiffers an die Dioskuren (Mayrhofer) zu Gesicht kam, erklärte er, es sei ein Prachtlied und geradezu unbegreiflich, wie solche Tiefe und Reife aus dem jungen, kleinen Mann hervorkommen könne.

„Der Eindruck, den die Lieder Schuberts auf Vogl machten, war ein völlig überwältigender, und er näherte sich nun unaufgefordert wieder unserem Kreise, lud Schubert zu sich, studierte mit ihm Lieder ein, und als er den ungeheuren, überwältigenden Eindruck wahrnahm, den sein Vortrag auf uns, auf Schubert selbst und auf alle Kreise der Zuhörer machte, begeisterte er sich so sehr für diese Lieder, daß er nun selbst der eifrigste Verehrer Schuberts wurde, und daß er, anstatt wie er früher vorhatte die Musik aufzugeben, sich erst neu dafür begeisterte.“

Bei diesem Erlebnis wurde Vogl der allgemeinen Mängel in der Sängerwelt besonders schmerzlich inne. Seinem Tagebuch vertraute er es an: „Nichts hat den Mangel einer brauchbaren Singschule so offen gezeigt, als Schuberts Lieder. Was müßten sonst diese wahrhaft göttlichen Eingebungen, diese Hervorbringungen einer musikalischen clairvoyance in aller Welt, die der deutschen Sprache mächtig ist, für allgemein ungeheure Wirkung machen. Wie viel hätten vielleicht zum ersten Male begriffen, was es sagen will: Sprache, Dichtung in Tönen, Worte in Harmonien, in Musik gekleidete Gedanken. Sie hätten gelernt, wie das schönste Wortgedicht unserer größten Dichter übersetzt in solche Musiksprache noch erhöht, ja überboten werden könne. Beispiele ohne Zahl liegen vor. Erlkönig, Gretchen am Spinnrade, Schwager Kronos, Mignons und Harfners Lieder, Schillers Sehnsucht, der Pilgrim, die Bürgschaft.“

Vogls Name bleibt mit Schuberts Liedern für ewig und untrennbar verknüpft. Seine Art des Vortrags der Lieder in der Zeit, als er noch im Vollbesitz seiner Stimme war, wird von Zeitgenossen als unüber-

trefflich hingestellt. „Die Genüsse," sagt Spaun, „die sich uns jetzt darboten, können nicht beschrieben werden." Und Schubert selbst schreibt 1825 in einem Brief aus Salzburg: „Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich begleite, wie wir in einem solchen Augenblick Eins zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes."

Schubert war nicht der Pianist, der sich als Virtuose mit eingedrillten Glanzstücken hören lassen konnte. Er war, wie Anselm Hüttenbrenner berichtet, „kein eleganter, aber ein sicherer und sehr geläufiger Klavierspieler, der seine Lieder, stets im Takt bleibend, vortrefflich begleitete und ebenso, wie der alte Salieri, mit Leichtigkeit Partitur spielte. Er bewältigte mit seinen kurzen, dicken Fingern die schwierigsten seiner Sonaten".

Spaun, der Maler Kupelwieser und Gahy waren zugegen, als Schubert einmal im Freundeskreis seine 1822 entstandene Phantasie in C-dur, die sogenannte Wandererphantasie, spielte. Er blieb im letzten Satz stecken und sprang ärgerlich mit den Worten auf: „Das Zeug soll der Teufel spielen!" Es ist nicht uninteressant, das Urteil anderer Zeitgenossen zu hören. Karl Pinterics berichtet, Schuberts Finger seien „mit mäusehafter Art auf den Tasten herumgelaufen", und Anton Schindler nennt Schubert einen „musterhaften Klavierspieler". Immerhin muß Schubert in Wien als tüchtiger Pianist gegolten haben und bekannt gewesen sein.

Schubert spielte gern vierhändig. Josef Groß, Josef von Szalay, Josef von Gahy, Anselm Hüttenbrenner waren seine Partner. Feinfühligkeit verlangte er vor allem, da er „das vermaledeite Hacken, welches auch ausgezeichneten Klavierspielern eigen sei, nicht ausstehen könne, indem es weder das Ohr, noch das Gemüt ergötze". Und es freute ihn, als einmal die Zuhörer äußerten, „unter seinen Händen würden die Tasten zu singenden Stimmen".

„Schuberts musikalische Urteile waren", nach Anselm Hüttenbrenners Überlieferung, „scharf, kurz und bündig; er traf allezeit den Nagel auf den Kopf. Er glich hierin Beethoven, der mitunter auch sehr ätzend war. Für Beethoven fühlte er die höchste Achtung". Mozart galt ihm als das herrlichste Vorbild für Opernkomponisten; ihm nachzustreben war sein heißes Bemühen. Er spielte in freien Stunden mit großer Begierde auch die Partituren der Oratorien von Händel. In der Bewunderung dieses Riesengeistes war er sich mit Beethoven einig. Zuweilen übernahm beim Partiturspielen Schubert die höheren und Hüt-

tenbrenner die tieferen Stimmen. Manchmal fuhr Schubert dann dabei auf: „Ach, was sind das für kühne Modulationen! So was könnte unsereinem im Traum nicht einfallen". Schuberts Lieblingsgespräch drehte sich um Händel, Mozart und Beethoven. Seine Lieblingswerke waren Händels „Messias", Mozarts „Don Juan" und „Requiem", Beethovens c-moll-Symphonie und die C-dur-Messe.

An musikalischen Schöpfungen war das Jahr 1817 nicht so reich wie die vorhergehenden. Jedoch gelangen Schubert auf dem Gebiet der Klavierkomposition und des Liedes Werke, die zu seinen allerwertvollsten gehören. Für Orchester entstanden drei Ouvertüren. Sie waren für den braven Orchesterverein bestimmt, der sich seiner Kompositionen so wacker annahm. Ihr Wert ist nicht allzu hoch anzuschlagen. Die erste in D-dur entstand im Mai, die beiden anderen in D-dur und C-dur in der zweiten Hälfte des Jahres. Sie stellen bewußte Nachahmungen des italienischen Stils dar. Hier tänzelt der gemütvolle Schubert mit rossinischer Leichtfertigkeit daher.

Er hatte bei einem Disput über Rossinis Tancred-Ouvertüre behauptet, derlei Ouvertüren könnte er sich jederzeit aus dem Ärmel schütteln. Und beim Wort genommen, erbrachte er den Beweis mit den zwei Ouvertüren „im italienischen Stil", die den Vergleich mit Rossini aushalten können.

Bedeutenderes gab Schubert in den Klaviersonaten dieses Jahres. Sie beweisen wieder die Rastlosigkeit und das Systematische seiner Arbeitsweise. Hatte er einmal eine Form oder ein Genre aufgegriffen, dann ruhte er nicht, bis er sich zum persönlichen Stil durchgerungen hatte. So sind die ersten Klaviersonaten dieses Jahres wenig mehr als Studienwerke: die in As-dur vom Mai und der e-moll-Satz vom „1. Juny". Aber dann setzt mit der Es-dur-Sonate op. 122 ein mächtiges Crescendo ein, das sich bis zum höchsten Grad schöpferischer Kraft steigert.

Die Es-dur-Sonate, von der auch ein mit Juni datiertes Autograph in Des-dur existiert, ist ein Werk voll Spiel- und Klangfreudigkeit, in dem die melodische Erfindung von immer neuen Einfällen fast übersprudelt. Das auf den Stufen des Dreiklangs emporsteigende Hauptthema, das sich so reizvoll kokett umbiegt, charakterisiert die Stimmung des Satzes: Daseinsfreude, die trüben Gedanken abhold ist. Allerlei Spielwerk leitet zum zweiten Thema, das graziös einhertänzelt, mit

kleinen Schnörkeln und Redensarten um sich wirft und uns statt in einen regelrechten B-dur-Schluß, erst auf einem langen Umweg mit einem innigen Seitenthema an überraschenden, harmonischen Ausblicken vorbei in eine immer wieder betonte B-dur-Kadenz hineinführt. Thematische Anklänge schimmern durch die Vorhalt-Harmonien der Durchführung. Auf der Dominante endet das farbenreiche Spiel. Nun taucht das Hauptthema wieder auf, erst schalkhaft synkopisch-schleppend, dann lustig-hüpfend und trillernd, und eröffnet den Reigen von neuem.

In trübes g-moll ist der zweite Satz gehüllt. Schmerzliche Akzente, klagende Stimmen werden laut, bis das weiche Es-dur die dunkle Stimmung mildert und unter flimmernden Sechzehnteltriolen die melodische Klage gefaßter wird. Immer wieder meldet sich das trostlose Moll und das sanfte Dur wird nicht müde zu trösten. Aber es hat keine Macht mehr. In dumpfer Resignation verklingt das Andante.

Das Menuetto ist auf einen leichteren Ton gestimmt. Die trüben Gedanken sind verscheucht, und die Finger müssen sich gehörig spreizen, um dem gezackten Lauf der Melodien zu folgen. Das Schlußrondo bestätigt vollends den Willen zur Freude. Hier rollt virtuoses Laufwerk durch die Hände. Tändelnde Themen sprudeln auf oder schmiegen sich dem wogenden Auf und Ab der Begleitung an.

Die Es-dur-Sonate war Schuberts Dank an seine Lehrmeister, die Klassiker. Jetzt hatte er seinen Klavierstil gefunden und war fähig, seinen eigenen Weg zu gehen. Schon im kommenden Monat, dem Juli 1817, begann er eine Sonate in fis-moll, von der aber nur ein Fragment des ersten Satzes erhalten ist. Die weitgriffige, klangvolle Begleitungsfigur zeigt, daß Schubert den Klangmöglichkeiten der neuen Klaviere auf der Spur war. Der vollere Ton der von Streicher und Graf erbauten Instrumente führte den feinempfindenden Tondichter zur Verwertung der weiten Lagen. Die Poesie der tieferen Regionen der Klaviatur boten seiner romantischen Phantasie reiche Nahrung. Auf den Klangmöglichkeiten des modernen Klaviers basieren schon die beiden großen Sonaten dieses Jahres in H-dur op. 147 und a-moll op. 164.

Der erste Satz der H-dur-Sonate trägt ritterlichen Charakter. Auf den Dreiklangstufen schwingt sich das stolze Thema mit seinem punktierten Achtelrhythmus auf, um dann chromatisch in die Tonika zurückzusinken. Ein neuer Aufschwung, ein kühner Ruck. FF-Fanfaren leiten

zum Seitenthema in G-dur. Brahmsisch mutet der Übergang zum zweiten Thema an, ein Spielen mit der Tonalität unter dem Schleier unaufhörlicher tiefsinniger Ausweichungen verborgen. Von dem punktierten Achtelrhythmus kommt Schubert auch im zweiten Thema nicht los. Stolze Dreiklangsmotive beherrschen den ganzen Satz. Kraftgefühl ist darin. Die Durchführung nutzt das Klangliche besonders aus. Unvermitteltes Nebeneinanderstellen hoher und tiefer Lagen, so ganz aus dem Geist des Instruments heraus empfunden, — für Klavier instrumentiert — deuten auf den modernen Klavierstil. Die Reprise nimmt den regulären Verlauf mit der formellen Eigentümlichkeit Schuberts, das Hauptthema jetzt auf der Unterdominante einzuführen.

Von schwärmerischer Innigkeit ist das Andante beseelt. Auch in diesem Satz spielt das Klangliche, das auf Pedalwirkungen und vollgriffigen oder breit auseinandergelegten Akkorden beruht, eine entscheidende Rolle. In der H-dur-Sonate läßt Schubert keine schwermütigen Gedanken aufkommen. Hier wird der Schönheit ein Lob gesungen und der Freiheit, die ihm zu lachen begann. Im Scherzo herrscht ein ausgelassenes Treiben, bei dem ein besonders frohgelauntes Motiv den Ton angibt, und im Trio, das keinen Deut ernster ist, schaukelt sich auf den Tonika- und Dominantbässen eine rollende Achtelfigur, die bisweilen noch eine kurze Melodiefloskel trägt. Alle lustigen Geister sind aber im Schlußsatz losgelassen. Hier treibt Humor in allen Tonarten sein Wesen, ob er nun polternd dazwischen fährt, oder mit spaßhaft verdrehten Augen eine schmachtende Melodie flötet.

Die letzte Sonate des Jahres 1817 ist die in a-moll op. 164, ein Stück von romantischer Weichheit im Ausdruck. A-moll ist eine Lieblingstonart Schuberts, in der es sich so poetisch träumen läßt. Er überläßt sich improvisierend seiner Stimmung. Vergißt in der breiten Durchführung das Hauptthema; skizziert, ohne sorgfältig auszuführen, gibt sich seiner Eingebung hin und verzichtet auf strenge formelle Einheitlichkeit seines Werkes. Das wertvolle thematische Material wird zum ungenutzten Aphorismus, während der Spieler in dem unerschöpflichen Farbenreichtum der Klaviatur wühlt, Konstraste nebeneinanderstellt, mit Vorhalten mischt und verzückt immer herrlichere Tönungen findet. Als sähe er sein Unrecht ein, das innig-stolze Hauptthema nicht genügend beachtet zu haben, versucht er in der Coda das Versäumte

nachzuholen. Aber schon nach zwei Takten entwindet es sich seinen Händen. Sehnsüchtig blickt er ihm nach. Vorbei!

Die Feierlichkeit des Adagios ist Schubert noch fremd. Auch in der a-moll-Sonate sagt er nicht das Tiefste, wohl aber das Innigste. Das Allegretto quasi Andantino greift die Stimmung des ersten Satzes auf und träumt weiter. Schubert fügt daran gleich den Schlußsatz. Allegro vivace gleiten beide Hände unisono nach oben. Eine Fermate gebietet dem vierten Takt Halt. Klagend sinkt die zweite Hälfte des Themas zurück. So wiederholt sich das Spiel: Anlauf, Fermate, Ermatten, Pausentakte. Im Mittelsatz ein sehnsuchtsvoller Ruf, eine unter Tränen lächelnde Kantilene, spielerische Sequenzen. Am Schluß decken die tiefen Regionen des Klaviers ihre Schleier darüber. Der Traum hat ein Ende.

Die Ausbeute an kleineren Klavierkompositionen ist nur mager. Aus dem Februar stammen „Drei Ecossaisen" und „Zwölf Deutsche Tänze und fünf Ecossaisen", deren letzte den Vermerk „nach einem Volkslied" trägt. Im August entstanden „Variationen. Thema von Anselm Hüttenbrenner aus dem Violinquartett Nr. 1 in E-dur". Schubert entlockte dem harmonisch und melodisch primitiven Thema viel Musik. In denselben Monat fällt noch eine Sonate für Pianoforte und Violine in A-dur, die als op. 162 erschien, aber an musikalischem Gehalt den Vergleich mit den gleichzeitig entstandenen großen Klaviersonaten nicht aushält. Außerdem sind noch zwei Scherzi für Klavier (November) in B-dur und Des-dur zu erwähnen.

Weltliche Chorkompositionen weist nur das Gebiet des Männergesangs auf. Im März „Gesang der Geister über den Wassern" (Goethe) als a cappella-Chor, in dem man Keime zu der späteren genialen Fassung schon finden kann. Aus dem Juli stammt „Lied im Freien" (Salis) und aus dem Dezember „Das Dörfchen" (Bürger), das als Vorskizze zur späteren Bearbeitung — mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre — anzusehen ist.

Das Lied nimmt wieder an Zahl und Bedeutung den Ehrenplatz ein. Im Januar gruppieren sich um das innige „Lob der Tränen" (Schlegel) ein Dutzend weniger bekannter Gesänge. „Der Schäfer und der Reiter" (de la Motte Fouqué) mit seinen charakteristischen Tonmalereien verdiente aus der Vergessenheit gezogen zu werden. Weniger die übrigen: „Frohsinn", „Trost" (von unbekannten Dichtern), „Jagd-

lied“ (Werner), „Die Liebe“ (Leon), „Die Blumensprache“ (Platner), „La pastorella“ (Ariette von Goldoni), „Die abgeblühte Linde“ und „Der Flug der Zeit“ (Graf Ludwig von Szecheny) und auf Mayrhofersche Texte „Der Alpenjäger“ (zwei Fassungen E-dur und F-dur), „Wie Ulfru fischt“, „Fahrt zum Hades“ und „Schlaflied“.

Der Februar brachte dagegen ein Meisterlied „Der Tod und das Mädchen“, in dem das Zwiegespräch zwischen dem in Todesangst schwebenden Mädchen und dem Versöhner Tod ergreifend charakterisiert ist. Eine Melodie daraus hat Schubert später den Variationen seines d-moll-Quartetts zugrunde gelegt. Auf Worte von Claudius sind auch die Strophenlieder „Das Lied vom Reifen“ und „Täglich zu singen“ komponiert. Ein Gesang Ossians „Die Nacht“ wurde zuerst in einer Ausgabe veröffentlicht, deren Schluß nicht von Schubert, sondern vom Verleger herrührte. Die fünfte Gabe des Februar bildet das „Lied“ für Sopran und kleines Orchester, ein primitives Stückchen.

Reicher ist der März bedacht. Ein Seitenstück zu Claudius' „Der Tod und das Mädchen“ bildet Spauns nicht minder ergreifendes „Der Jüngling und der Tod“. Schubert hatte es ursprünglich für zwei Singstimmen gedacht. Dann bearbeitete er es noch einmal, so daß es dem Umfang einer Stimme angemessen war, und erweiterte den Schluß zu feierlicher Wirkung. Auf Verse von Mayrhofer gewannen das ausdrucksvoll dem Dichterwort nachgehende „Am Strome“, das harmonisch interessante „Philoktet“, der (Vogl gewidmete) imposante „Memnon“ und „Antigone und Oedip“ musikalische Gestalt. Goethes „Auf dem See“ wird von einer wiegenden Wellenbegleitung getragen; die zweite Fassung ist noch reicher ausgeführt. Der „Ganymed“ Goethes entzündete in Schuberts Seele ein Feuer herrlichster Erfindung. Das überwältigend Süße der melodischen Linie, die so selbstverständlich wirkende und ungekünstelte Charakteristik im Ausdruck, die innig belebte Deklamation und das Bedeutungsvolle der Modulationen vereinigen sich in diesem Lied zu einem unnachahmlichen Ganzen. In diesen Monat fällt auch das Fragment „Mahomets Gesang“ (Goethe). Gegen Ende des März sang Schubert das hohe Lob seiner Kunst, „An die Musik“ (Schober). Es existiert in drei Bearbeitungen, an denen sich die feine Sorgfalt und Überlegung Schuberts nach der Niederschrift des Entwurfes zeigt. Die zweite Fassung weist nur ganz geringfügige Änderungen auf. Aber sie sind charakteristisch. Der Satz ist durch

einige Verbesserungen in der Stimmführung verfeinert und die Singstimme durch ein paar Vorschläge ausdrucksvoller gesteigert. Von Schober komponierte Schubert noch „Trost im Liede", eine zarte Bagatelle.

Den April eröffnete das feierliche „Pax vobiscum" (Schober). Es folgten „Hänflings Liebeswerbung" (Kind) und von Mayrhofer „Der Schiffer", „Uraniens Flucht" und „Auf der Donau", in dem das Spiel der Wellen wieder eine andere Ausmalung erfährt. Im Mai gelang neben dem schönen „Nach einem Gewitter" (Mayrhofer) ein Fragment aus Goethes Faust „Ach neige, du Schmerzensreiche" und zwei Lieder von Salis „Fischerlied" und „Die Einsiedelei". Der Juni ist knapp bedacht mit „Das Grab" (Salis) für Männerchor unisono und „Der Strom", zum Andenken für den Dichter Stadler.

Mit Juli ist „Iphigenia" von Mayrhofer bezeichnet; das in Ges-dur geschriebene Lied erschien später, wohl aus Gründen der leichteren Spielbarkeit, in F-dur. In den Hochsommer fällt „An den Tod" von Schubart und desselben Dichters „Die Forelle". Das berühmte Lied existiert in vier Fassungen, deren Unterschiede hauptsächlich in der Tempobezeichnung „Mässig", „Etwas geschwind", „Nicht zu geschwind", „Etwas lebhaft" und sonst nur in geringfügigen Abweichungen bestehen. Das spritzende Motivchen im Klavier ist von Anfang an vorhanden. Zweifelhaft ist, ob die sechs Einleitungstakte von Schubert stammen; denn im Manuskript und im Einzeldruck bei Diabelli sind sie nicht vorhanden. Das erste deutlich, aber flüchtig geschriebene Autograph zeigt einen großen Tintenfleck, den Schubert mit einigen Zeilen an Josef Hüttenbrenner entschuldigt: „Eben als ich in Eile das Ding bestreuen wollte, nahm ich, etwas schlaftrunken, das Tintenfass und goss es ganz gemächlich darüber. Welches Unheil." Auf der zweiten Seite des Manuskriptes heißt es dann: „Theuerster Freund! Es freut mich ausserordentlich, dass Ihnen meine Lieder gefallen. Als einen Beweis meiner innigsten Freundschaft, schicke ich Ihnen hier ein anderes, welches ich eben jetzt bey Anselm Hüttenbrenner Nachts um 12 Uhr geschrieben habe. Ich wünsche, dass ich bey einem Glas Punsch nähere Freundschaft mit Ihnen schliessen könnte. Vale." Fremde Hand hat auf das Manuskript noch gesetzt: „geschrieben den 21. Februar 1818, Nachts 12 Uhr." Das Datum ist jedoch nicht authentisch. In die Zeit der „Forelle" entfallen auch zwei Bruchstücke von Schillers „Die Entzückung an Laura".

Im September warf der Unermüdliche Schillers „Gruppe aus dem Tartarus“ aufs Papier, ein gewaltiges Stück, das in seinen unerhört neuartigen Modulationen, seiner mit der Gewalt eines Naturereignisses erschütternden Chromatik, und seiner prägnanten, aufrüttelnden Deklamation weit in die Zukunft weist. Das breit ausladende Schillersche „Elysium“ ist seines Vorgängers würdig. Sonst ergab der September nur noch „Atys“ und „Erlafsee“ von Mayrhofer.

Gegen Ende des Jahres 1817 entstanden von Schiller „Der Alpenjäger“ (Oktober), „Der Kampf“ (November) und „Thekla. Eine Geisterstimme“ (November), vor vier Jahren mit Rezitativen, jetzt in melodisch geschwungener Deklamation. Dann sind nur noch aus dem November „Der Knabe in der Wiege“ (Ottenwalt) und „Lied eines Kindes“ (Fragment) zu erwähnen.

Im Sommer 1817 kam Schubert zum ersten Male mit dem ein Jahr älteren Josef Hüttenbrenner, dem Bruder seines Freundes Anselm, zusammen. Josef Hüttenbrenner zählte zu den eifrigsten und ergebensten Verehrern Schuberts. Als er sich später (1819) in Wien niederließ, war er einige Zeit lang Geschäftsführer des Komponisten. Als tüchtig gebildeter Musiker fertigte er von Schuberts Werken in dessen Auftrag Klavierauszüge an, wie ein Zettel aus dem Jahr 1819 beweist: „Lieber Hüttenbrenner! Ich bin und bleibe der Ihrige. Mich freut es außerordentlich, dass Sie mit der Sinfonie fertig sind. Kommen Sie heute Abends damit zu mir und zwar um 5 Uhr. Ich wohne in der Wipplingerstrasse bei Mayrhofer.“ Als Komponist hat sich Josef Hüttenbrenner nur zu einigen Tänzen für Klavier aufgeschwungen.

Diesem Gewinn eines neuen energischen Freundes standen mancherlei Verluste gegenüber. Ebner und Stadler verließen Wien. „Zum Andenken für Herrn Stadler“ komponierte Schubert dessen Gedicht „Der Strom“. Am schmerzlichsten aber berührte Schubert das Scheiden Schobers, der auf ein Jahr nach Schweden reiste. „In das Stammbuch eines Freundes“ dichtete und komponierte Schubert für ihn am 24. August das Lied

Abschied.

Lebe wohl, Du lieber Freund!
Ziehe hin in fernes Land,
Nimm der Freundschaft trautes Band,
Und bewahr's in treuer Hand!
Lebe wohl, Du lieber Freund!

Lebe wohl, Du lieber Freund!
Hör' in diesem Trauersang
Meines Herzens innern Drang,
Tönt er doch so dumpf und bang!
Lebe wohl, Du lieber Freund!

Lebe wohl, Du lieber Freund!
Scheiden heißt das bitter' Wort,
Weh, es ruft Dich von uns fort
Hin an den Bestimmungsort.
Lebe wohl, Du lieber Freund!

Lebe wohl, Du lieber Freund!
Wenn dies Lied Dein Herz ergreift,
Freundes Schatten näher schweift,
Meiner Seele Saiten streift.
Lebe wohl, Du lieber Freund!

MIT VOLLEN SEGELN

1817 bis 1820

Im Herbst 1817 war Schubert drei Jahre Schulgehilfe. Damit war seine militärische Gestellungspflicht abgelaufen und das Schreckensgespenst dieses für den Künstler besonders furchtbaren Zwanges drohte nun nicht mehr. Stärker als je meldete sich jetzt die Unlust an seinem Beruf. Er hatte mit immer größerem Widerstreben die Last des Schulunterrichts getragen. Aber wenn er auch oft die Geduld verlor und im Begriff war, sich ganz der Kunst hinzugeben, die allein sein Inneres erfüllte, so war es immer eine angstvolle Scheu vor dem Vater, die ihn zurückhielt, den Wunsch in die Wirklichkeit umzusetzen. Er war keine Kämpfernatur. Als der Tag der Entscheidung kam, verlief der Sturm jedoch sanfter, als er geahnt hatte. Der einsichtige Vater, dem die Abneigung des jungen Künstlers gegen den Schullehrerberuf natürlich nicht unbekannt war, durchschaute die geheimen Wünsche und Absichten des Sohnes. Um aber die Brücke hinter Franz nicht ganz abzubrechen, erwirkte er einen einjährigen Urlaub für ihn. Jedenfalls hoffte er, sein Sohn würde nach diesem Zeitraum wieder in die alte Bahn einlenken. Der Urlaub war leicht zu erhalten: der Stellvertreter bekam die schmalen Einkünfte und der Beurlaubte nichts. Jetzt konnte sich Schubert rückhaltlos seinen Träumen und seinem Schaffen hingeben. Und mit hellen Fanfaren begrüßte er den Umschwung in seinem Leben.

Im Oktober dieses Jahres begann er die Komposition seiner sechsten Symphonie in C-dur. Er greift wieder zur früheren Form zurück und läßt dem Hauptsatz eine Adagio-Einleitung vorangehen, die thematisch ohne Bedeutung für den späteren Verlauf ist, wohl aber als stimmungsvorbereitendes Element dient. Dem kleinen Orchester angemessen, sind die Gedanken mehr spielerischer Art. Die Themen selbst machen auf Originalität nicht immer Anspruch; aber die Art ihrer Behandlung ist schubertisch. Das Orchester ist sehr durchsichtig behandelt und das Klangliche mit bewundernswerter Ökonomie ausgenutzt. Das liedförmige Andante erinnert in seiner rührenden Einfalt an Mozart; im Zwischensatz wird das Spiel der Motive lebhafter und erregter. Zum erstenmal taucht in einer Symphonie Schuberts die Bezeichnung „Scherzo“ (nach Beethovens Beispiel) auf. Zwar war er schon in früheren Symphonien über den Menuett-Charakter hinausgegangen. Aber in der Sechsten setzt er zum erstenmal seinem dritten Satz den

rechten Namen an die Stirn. Mit dem hüpfenden Dreiviertelrhythmus und der pikanten Instrumentierung wirkt dieser Satz hinreißend. Weichere Linienführung macht das gesangliche E-dur-Trio zu einem reizvollen Intermezzo. Das Schluß-Allegro eilt mit Haydnscher Geschäftigkeit behende dahin. Es ist ein Tummelplatz überraschender Übergänge. Gewagte Sprünge gibt es, die den primitiven volkstümlichen Themen recht ungewohnt sind. Das geht über Stock und Stein, bis in einer gehörigen Kadenz C-dur gründlich befestigt wird.

Im Februar 1818 vollendete Schubert diese Symphonie. In die gleiche Zeit fallen jedenfalls auch die beiden Streichquartette in Es-dur und E-dur op. 125, deren Entstehungszeit nicht mit Sicherheit festzustellen ist. Das Quartettschaffen Schuberts verteilt sich über alle Perioden seiner schöpferischen Tätigkeit. Wir konnten in den ersten Quartett-Versuchen des Fünfzehnjährigen das Ringen mit der Materie und mit der Gestaltung beobachten. Charakteristisch an ihnen war, daß sie trotz ihrer Abhängigkeit von den Vorbildern der klassischen Quartettkomponisten schon hier und da das Bemühen um einen eigenen Ausdruck erkennen ließen. Weniger in der Melodiebildung oder der thematischen Arbeit, als vielmehr in der Harmonie. Schubert strebte schon in den ersten Quartetten über die engsten Grenzen der Tonalität hinaus. Es war ein Tasten, ein Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln. Und diese „neuen Mittel" fand der junge Komponist nicht in der individuellen Melodie (die sich ja auch bei dem Genie meist erst mit der Reife der Jahre ausbildet), sondern im Kolorit, in der Vertiefung des Ausdrucks durch die musikalische Farbe, die Harmonie. Dies alles ging Hand in Hand mit seiner Entwicklung als Lyriker. Wir sahen ihn auch auf dem Gebiet des Liedes erst durch mühevolles Suchen die neue Form finden. Und naturgemäß experimentierte er mit den in der Lyrik gefundenen und erworbenen Kenntnissen auf den anderen Gebieten seines musikalischen Schaffens weiter.

Schuberts Quartettschaffen fällt mit dem Aufblühen der Romantik zusammen. Hatten die Meister der klassischen Musikperiode hauptsächlich durch die Größe der Gedanken und die Vollendung im Ausbau der Form gewirkt, also durch Zeichnung und Architektur, so blieb es dem Meister der Romantik vorbehalten, neue Farbenmischungen zu finden, d. h. in harmonischer Beziehung Neuland zu entdecken. Schubert erfaßte seine Aufgabe intuitiv. Doch wurzelt er mit seinem

ganzen Empfinden in romantischen Sphären. Bei der Betrachtung seiner Lyrik haben wir diese Beobachtung gemacht. Gab es nun etwas, was einen romantischen Geist mehr anziehen konnte, als in die seltsamen, mystischen Abgründe der Harmonie hinabzutauchen? Farbenmischungen zu finden, die noch — wie jenes Helldunkel — verborgen in den tiefen Regionen der Klaviatur schlummerten? Den seelenvollen Streichinstrumenten Klänge zu entlocken für das Unausgesprochene, für das, was nur geträumt und geahnt werden kann? — — Der „Tondichter" Schubert war in diesem Sinn der erste Impressionist der Musik.

Schon in den Knabenjahren regte sich in ihm der Drang nach Erforschung der geheimnisvollen Beziehungen der Akkorde untereinander. Unbeholfen mutet der Satz noch oft an. Aber unermüdlich sehen wir Schubert experimentieren, bis er, zur Beherrschung der Form gelangt, mit beherztem Schritt gerade auf ein noch in nebelhaften Fernen (Schumann, Brahms) schimmerndes, kaum geahntes Ziel losgehen kann. Der Drang, eine Stimmung erschöpfend auszukosten, führte ihn mit Notwendigkeit dazu, den eigentlichen Kammerstil zu überschreiten und orchestral zu empfinden und zu gestalten. Auch diesen Zug in Schuberts Quartettschaffen konnte man schon in den ersten Quartetten beobachten.

Sind seine ersten Quartette für uns nur noch von historischem Wert, da wir in ihnen nur den Entwicklungsgang des Komponisten verfolgen, jedoch hier schon die Keime des romantischen Ideals finden können, das später erst zur vollen Blüte gelangt, so tritt er uns in den Werken der mittleren Gruppe von 1814 bis 1817 als ein gereifterer Künstler entgegen. Die vorerwähnten beiden Quartette in Es- und Edur op. 125 bilden den Abschluß dieser Periode. Die Form hat er bezwungen. Nun macht sich überall die Freude am freien Gestalten bemerkbar. Die Lust am schönen, sinnlichen Klang verlockt ihn nicht selten zur Weitschweifigkeit. Er kann sich gar nicht genug tun, zu versichern, wie schön es sei, ein inniges Andante-Thema immer wieder in neuer Beleuchtung und Umgebung zu zeigen. Er schöpft aus einer Quelle, die unaufhaltsam sprudelt. Die Art des Schaffens mußte natürlich auch Einfluß haben auf das Erschaffene. Ihm fehlen die scharfen Gegensätze: Dem Jüngling ist die Sonatenform noch nicht Kampf zweier Prinzipien. Ihn reizt nur das lyrische Verweilen, das Schildern der Empfindungen. Daher dient ihm das zweite Thema meist nur zur Bestätigung des ersten. Es beleuchtet höchstens die Kehrseite, oder es führt weiter auf

dem einmal eingeschlagenen Weg. Dagegen Beethoven! Der faßt die Sonatenform dramatisch auf und setzt sich in jedem neuen Werk mit dem Geist, der ihn treibt, immer wieder auseinander. Schubert singt, Beethoven kämpft. Schubert gießt ein glücklich überströmendes Füllhorn beglückend aus. Beethoven schöpft in schwerer Arbeit aus den tiefsten Quellen das Gold seiner Gedanken zu Tage. Daher greift uns Beethoven unwiderstehlicher an die Seele. Er ist der mit der Gottheit ringende Mensch, der Held, — und der Held und sein Schicksal packen uns an verwandten Stellen. Schubert dagegen ist vergleichbar dem Götterjüngling, der sich zu den Menschen herabneigt und ihnen ein Geschenk bringt, für dessen Süße und Köstlichkeit dies kämpfende Geschlecht noch nicht die rechten Sinne hat. Es muß erst durch den Kampf geläutert sein und nur noch eine Sehnsucht haben: froh genießend am Ziel zu ruhen. Dann ist auch für eine Kunst die Zeit gekommen, die nicht dem Intellekt allein Aufgaben stellt, sondern sich ausschließlich an das Empfinden wendet. Beethoven spricht eine lapidare Sprache. Er kündet weltbewegende Gedanken, die uns, die wir nach Erkenntnis und Ergründung der Dinge ringen und streben, packen. Wir folgen ihm. Er spricht unsere Sprache. Er ist von uns. Einer, der den Himmel stürmen will, der seine stolzen Werke aufbaut, Stein auf Stein, felsengleich, riesengroß. Eine solche Erscheinung begreifen wir, diesen Kampf mit der Gottheit, die Vollendung und Verklärung heißt. Schubert dagegen scheint „von jenen Höhen" zu kommen und streut Blumen. Singt in einer Sprache, die uns fremd erscheint, die nicht die Sprache des Kämpfers ist, sonders eines, der jenseits von Kampf und Leben steht. Er schaut mit dem Auge des Dichters. An ihm haftet kein Rest von Erdenschwere. Er rührt uns und macht uns glücklich, wo uns Beethoven erschüttert.

Die beiden Quartette op. 125 schrieb Schubert als Zwanzigjähriger. Sie dokumentieren echten Kammerstil. In der thematischen und formellen Filigranarbeit erinnern sie an Mozart. Nicht Größe der Gedanken gilt es zu bewundern. Man soll sich nur an dem heiteren, naiven Spiel der Stimmen erfreuen. Schubert beabsichtigte nicht, in diesen Quartetten Probleme zu lösen, Ideen zu künden oder die Summe seiner bisherigen künstlerischen Erfahrungen zu ziehen. Er wollte nur „Quartetten schreiben", die man daheim beim Vater spielen konnte. Das Es-dur-Quartett weist knappe Formen auf. Die Themen des ersten

Satzes ergänzen sich, ohne Gegensätze hervorzukehren. Die Durchführung muß kurz sein und mit flinken Figuren den fehlenden Konflikt ersetzen. Das Scherzo schlägt einen burschikos derben Ton an, den das Trio mit einer honetten Melodie zu mildern versucht. Aber es hat kaum ausgesprochen, da poltert das Scherzo auch schon wieder mit seinen ungestümen Vorschlägen herein und macht den gesitteten Eindruck des Trios wieder zunichte. Ganz Sanftmut ist das harmlos melodische Adagio. Ein flotter Zug geht durch das Figurenwerk des letzten Satzes und die thematische Arbeit, die allerdings rein äußerlich bleibt. Der effektvolle Schluß sichert den Spielern einen guten Abgang.

Das Schwester-Quartett in E-dur ist ganz auf den Typus des Konzert-Quartetts zugeschnitten. Schon das Hauptthema mit seinem zweimaligen Oktavensprung hat brillantere Form und der Umfang der Instrumente ist großzügiger ausgenutzt. Die motivische Arbeit ist noch sorgfältiger, wenngleich das charakteristische Hauptthema in der Durchführung unverwertet bleibt. Ähnlich wie in der a-moll-Klaviersonate op. 164 tritt es in der kurzen Coda noch einmal auf und bringt den Satz zu sieghaftem Ende. Im Andante muß die Virtuosität der Spieler dem beschaulichen Gedankeninhalt viel schmückendes Beiwerk spenden. Das Menuett hält die Instrumente in lebhafter Bewegung. Hüpfende Stakkati, schleifende Triolen winden die Motive zum bunten Kranz. Alle Zügel fallen aber im Rondo-Finale, in dem die Spielleidenschaft mit Windeseile dahinbraust, durch verschlungene Modulationspfade und über breitere Flächen der Tonalität hinweg, bis zum strahlenden E-dur-Schlußakkord.

Die erste Hälfte des Jahres 1818 war an Werken nicht sehr ergiebig. Drei Lieder fallen in diese Zeit, Körners „Auf der Riesenkoppe“ (März), das Schubert nur schwach inspirierte, Alois Schreibers „An den Mond in einer Herbstnacht“ (April), dessen poetischer Ausdruck in der Melodie noch durch feinsinnige motivische Arbeit der Begleitung verstärkt wird, und ein stimmungsvolles „Grablied für die Mutter“. Zu diesem schmalen Ergebnis gesellen sich noch ein belangloser Chor für vier Singstimmen und Klavier „Lebenslust“ (Januar), ein mit virtuosen Läufen à la Mozart frisiertes Klavier-Adagio in E-dur vom April, aus dem gleichen Monat das Fragment einer Klaviersonate in C-dur und ein Trio für Klavier („zu betrachten als verlorener Sohn eines Menuetts“),

„für seinen geliebten Herrn Bruder [Ferdinand] eigens niedergeschrieben im Februar 1818".

Die zum Teil schon 1816 entstandenen Ersten Walzer, op. 9., enthalten u. a. auch den sogenannten Trauerwalzer (Sehnsuchtswalzer), der sehr bald Beethoven zugeschrieben und volkstümlich wurde, bevor er 1821 als geistiges Eigentum Schuberts im Druck erschien. Ein Dokument über die Urheberschaft Schuberts an diesen berühmten sechzehn Takten ist uns erhalten. Anselm Hüttenbrenner, der gerade damals mit Schubert auf das vertrauteste verkehrte, erzählt davon: „Der bekannte gemütliche Trauerwalzer in As-dur galt längere Zeit für ein Musikstück von Beethoven, welcher, darüber befragt, die Urheberschaft ablehnte. Zufällig erfuhr ich, daß Schubert diesen Walzer verfaßt habe und bat ihn, denselben für mich zu Papier zu bringen, weil soviele von einander abweichende Abschriften hiervon bestanden. Er tat mir alsbald den Gefallen und schrieb am Rande des Notenblattes hinzu: „Aufgeschrieben für mein Kaffeeh-, Wein- und Punsch-Brüderl Anselm Hüttenbrenner, weltberühmten Compositeur. Wien, den 14. März im Jahre des Herrn 1818 in seiner höchst eigenen Behausung monatlich 30 fl. W. W." Auch im Stammbuch Hüttenbrenners hat sich Schubert verewigt mit einem Satz Ciceros und der Unterschrift: „Vindobonae [Wien] 16. Dez. 1817. Schubert."

Ein anderer Freund, Aßmayer, wünschte ebenfalls eine richtige Abschrift des Trauerwalzers und erhielt von Schubert das Blatt mit der Überschrift „Deutscher von Franz Schubert. März 1818" und der noch drolligeren Widmung:

„Hier hast Du diesen Deutschen,
Mein allerliebster Asma'r!
Sonst möchst Du mich noch peitschen,
Vermaledeyter Asma'r!

Illustrissimo, doctissimo, sapientissimo, prudentissimo, maximoque Compositori in devotissima humillimaque reverentiae expressione dedicatum oblatumque de Servorum Servo Francisco Seraphico vulgo Schubert nominato."

Die zweite Seite dieses Blattes enthält einen Absatz aus dem Johannis-Evangelium, für Singstimme und bezifferten Baß komponiert, dessen Fortsetzung im Nachlaß Anselm Hüttenbrenners aufgefunden wurde.

Hüttenbrenner erzählte darüber: „Einmal fragte ich Schubert, ob er nicht versuchen wollte, Prosa in Musik zu setzen und wählte zu diesem Behufe den Wortlaut aus Johannes. Er löste die Aufgabe herrlich . . ., die ich noch als wertes Andenken von ihm besitze."

Im selben Jahr 1818 wurde zum erstenmal in Wien ein Werk Schuberts öffentlich aufgeführt. Eduard Jaell, ein tüchtiger Geiger, veranstaltete am 1. März im Saal zum „Römischen Kaiser" in der Renngasse eine „musikalisch-deklamatorische Akademie", in der u. a. von Schubert eine der beiden Ouvertüren im italienischen Stil gespielt wurde. Die Wiener Theaterzeitung vom 14. März schrieb darüber: „Die zweite Abteilung begann mit einer wunderlieblichen Ouvertüre von einem jungen Tonsetzer Franz Schubert. Dieser, ein Schüler des hochberühmten Salieri, weiß schon jetzt alle Herzen zu rühren und zu erschüttern. Obwohl das Thema bedeutend einfach war, so entwickelte sich aus demselben eine Fülle der überraschendsten und angenehmsten Gedanken." Diese erste Kritik wird den jungen Autor mit berechtigtem Stolz erfüllt haben. Aber auch eine andere Genugtuung wurde Schubert zuteil: er sah sich im selben Jahr zum erstenmal gedruckt. Sein Lied „Erlafsee" von Mayrhofer wurde als Beilage zu Dr. Franz Sartoris „Malerischen Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur- und Kunstmerkwürdigkeiten der österreichischen Monarchie" veröffentlicht.

Die Schullehrerbürde hatte Schubert abgeworfen. Aber da er nun ohne jede Einnahme war, mußte er sich in ein anderes Joch fügen und Musikunterricht erteilen. Dies Schicksal teilte er mit manchem anderen Großen im Reich der Tonkunst. Beethoven bekam vom Stundengeben oftmals seinen „Raptus". Mozart mußte als Familienvater gute Miene zum bösen Spiel machen. Auch Schubert mußte das Gold seines Innern als Scheidemünze verausgaben. In seinem Urlaubsjahr nahm er eine Musiklehrerstelle an, behielt sie auch ein paar Jahre lang. Später jedoch konnte ihn selbst die bitterste Not nicht mehr dazu bewegen. Durch den Vater der Sängerin Karoline Unger wurde er dem Grafen Johann Karl Esterhazy von Galantha als Klavierlehrer für die beiden jungen Töchter des Hauses empfohlen. Das ansehnliche Honorar von 2 Gulden für die Stunde und die Aussicht, auf dem schönen gräflichen Landgut in Zelesz in Ungarn den Sommer verbringen zu können, veranlaßten Schubert zuzugreifen. Er fühlte sich auch zunächst sehr

wohl. Wunschlose Zufriedenheit spricht aus seinem Brief vom 3. August, den er an seine Wiener Freunde Spaun, Mayrhofer, Senn und Schober richtete:

Liebste, theuerste Freunde!

Wie könnte ich euch vergessen, euch, die ihr mir alles seyd! Spaun, Schober, Mayrhofer, Senn, wie geht es euch, lebt ihr wohl? Ich befinde mich recht wohl. Ich lebe und componiere wie ein Gott, als wenn es so seyn müßte.

Mayrhofer's „Einsamkeit" ist fertig, und wie ich glaube, so ist's mein Bestes, was ich gemacht habe, denn ich war ja o h n e S o r g e. Ich hoffe, daß ihr alle recht gesund und froh seyd, wie ich es bin. Jetzt lebe ich einmal, Gott sey Dank, es war Zeit, sonst wär' noch ein verdorbener Musikant aus mir geworden. Schober melde meine Verehrung bei Herrn Vogl, ich werde nächstens so frey seyn, auch Ihm zu schreiben. Wenn es sein kann, so bringe Ihm bei, ob er nicht die Güte haben wollte, bei dem Kunzischen Conzert im November ein Lied von mir zu singen, welches er will. Grüße mir alle möglichen Bekannten. An deine Mutter und Schwester meine tiefste Verehrung. Schreibt mir ja recht bald, jeder Buchstab' von euch ist mir theuer.

Euer ewig treuer Freund

Franz Schubert.

Auch ein Brief vom 24. August an seinen Bruder Ferdinand atmet glückliche Stimmung, läßt aber auch die Sehnsucht nach Wien durchklingen:

„Dir geht es nicht gut, ich wollt', ich könnte mit Dir tauschen, so wärst Du einmal froh. Jede drückende Last würdest Du abgeworfen finden . . . So wohl es mir geht, so gesund als ich bin, so gute Menschen als es hier giebt, so freue ich mich doch unendlich wieder auf den Augenblick, wo es heissen wird: Nach Wien, nach Wien! Ja, geliebtes Wien, Du schliessest das Theuerste, das Liebste in Deinen engen Raum, und nur Wiedersehen, himmlisches Wiedersehen kann dieses Sehnen stillen."

Eine ausführliche Schilderung seiner Lebensverhältnisse und seiner Beobachtungen in Zelesz gab er seinen Freunden, an ihrer Spitze Schober, am 8. September 1818:

. . . „Daß die Operisten in Wien jetzt so dumm sind und die schönsten Opern ohne meiner aufführen, versetzt mich in eine kleine Wuth. Denn in Zelesz muß ich mir selbst alles seyn, Compositeur, Redacteur, Auditeur, und was weiss ich noch alles. Für das Wahre der Kunst fühlt hier keine Seele, höchstens dann und wann (wenn ich nicht irre) die Gräfinn. Ich bin also allein mit meiner Geliebten, und muß sie in mein Zimmer, in mein Klavier, in meine Brust verbergen. Obwohl mich dieses öfters traurig macht, so hebt es mich auf der andern Seite desto mehr empor. Fürchtet euch also nicht, dass ich länger ausbleiben werde, als es die strengste Notwendigkeit erfordert. Mehrere Lieder entstanden unter der Zeit, wie ich hoffe, sehr gelungen. Dass der griechische Vogel in Oberösterreich flattert, wundert mich nicht, da es sein Vaterland ist, und er Ferien hat. Ich wollte, ich wäre bey ihm. Dann würde ich gewiss meine Zeit gut zu Faden schlagen. Aber dass du, der du doch von Haus aus ein gescheidter Kerl bist, glaubst, mein Bruder flattere ebendort ohne Wegweiser ohne angenehmer Bekanntschaft herum, wundert mich sehr, 1tens weil ein Künstler am liebsten sich selbst überlassen ist, 2tens weil es in Oberösterreich zu viele schöne Gegenden gibt, als dass er nicht die schönsten finden könnte, 3tens weil er an H. Forstmeyer in Linz eine sehr angenehme Bekanntschaft hat. Er ist also ganz gewiss an seinem Platz.

Wenn du mir Maxen ohne Hypochondrie grüßen kannst, so wird es mich unendlich freuen, und da du auch bald deine Mutter und Schwester sehen wirst, so melde meine Verehrung. Es kann vielleicht seyn, dass dieser Brief dich in Wien nicht mehr antrifft, indem ich ihn erst in den ersten Septembertagen an denen du reisest, erhielt. Ich werde ihn dir nachschicken lassen. — Unter andern freuts mich recht sehr, dass dir die Milder nicht ersetzt werden kann, mir geht es auch so. Sie singt am schönsten und trillert am schlechtesten.

Nun eine Beschreibung für alle:

Unser Schloss ist keines von den grössten, aber sehr niedlich gebaut. Es wird von einem sehr schönen Garten umgeben. Ich wohne im Inspektorat. Es ist ziemlich ruhig, bis auf einige 40 Gänse, die manchmal so zusammenschnattern, daß man sein eigenes Wort nicht hören kann. Die mich umgebenden Menschen sind durchaus gute. Selten wird irgend ein Grafen-Gesinde so gut zusammen gehen, wie dieses. Der H. Inspector, ein Slavonier, ein braver Mann, bildet sich viel auf

seine gehabten Musiktalente ein. Er bläst jetzt noch auf der Laute zwey $^3/_4$ Deutsche mit Virtuosität. Sein Sohn, ein studierender Philosoph, kam gerade auf die Ferien, ich wünsche ihn recht lieb zu gewinnen. Seine Frau ist eine Frau wie alle Frauen die gnädig heissen wollen. Der Rentmeister passt ganz zu seinem Amte, ein Mann mit ausserordentlichen Einsichten in seine Taschen und Säcke. Der Doktor, wirklich geschickt, kränkelt mit 24 Jahren wie eine alte Dame. Sehr viel Unnatürliches. Der Chirurgus, mir der liebste, ein achtbarer Greis von 75 Jahren, stets heiter und froh. Gott gebe jedem ein so glückliches Alter. Der Hofrichter, ein sehr natürlicher, braver Mann. Ein Gesellschafter des Grafen, ein alter lustiger Geselle, und braver Musikus, dient mir oft zur Gesellschaft. Der Koch, die Kammerjungfer, das Stubenmädchen, die Kindsfrau, der Beschliesser etc., 2 Stallmeister, sind gute Leute. Der Koch ziemlich locker, die Kammerjungfer 30 Jahre alt, das Stubenmädchen sehr hübsch, oft meine Gesellschafterin, die Kindsfrau, eine gute Alte, der Beschliesser mein Nebenbuhler. Die 2 Stallmeister taugen viel besser zu den Pferden, als zu den Menschen. Der Graf, ziemlich roh, die Gräfinn stolz, doch zarter fühlend, die Contessen gute Kinder. Vom Braten bin ich bisher verschont geblieben. Nun weiß ich nichts mehr; dass ich mit meiner natürlichen Aufrichtigkeit recht gut bey allen diesen Leuten durchkomme, brauche ich euch, die ihr mich kennt, kaum zu sagen."

Schuberts Laune war nicht mehr ganz so rosig wie zu Beginn seines ungarischen Aufenthalts. Daß er seine Kost aus der Gesindeküche erhielt und „vom Braten verschont blieb", mußte seinen erwachenden Künstlerstolz einigermaßen kränken. Und daß er, der die Geselligkeit im Freundeskreis so liebte, die Wiener Freunde sehr vermißte, ist auch zu verstehen. Aber in materieller Hinsicht war er sichergestellt und konnte sogar einige Ersparnisse erübrigen. Und sehr wertvoll waren die musikalischen Anregungen, die er aus der ungarischen Volksmusik zog und die, wie wir sehen werden, einigen seiner Werke eine besondere, ganz neue Note aufprägten.

Seinem Bruder Ignaz kam er in der Zeleszer Stellung beneidenswert vor. Ignaz seufzte unter dem Gewissenszwang, der auf die Volksschullehrer ausgeübt wurde und dem Franz nun glücklich entronnen war. Ihm gegenüber brauchte sich Schubert in seinen Briefen nicht zu

mäßigen, wenn einmal die Rede auf die verhaßten Quälgeister, die geistlichen „Bonzen“ kam. Er schrieb ihm und seinem Bruder Ferdinand am 29. Oktober:

„Die Trauermesse gefiel Dir, Du weintest dabei und vielleicht bei den nämlichen Worten, wo ich weinte; lieber Bruder, das ist mir der schönste Lohn für dieses Geschenk, lass ja von keinem andern was hören. — Wenn ich die Leute um mich herum nicht alle Tage besser kennen lernte, so ging es mir noch ebensogut wie anfangs. So sehe ich aber, dass ich unter diesen Menschen doch eigentlich allein bin, bis auf ein Paar wirklich brave Mädchen ausgenommen. Meine Sehnsucht nach Wien wächst täglich. Mit halbem November werde ich reisen . . . Die musikalischen Vorfälle liessen mich so ziemlich kalt. Ich bewundere nur den blinden, verkehrten Eifer meines etwas tölpischen Freundes Doppler, der mir mit seiner Freundschaft mehr schadet als nützt. Übrigens werde ich mit meinen Herzensgefühlen niemals berechnen und politisiren; so wie's in mir ist, so geb ich's heraus und damit Punctum. Mein Fortepiano ziehe nur an Dich, es wird mich freuen. Nur verdriesst es mich, dass Du glaubst, Deine Briefe seien mir unangenehm. Das ist doch schrecklich, von Deinem Bruder so was nur zu denken, und gar zu schreiben. — Aber das ist mir unangenehm, dass Du immer von Bezahlung, Lohn und Dank sprichst, gegen einen Bruder, pfui Teufel! — . . . Du Ignaz, bist noch ganz der alte Eisenmann. Der unversöhnliche Hass gegen das Bonzengeschlecht macht Dir Ehre. Doch hast Du keinen Begriff von den hiesigen Pfaffen; bigottisch wie ein altes Mistvieh, dumm wie ein Erzesel, und roh wie ein Büffel, hört man hier Predigten, wo der so sehr venerirte Pater Nepomucene nichts dagegen ist. Man wirft hier auf der Kanzel mit Ludern, Kanaillen etc. herum, dass es eine Freude ist; man bringt einen Todtenschädel auf die Kanzel und sagt: Da seht hier, ihr pukerschäkigten Gfriser [Sommersprossen-Gesichter], so werdet ihr einmal aussehen. Oder: Ja, da geht der Bursch mit'n Mensch ins Wirtshaus, tanzt die ganze Nacht, dann legen sie sich besoffen nieder, und stehen ihrer drey auf usw. . .“

Schubert war, wie man sieht, durchaus nicht verlegen um den richtigen Ausdruck. Die Ruhe des ländlichen Aufenthaltes regte ihn zu Betrachtungen an, zum Nachdenken über sich, und das Bewußtsein, daß sein ganzes Leben und Streben fortan nur der Kunst gewidmet

sein müßte, wurde ihm immer klarer. Er hatte auch genug Zeit zum Grübeln und Sinnieren, denn seine Stellung als Musikmeister nahm ihn nicht allzusehr in Anspruch. Doch wurde neben dem eigentlichen Musikunterricht auch eifrig musiziert, und Schubert übernahm natürlich bald die Führung. Die ganze gräfliche Familie war musikalisch. Man sang Chöre aus der Schöpfung oder den Jahreszeiten und vierstimmige Gesänge von Haydn, das Requiem von Mozart und andere Vokalwerke, darunter auch eine Komposition von Anselm Hüttenbrenner „Der Abend", die Schubert außerordentlich gefiel. Wenn die „guten Kinder" ihren Unterricht erhalten hatten, war Schubert frei und sich selbst überlassen. Dann konnte er nach Herzenslust komponieren, Dorfereignissen beiwohnen, sich den „braven Mädchen" trotz den „Nebenbuhlern" widmen oder mit Sehnsucht an sein liebes Wien denken.

Die lyrische Ernte in Zelesz fiel trotzdem nicht reich aus. Im Vergleich zu der vorjährigen Produktivität mutet sie geradezu kärglich an. Schubert muß es trotz ausgedehnter persönlicher Freiheit, trotz aller Muße an der rechten Stimmung gefehlt haben. Das umfangreichste Lied ist Mayrhofers „Einsamkeit", das im Juli entstand. Das Gedicht zerfällt in mehrere Abteilungen der verschiedenartigsten Stimmung. Die musikalische Schilderung ist prachtvoll gelungen. Für alles ist der treffende Ausdruck gefunden. Der August sah drei Lieder entstehen, „Der Blumenbrief" von A. Schreiber, ein Strophenlied, wo die innige Melodie im knappen Raum viel Zartes sagt, „Das Marienbild" von demselben Dichter und die „Litanei auf das Fest Aller Seelen" (Jacobi), dessen Melodik zu den schönsten Eingebungen Schuberts zählt. Das Ritornell spinnt hier den Gedankengang der Singstimme noch weiter aus, eine Form, die auf Schumann weist. Ein einziges Lied stammt aus dem September, „Blondel zu Marien", dessen Dichter unbekannt ist. Die ausdrucksvolle Melodie zeigt auffallende Verzierungen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie von Vogl herrühren, der solche Effekte in Schuberts Melodien anzubringen beliebte. Wirkungsvoll, aber nicht tief ist „Das Abendrot" (Schreiber), das den November einleitete. Die letzten Gaben in Zelesz waren zwei „Sonette" von Petrarca, übersetzt von Schlegel. Trotz manchen Schönheiten wirken diese Gesänge nicht einheitlich. Schubert hatte in ihnen wieder eine neue Form zu bewältigen. Nach der Rückkehr nach Wien entstand im Dezember noch

ein drittes Sonett, in dem er sich schon als Herr der Situation zeigt und in dem, unter Verzicht auf das Rezitativ, aus der Versform die Melodie sich wie von selbst gestaltet. Im Anschluß daran seien gleich noch die beiden letzten Lieder des Jahres 1818 genannt, die in den Dezember fallen, „Blanca“ und „Vom Mitleiden Mariä“ von Schlegel.

In Ungarn entstanden außerdem noch die acht vierhändigen „Variationen“ über ein französisches Lied in e-moll. Das Thema fand Schubert in einem Musikheft der gräflichen Familie. Es war die altfranzösische Romanze: „Reposez vous, bon chevalier.“ Schubert schätzte diese Komposition; denn er widmete sie später als op. 10 Beethoven. Die Schreibweise der rein äußerlichen „Veränderungen“ hat Schubert überwunden. Er gelangt jetzt zu der tieferen Beethovenschen Art, wo das äußere virtuose Beiwerk zwar noch notwendig, aber nicht mehr Selbstzweck ist. Variieren heißt von jetzt ab: die Stimmung vertiefen. Im Lauf seiner Entwicklung macht sich Schubert die unerschöpfliche Variationenform immer mehr dienstbar und steigert sie bis zu dem Grade, wo Schumann und Brahms später einsetzen konnten. Nach Spauns Angabe sind auch die in diesem Jahr komponierten vierhändigen Märsche in Ungarn entstanden. In den September fällt das Fragment einer Klaviersonate in f-moll. Der erste und letzte Satz sind unvollständig, das Scherzo aber ist vollendet.

Im November kam Schubert „blühend und mit neuen Werken beladen“ wieder in seinem geliebten Wien an. Er wurde bereits sehnlichst erwartet, vor allem von dem Vater, der ihn noch einmal ins Schuljoch zurückzwingen wollte. Aber Franz weigerte sich standhaft und so kam es von neuem zu einem Zerwürfnis zwischen beiden. Wieder wurde das Elternhaus dem „Ungeratenen“ verschlossen. Auch das mußte ertragen werden um der Kunst willen. Dies war der entscheidende Schritt auf seinen mit Entbehrungen und Qualen reich bestreuten Lebensweg. Musikstunden blieben in der Not der Rettungsanker. Aber die gräflich Esterhazysche Familie weilte nur über Winter in Wien. Und nach Zelesz ging Schubert nur noch einmal mit. Seine Werke konnte der junge Tondichter nicht in Gold ummünzen: denn die Verleger waren dem Neuen gegenüber vorsichtig und zurückhaltend. „Dass dem jungen Genie“, schreibt sein Freund Bauernfeld, „die pädagogische Beschäftigung nicht besonders zusagen mochte, ist wohl begreiflich. Indessen componierte der Jüngling zwischen Sorgen und

Plagen aller Art frisch darauf los, unbekannt, namenlos, das Talent nur von wenigen Freunden gewürdigt.“ Nicht einmal eine Wohnung konnte sich Schubert damals mieten, viel weniger noch ein Klavier. Beides mußten die Freunde erschwingen. Aber alle Schwierigkeiten vermochten den Fleiß nicht zu lähmen. Er mußte immer singen und schaffen, ohne Rast, als gälte es, die Ernte schnell in die Scheuer zu bringen. Stets war er heiter und freundlich und vergaß nach der Arbeit abends im Kreise der Freunde die Zeit. Dann begnügte er sich mit dem bescheidensten Nachtlager in Spauns Zimmer. Schober, der Krösus der Schubertianer, nahm sich zuerst des Meisterleins an und bot ihm einen Unterschlupf in seinem Heim. Nach einem halben Jahr zog Schubert dann zu Mayrhofer.

Therese Grob war natürlich auch verloren. Sie heiratete einen Bäckermeister, dessen Gewerbe auf einem solideren Grund stand, als die Hoffnungen und Aussichten des armen Musikanten. So ging der Sehnsuchtswalzer endgültig in einen Trauerwalzer über.

Mayrhofer teilte sein Zimmer zwei Jahre lang mit Schubert. Einige Zeit früher hatte Theodor Körner darin gehaust. Es war in einer düsteren Gasse. Das Zimmer dunkel und niedrig. Ein überspieltes Klavier und ein schmales Büchergestell nur deuteten auf das Kunsthandwerk der Bewohner. Die Muse kehrte täglich auf ihrem Zimmer ein. Musik und Poesie, die Schwesterkünste, gestalteten ihr Verhältnis innig. Schubert komponierte manches Gedicht von Mayrhofer. Hüttenbrenner erzählt: „Als Schubert und Mayrhofer beisammen wohnten, setzte sich ersterer täglich um 6 Uhr morgens ans Schreibpult und komponierte in einem Zuge fort bis 1 Uhr nachmittags. Dabei wurden einige Pfeifchen geschmaucht. Kam ich vormittags zu ihm, so spielte er mir, was eben fertig war, sogleich vor und wollte ein Urteil hören. Lobte ich ein Lied besonders, so sagte er: „Ja, das ist halt ein gutes Gedicht, da fällt einem sogleich was Gescheidtes ein, die Melodien strömen herzu, dass es eine wahre Freude ist. Bei einem schlechten Gedicht geht nichts vom Fleck, man martert sich dabei und es kommt nichts als trockenes Zeug heraus. Ich habe schon viele mir aufgedrungene Gedichte zurückgewiesen.“ Als Hüttenbrenner den Tondichter zum erstenmal im Winter besuchte, fand er ihn in einem „halbdunklen, feuchten und ungeheizten Kämmerlein, in einen alten fadenscheinigen Schlafrock gehüllt, frierend und — komponierend“. Alle

wissen nur von seinem ungeheuren Fleiß zu erzählen. Der Rechtspraktikant Karl Umlauff, ein leidenschaftlicher Schubertsänger, traf ihn morgens, wenn er in den Amtsdienst gehen wollte, stets beim Schaffen. „Wenn man unter Tags zu ihm kam", berichtet Moritz von Schwind, der 1819 in den Freundeskreis eintrat, „sagte Schubert nur: Grüss Dich Gott, wie gehts? und schrieb weiter, worauf man sich wieder entfernte." Am Abend schwelgten dann die Freunde in den Schätzen, die Schubert mit seinem Bienenfleiß tagsüber angehäuft hatte.

Nach dem Mittagessen machte Schubert Besuche oder traf sich mit seinen Freunden im Kaffeehaus, um von der Anstrengung des Schaffens auszuruhen, „trank eine kleine Schale schwarzen Kaffee, rauchte ein paar Stunden und las nebenher Zeitungen". Auch Theater und Konzerte wurden besucht. Bei schönem Wetter ging es ins Freie. An dieser Tageseinteilung hielt Schubert bis an sein Lebensende fest.

Das Gasthaus „Zur ungarischen Krone" war in den Jahren 1819 bis 1826 der Sitz der Schubertianer. Da fanden sie sich alle ein: Die Maler Schwind, Kupelwieser, Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Josef Teltscher, die Beamten Josef Hüttenbrenner, Bernhard Teltscher, der Dichter Hans Senn, der Klavierspieler Josef von Szalay, der Student Eduard von Bauernfeld und die näheren Freunde Schuberts. Auch Franz von Bruchmann, Witeczek und später Franz Lachner, erschienen von Zeit zu Zeit. An diesem sogenannten Canevas-Abenden herrschte Leben. Es wurde ebenso fleißig disputiert wie Schmollis getrunken. Einer nur ließ sich immer wieder schwer in diese warme Fröhlichkeit ziehen: Mayrhofer. Ein unseliger Zwiespalt zwischen Wollen und Müssen verbitterte ihn und rieb seine Lebenskraft langsam auf. Hochgebildet, dichterisch durchaus begabt, politisch freiheitlich gesinnt, mußte er als Beamter in der reaktionären, gehaßten Zensur arbeiten. Schroff, verdrießlich, kränklich wie er war, floh er heiteren Umgang. Bei Schuberts Liedern jedoch „verklärte sich sein Wesen", und ihm zuliebe ließ er sich auch in Gesellschaft locken. Das Bild dieses eigenartigen Mannes wäre nicht vollständig, wollte man nicht seines dichterischen Talents gedenken. Zur Charakteristik sei ein Urteil Grillparzers angeführt: „Mayrhofers Gedichte sind immer wie Text zu einer Melodie. Entweder zur antizipierten Melodie eines Tonkünstlers, der das Gedicht in Musik setzen sollte, oder es schimmert die Melodie eines gelesenen fremden Gedichts durch, das er im Innern reproduzierte und

mit neuem Texte und neuer Empfindung sich vorsang.“ Über seine Freundschaft mit Schubert sagt Mayrhofer selbst: „Während unseres Zusammenseins konnte es nicht fehlen, daß Eigenheiten sich kundgaben; nun waren wir jeder in dieser Beziehung reichlich bedacht, und die Folgen blieben nicht aus. Wir neckten einander auf mancherlei Art und wendeten unsere Kanten zur Erheiterung und zum Behagen einander zu. Seine frohe, gemütliche Sinnlichkeit und mein in sich abgeschlossenes Wesen traten schärfer hervor und gaben Anlaß, uns mit entsprechenden Namen zu bezeichnen, als spielten wir bestimmte Rollen. Es war leider meine eigene, die ich spielte.“ Schubert fand sich mit Mayrhofers Eigenart vorläufig noch gut ab. Für ihn war ja nur Zeit, Drang, Gelegenheit und Ruhe zum Schaffen nötig, um alles Andere vergessen zu machen.

Im Anfang des Jahres 1819 erlebte Schubert wieder einmal eine Autorfreude. Als der Geiger Eduard Jaell am 28. Februar im „Römischen Kaiser“ eine musikalisch-deklamatorische Akademie gab, sang der Tenorist des Theaters an der Wien, Franz Jäger, Schuberts „Schäfers Klagelied“ von Goethe. Das Lied fand Beifall und wurde von dem Sänger in einem Konzert am 12. April wieder aufs Programm gesetzt.

Schuberts Grazer Verehrer Josef Hüttenbrenner siedelte in diesem Jahr nach Wien über und zog bald in dasselbe Haus Wipplingergasse Nr. 420, in dem Schubert und Mayrhofer wohnten. Er leistete Schubert wertvolle Archivardienste, wie sein Bruder Anselm erzählt: „Schubert war auf seine zahlreichen Handschreiben wenig achtsam. Kamen gute Freunde zu ihm, denen er neue Lieder vortrug, die ihnen gefielen, so nahmen sie die Hefte mit sich und versprachen sie bald wieder zu bringen, was aber selten geschah. Oft wußte Schubert nicht, wer dieses oder jenes Lied fortgetragen habe. Da entschloß sich mein Bruder Josef, alle die zerstreuten Lämmer zu sammeln, was ihm auch nach vielen Nachforschungen so ziemlich gelang. Ich überzeugte mich eines Tages selbst, daß mein Bruder über hundert Lieder von Schubert in einer Schublade gut aufbewahrt und wohlgeordnet liegen hatte.“ Von zwei Singspielen Schuberts, deren Partituren Josef Hüttenbrenner aufbewahrte, fielen Teile, wie schon erwähnt, der Vernichtung anheim. Es ist als sicher anzunehmen, daß durch die Sorglosigkeit seines

Schöpfers eine ganze Reihe Kompositionen Schuberts für immer verloren gegangen ist.

Auch das Jahr 1819 war nicht reich an Liedern. Aus dem Januar ist eines erhalten, „Die Gebüsche" von Schlegel, das sich durch weiche melodische Linien und reiche Ausgestaltung der Singstimme auszeichnet. Desselben Dichters „Der Wanderer" leitet den Februar ein. Für die Entwicklung des Lyrikers Schubert waren Lieder solcher Art, abgesehen von der sorgsam gesteigerten Behandlung der Deklamation, von geringerer Bedeutung. Seine melodische Eigenart stand fest; nur in der Begleitung suchte er immer neue Wendungen und Ausdrucksmittel. Echt lyrisch sind diese Lieder alle, wie „Abendbilder" (J. P. Silbert) mit der wogenden Triolenbegelitung und den weitspannenden Modulationen, „Himmelsfunken" von Silbert, „Das Mädchen" von Schlegel und als erstes Grillparzerlied „Berthas Lied in der Nacht" mit besonders klangvollem Klaviersatz. Tiefer Ernst spricht aus Mayrhofers „An die Freunde" (März). Der April gehört Schiller. Schwungvoll belebt sind zwei nur in der Notierung der Singstimme verschiedene Fassungen der „Sehnsucht", die schon eins der ersten Lieder des jungen Schubert war. Ungekünstelt gibt sich die „Hoffnung". „Der Jüngling am Bache" erscheint in zwei treffenden Bearbeitungen (c-moll und d-moll), die den beiden früheren Versionen überlegen sind. Die romantische Mystik des Novalis inspirierte Schubert im Mai zur Komposition von vier seiner „Hymnen", deren erste breit ausladend sich ergießt, in a-moll beginnend und in F-dur endend, während die drei anderen strophisch geschlossene Form aufweisen, ebenso wie desselben Dichters geistliches Lied „Marie". Erst im Oktober sproß wieder die lyrische Ader: Neben vier Gesängen von Mayrhofer „Beim Winde", „Sternennächte", „Trost" und „Nachtstück", entstanden Goethes „Die Liebende schreibt" und als überragendes Hauptwerk der „Prometheus". Tiefschürfend gräbt der Musiker dem Gedankengang des Dichters ein Bett in Tönen. Die Chromatik tritt ihre Herrschaft an. Vielleicht ist es doch Tieferliegendes als bloße Sorglosigkeit in der Struktur, was Schubert im düsteren g-moll beginnen und im sieghaften C-dur schließen läßt: die höhere Form, die nur vollkommener Ausdruck des Inhalts sein will. Als letztes Lied des Jahres verzeichnet der November „Die Götter Griechenlands", ein Fragment aus Schillers Gedicht in zwei abweichenden Fassungen.

Schon Ende 1818 hatte sich Schubert der Komposition eines neuen Bühnenwerks zugewandt. Es war ein einaktiges Singspiel „Die Zwillingsbrüder", dessen Text nach dem Französischen vom Theatersekretär Hofmann bearbeitet war. Vogl hatte Schubert durch seinen Einfluß den Auftrag zur Komposition des Werkes für die Hofoper verschafft. Die Partitur, die eine Ouvertüre und zehn Musiknummern umfaßt, weist nur ein Datum, den „19. Jänner 1819" auf. Schubert hatte sich ohne rechte Anteilnahme der Arbeit angenommen. Seine Hoffnung, jetzt wenigstens einmal eines seiner Bühnenwerke aufgeführt zu sehen, mußte er zum Überfluß auch noch auf die lange Bank schieben. Die Hofoper hatte Wichtigeres zu tun, als Vogls Fürsprache für den jungen Wiener Meister zu berücksichtigen. Wie heute, so setzten auch damals die Theater ihre Ehre darein, die Konjunktur auszunutzen. Die Gunst des Wiener Publikums lächelte dem Italiener Rossini. Die Hofoper hatte also nichts Eiligeres zu tun, als den Erfolgen, die 1818 „Aschenbrödl", „Elisabeth" und „Diebische Elster" im Theater an der Wien errungen, im nächsten Jahr mit der Erstaufführung des „Othello" die Krone aufzusetzen. Der Schwan von Pesaro verstand das Singen, und die Wiener gerieten in einen Rossini-Taumel, in dem sie Beethoven und die anderen vollständig vergaßen. Unter diesen Umständen war an eine Aufführung der „Zwillingsbrüder" nicht zu denken; sie wurden vorläufig zurückgestellt. Trotz dem eigenen Nachteil stimmte Schubert nicht in die Schmährufe über Rossini ein. Er ließ jedem Künstler Gerechtigkeit widerfahren. Den „Barbier von Sevilla" fand er, wie Spaun erzählt, köstlich und den dritten Akt des „Othello" sehr bedeutend. Anselm Hüttenbrenner schreibt: „Daß Rossinis Werke der deutschen Oper großen Eintrag tun würden, sah er klar voraus, tröstete sich aber damit, daß sie wegen Mangels an innerem Gehalt auf die Länge sich nicht halten könnten und man endlich wieder zu sich kommen und den Don Juan, die Zauberflöte und den Fidelio hervorsuchen würde. Übrigens verwarf er Rossinis Erzeugnisse nicht ganz und gar; er lobte an diesem fruchtbaren Tonsetzer den feinen Geschmack in der Instrumentierung und die Neuheit und Anmut mancher Melodien."

Die Gefahren und Nachteile für die Kunst lagen, wie in allen solchen Fällen, weniger an Rossini selbst, als an den Nachtretern und Verwässern seiner Eigenart. Schubert spricht sich darüber deutlich genug

in einem Brief an Anselm Hüttenbrenner in Graz vom 19. Mai aus: „Ein Schelm bist Du, das ist richtig. Ein Jahrzehnt verfließt schon, ehe Du Wien wieder siehst. Bald sitzt ihm das, bald jenes Mädchen im Kopf. Ei, so hol' der Teufel alle Mädchen, wenn Du Dich gar so von Ihnen behexen läßt. Heirate in Gottes Namen, so hat die Geschichte ein Ende. Freilich kannst Du auch sagen wie Cäsar: Lieber in Grätz der erste, als in Wien der zweite. Nun, dem sei wie immer, ich bin einmahl fuchsteufelswild, dass Du nicht da bist. Cornet erfährt obiges Sprichwort noch mehr wie Du. Gott segne ihm's. Ich werde zuletzt auch nach Grätz kommen und mit Dir rivalisiren. — Neues gibts hier weniges, wenn man was Gutes hört, so sind es immer die alten Sachen. — Letzthin wurde bey uns ‚Othello' von Rossini gegeben. Von unserem Radichi wurde alles recht gut exequirt. Diese Oper ist bei weitem besser, d. h. charakteristischer, als Tancred. Außerordentliches Genie kann man ihm nicht absprechen. Diese Instrumentirung ist manchmal höchst originell, und der Gesang manchmahl, und ausser den gewöhnlichen italienischen Gallopaden und mehreren Reminiscenzen aus Tancred, läßt sich der Musik nichts vorwerfen. — Trotz eines Vogls ist es schwer, wider die Canaille von Weigl, Treitschke etc. zu manövriren. Darum gibt man statt meiner Operette andere Luder, wo einem die Haar zu Berg stehen. ‚Semiramis' von Catél wird nächstens gegeben werden mit einer unendlich herrlichen Musik. Herr Stamm, Tenorist von Berlin, welcher schon in mehreren Opern sang, wird auch hier debutieren. Seine Stimme ist ziemlich schwach, keine Tiefe, beständige Falset-Höhe. Nun weiß ich nichts mehr. Componire fleissig und lass' uns bald was zu Teil werden. Lebe recht wohl. Dein wahrer Freund Franz Sch."

Weigl, der zur Zeit die künstlerische Leitung der Hofoper inne hatte, prüfte einige Opern Schuberts und machte ihm Hoffnungen auf eine gelegentliche Aufführung. Aber es blieb fürs erste bei leeren Versprechen. Friedrich Georg Treitschke war an der Oper als Regisseur und Textdichter angestellt.

War von dieser Seite für die Werke Schuberts vorläufig nichts zu hoffen, so hemmte das seine Schaffenskraft keineswegs. Die Freunde taten das Ihre. Josef Hüttenbrenner bat seinen Bruder Heinrich, ein Opernbuch für Schubert zu verfassen oder den Studenten Karl Johann Schröckinger dazu zu veranlassen. Zur Ermunterung nahm er den

Mund etwas voll: „Es fällt auch ein Honorarium aus, Eure Namen werden in Europa genannt werden, Schubert wird wirklich als neuer Orion am musikalischen Himmel glänzen.“ Aber trotz diesen schönen Aussichten wurde aus dem Grazer Opernlibretto nichts.

Hatte Schubert im Vorjahr in Ungarn ein neues Stück Welt kennen gelernt, so wurde ihm in diesem Jahr eine andere Erholung zuteil. Vogl nahm ihn mit sich in sein Heimatland Oberösterreich, nach Steyr.

Kremsmünster, wo Vogl im Stift seine ersten Studien gemacht hatte, wurde besucht, ebenso Linz und Steyr, wo man längeren Aufenthalt nahm. Die Naturschönheiten Oberösterreichs, die neuen Bekanntschaften mit kunstliebenden Persönlichkeiten, die mannigfachen Anregungen übten einen wohltätigen Einfluß auf den nur an Entbehrungen gewöhnten Exschulgehilfen aus. Lassen wir ihn selbst erzählen. Am 13. Juli schrieb er aus Steyr an seinen Bruder Ferdinand:

Lieber Bruder!

Ich glaube wohl, dass Dich dieser Brief in Wien treffen wird und Du Dich gesund befindest. Ich schreibe Dir eigentlich, mir das Stabat mater, welches wir hier aufführen wollen, so bald als möglich zu schicken. Ich befinde mich bis jetzt recht wohl, nur will das Wetter nicht günstig sein. Es war hier gestern den 12. ein sehr starkes Gewitter, welches in Steyr einschlug, ein Mädchen tödtete und zwei Männer am Arme lähmte. In dem Hause, wo ich wohne, befinden sich acht Mädchen, beinahe alle hübsch. Du siehst, dass man zu thun hat. Die Tochter des Herrn v. Koller, bei dem ich und Vogl täglich speisen, ist sehr hübsch, spielt brav Clavier und wird verschiedene meiner Lieder singen.

Ich bitte Dich, beiliegenden Brief weiter zu fördern. Du siehst, dass ich nicht gar so treulos bin, als Du vielleicht glaubst.

Grüsse mir Eltern und Geschwistern, Deine Frau und alle Bekannten. Vergesse ja nicht auf das Stabat mater.

Dein ewig treuer Bruder

Franz.

Die Gegend um Steyr ist über allen Begriff schön.

Bei Josef v. Koller wurde fleißig musiziert. Schubert stand natürlich im Mittelpunkt der Hausmusiken. Seine Lieder hatten an Vogl und einer der acht Töchter des Hauses, Pepi, ebenso willige wie begeisterungsfähige Interpreten. Den Erlkönig machte man sogar mit verteilten Rollen.

In Steyr lernte Schubert auch den Beamten Silvester Paumgartner, einen eifrigen Musikfreund, kennen, der zwar nur mäßig aber mit um so größerem Enthusiasmus Cello spielte. Kein Wunder, daß er bald ein großer Verehrer Schuberts wurde, der ihm später als Dank für die Gastfreundschaft das Forellenquintett widmete.

Vogls Geburtstag, am 10. August, wurde mit einer von Stadler gedichteten und Schubert komponierten Kantate für Sopran, Tenor und Baß mit Klavierbegleitung gefeiert. Der Text enthält Anspielungen auf Vogls vorzüglichste Rollen und Leistungen in verschiedenen Opern. Das Werkchen erschien später als op. 158 mit verändertem Text unter dem Titel: „Der Frühlingsmorgen". Die geplante Reise nach Salzburg fand diesmal nicht statt. Erst sechs Jahre später lernte Schubert die Mozartstadt kennen.

Vogls Urlaub ging zu Ende. Am 14. September trugen sich noch beide in das Stammbuch Katharine Stadlers, der Schwester von Schuberts Freund, ein. Schubert widmete ihr folgende Lebensregel: „Genieße stets der Gegenwart mit Klugheit, so wird Dir die Vergangenheit eine schöne Erinnerung und die Zukunft kein Schreckbild sein." Dann machte man sich auf die Rückreise.

In der Wipplingergasse ging es nun, neugestärkt von all den schönen Erlebnissen, mit doppeltem Eifer an die Arbeit. Aus Linz hatte Schubert Mayrhofer brieflich gefragt, ob er schon „etwas gemacht habe". Es handelte sich wahrscheinlich um einen Operntext. Man kann dabei an den „Adrast" denken, der unvollendet geblieben ist. Von dem Fragment sind nur sieben Musiknummern erhalten.

In der ersten Hälfte des Jahres 1819 waren neben den bereits genannten Liedern und dem Singspiel „Die Zwillingsbrüder" noch einige andere Werke entstanden. Im Februar eine Ouvertüre für Orchester in e-moll, ein Stück von flottem Wurf, in dem der für Schubert charakteristische punktierte Rhythmus dominiert. Die Ouvertüre wurde am 14. März von einer Dilettantenvereinigung gespielt und zwei Jahre später in einem Gesellschaftskonzert des österreichischen Musikvereins

wiederholt. Im April schuf Schubert zwei in üppige Klangschönheit getauchte Männerchöre, ein Quintett „Sehnsucht" (Goethe) und ein Quartett „Ruhe, schönstes Glück der Erde". Schuberts Chorsatz zeichnet sich durch klangvolle Behandlung der Stimmen aus. Seine Männerchorkompositionen zählen zu den Perlen der Literatur. Allerdings teilen sie auch das Schicksal alles Edlen: nur von wenigen ihrem wahren Wert nach erkannt und geschätzt zu werden. Aus demselben Monat stammt noch ein Fragment, die Hälfte des ersten Satzes einer Klaviersonate in cis-moll. Das glitzert und funkelt, rollt und perlt aus der Klaviatur, zeigt sich in prächtigen harmonischen Wandlungen, läßt im Seitensatz innig aneinandergeschmiegte Stimmen von wogenden Triolen tragen und — bleibt Torso.

An Vokalkompositionen brachte dieses Jahr im November ein „Salve regina" für Sopran und Streichorchester in A-dur von weiblicher Zartheit im Ausdruck. Das Orchester verhält sich nur begleitend zur Kantilene der Singstimme. Auch der Anfang der „Missa solemnis in As-dur" fällt in diese Zeit. Erst drei Jahre später wurde das Werk vollendet. Die Instrumentalmusik ist reicher bedacht. Hier sind zwei Ouvertüren für Klavier zu vier Händen, verkappte Orchesterkompositionen, zu nennen, eine in g-moll vom Oktober und eine in F-dur vom November. Leistet sich Schubert in der ersten nur ein leichtes Spiel mit Form und Gedanken, so wiegt die Bedeutung der zweiten schwerer. Das Autograph der F-dur-Ouvertüre trägt die Aufschrift „Im November in Herrn Josef Hüttenbrenner's Zimmer im Bürgerspital innerhalb drei Stunden geschrieben und darüber das Mittagsmahl versäumt". Ein einleitendes f-moll-Adagio mit gezackten Rhythmen und luftigen Melodie-Floskeln wendet sich über das schwärmerische Des-dur sehnsuchtsvoll nach der Dominante. Fortissimo braust der F-dur-Hauptsatz herein, stürzt erst vom dreigestrichenen f eine Oktave abwärts, drängt in stockenden Achteln nach oben, schießt bis zum b hinauf und gelangt wieder zur Tonika zurück. Das Spiel wiederholt sich; nicht ohne Beethovensche Einflüsse geht es bis zum zweiten Thema ab. Hier ist wieder echter Schubert, in dem hüpfenden Baß sowohl als in der mit leichter Hand gewundenen As-dur-Melodie. Eine sonnige Episode folgt, die auf einem C-Orgelpunkt endigt. Das Hauptthema tritt jetzt in der Dominante auf, das Nebenthema in Des-dur. Wieder gelangt das Spiel zur Dominante, bis endlich eine kurze

rauschende Koda den Abschluß in F-dur befestigt. Schubert hat diese Ouvertüre nicht instrumentiert, trotzdem sie zum Teil ganz orchestral erfunden ist. Genügte sie ihm nicht? Fast möchte man diese Frage bejahen. Ein Brief Schuberts an den Lehrer Josef Peitl, dem er für irgendeine musikalische Veranstaltung eine Orchesterkomposition versprochen hatte, zeigt, wie streng er seine Schöpfungen beurteilte und wie hoch er gleichzeitig von seinem künstlerischen Beruf dachte:

Werthester Herr v. Bäutel!

Da ich fürs ganze Orchester eigentlich nichts besitze, welches ich mit ruhigem Gewissen in die Welt hinausschicken könnte, und so viele Stücke von grossen Meistern vorhanden sind, z. B. von Beethoven: Ouvertüre aus Prometheus, Egmont, Coriolan etc. etc., so muss ich Sie recht herzlich um Verzeihung bitten, Ihnen bey dieser Gelegenheit nicht dienen zu können, indem es mir nachtheilig seyn müsste, mit etwas Mittelmässigem aufzutreten. Verzeihen Sie daher meiner zu schnellen und unbedachten Zusage.

Ihr Ergebenster

Frz. Schubert.

Neben einigen am 12. November entstandenen und in op. 9 veröffentlichten Originaltänzen ist nun noch das Hauptwerk dieses Jahres zu erwähnen, das Quintett op. 114 in A-dur für Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß, das sogenannte Forellen-Quintett. Wie soll man der Sprache das zärtliche Geheimnis abringen, das die Klangseligkeiten dieses Werkes verkündet? Duft von Wald- und Wiesenblumen schlägt uns entgegen, heimliches Rauschen und Vogelsingen. Es ist ein Landschaftsbild, wie er es vor den Toren Wiens sah, grünes Auf und Ab, von bunten Blumen durchwirkt und von lachendem Sonnenschein in strahlende Farben getaucht. Ein Werk, das ihm Beethovens Liebe erobert hätte. Aber der Mut des kleinen Meisters war nicht groß genug, sich dem Gewaltigen zu nahen. Ein Konzertwerk im besten Sinn, stellt sich das Forellen-Quintett nicht die Aufgabe, Probleme zu lösen oder aufzuwerfen, sondern es bietet dem virtuosen Spieltrieb, dem Streben nach Schönheit, Glanz und Wirkung, Vorwand und Mittel.

Ein durch zwei Oktaven breit auseinandergelegtes Arpeggio zieht

den Vorhang von dem Spiel der Einleitung. Das Quartett der Streicher läßt das Thema anklingen, greift dann die gleitende Triolenfigur auf, taucht sie für ein paar Takte in das mildere Licht von F-dur, um sie schließlich von der Dominante E aus dem Klavier in die Hände zu spielen, das sie in leuchtendem A-dur in die Höhe wirft. Das Bett ist geebnet. Auf einem Strom von Wohllaut zieht das Hauptthema der Violine dahin. Die Triolenfigur schweigt nicht. Sie gewinnt erhöhte Bedeutung in der Überleitung zu dem Nebenthema in E-dur, das im Violincello seine Stimme erhebt und in der Violine beantwortet wird. Über moll geht es zurück nach Dur, wo im Klavier das tändelnde Seitenthema erklingt. Die Violine nimmt es auf. Baßtremolos im Klavier und eine nach oben tastende Figur aber unterbrechen den Fluß der Linie. Blinkende Läufe, scharf akzentuierte motivische Zwischenrufe befestigen nun den Schluß des ersten Teiles in E-dur. Die Streicher eröffnen die Durchführung; punktierte Viertelrhythmen und darüber eine dem Hauptthema entlehnte Melodie. Die Triolenfigur tritt wieder auf; sie beherrscht das Feld immer mehr und leitet zum Hauptsatz (jetzt in der Unterdominante) zurück. Die weitere Entwicklung ist entsprechend der des ersten Teils und führt zu einem brillanten Abschluß des Satzes. Das Andante schwebt wie ein stiller Traum vorüber und macht einem Scherzo von schlagfertigem Humor und sinnender Gemütlichkeit im Trio Platz. Darauf folgen die Variationen über das Lied „Die Forelle", die diesem Quintett den Namen gegeben haben. Die Streicher bringen das Thema in einfachem vierstimmigen Satz. In den Variationen ergreifen die Instrumente nacheinander die melodische Führung, während die übrigen bunte Kränze glitzernden Figurenwerks um sie winden. Hier ist die Wirkung und der Glanz alles. In der Koda tritt das Thema noch einmal in aller Anspruchslosigkeit und Einfachheit auf, und in der Begleitung verschafft sich das aus dem Lied her bekannte spritzende Motivchen Geltung. Keine Wolke hat die Sonnenlandschaft des Forellen-Quintetts getrübt. Auch der Schlußsatz atmet eitel Freude und Entzücken. Wie zum Beginn reißen auch am Ende die Spieler mit herzhafter Energie den A-dur-Akkord aus den Saiten.

Im Februar 1820 begann Schubert die Komposition einer „Ostercantate". Es ist das Oratorium „Lazarus oder Die Feier der Auferstehung", religiöses Drama in drei Handlungen von A. H. Niemeyer,

für Solostimmen, Chor und Orchester. Nur die beiden ersten Handlungen sind erhalten. Schubert hat sich bemüht, die Monotonie des Gedichts, das wenig Bewegung aufweist, zu beleben. Rezitative, Ariosos, Arien und Chorsätze wechseln in bunter Folge. In der melodischen Erfindung bietet er alle Mannigfaltigkeit auf, die tiefere Wirkung jedoch bleibt aus.

Der Kirchenmusik war Schubert, seitdem er die grüne Torgasse in der Rossau mit der Wipplingergasse vertauscht hatte, etwas entfremdet, weil die äußere Veranlassung fehlte. Erst als sein Bruder Ferdinand im Nebenamt die Stelle eines Kirchenchordirigenten übernahm, schrieb ihm Schubert für die Palmweihe vor Ostern „im k. k. Waisenhause 1820" in einer halben Stunde die Antiphonen für gemischten Chor eiligst auf Packpapier.

Der Lyriker Schubert trat zuerst als dramatischer Komponist vor das große Publikum Wiens. 1820 ging endlich sein sehnlicher Wunsch, eines seiner Bühnenwerke auf der Hofopernbühne zu sehen, in Erfüllung. Am 14. Juni fand die erste Aufführung der 1819 komponierten „Zwillingsbrüder" statt. Vogl hatte seinen ganzen Einfluß dafür aufgeboten und sang selbst die Titelrolle. Der Theaterzettel lautete:

Mittwoch den 14. Juni 1820
Neue Posse mit Gesang.
(Im Theater nächst dem Kärntnerthore.)
Von den k. k. Hofoperisten:
Zum ersten Male:
Die Zwillingsbrüder.
Posse mit Gesang in einem Aufzuge.
Die Musik ist von Herrn Franz Schubert.
Personen:

Der Schulze	Hr. Meier
Lischen, dessen Tochter	Dlle. Vio
Anton	Hr. Rosenfeld
Der Amtmann	Hr. Gottdank
Franz Spiess, Friedrich Spiess } Invaliden	Hr. Vogl

(Das Stück spielt in einem Dorfe am Rhein.)
Nachher:
Die zwei Tanten, oder Ehemals und Heute.
Komisches Ballett u. s. w.
Die Freybillette sind heute ungültig.
Der Anfang ist um 7 Uhr.

Anselm Hüttenbrenner erzählt darüber: „Nur eine Operette von Schubert, deren Titel mir entfallen ist, und worin der Hofopernsänger Vogl die Hauptrolle sang, wurde im Kärntnerthortheater mehrmals mit vielem Beifall aufgeführt. Bei der ersten Vorstellung saß ich mit Schubert auf der letzten Galerie. Er war ganz glücklich, daß die Introduktion dieser Operette mit gewaltigem Beifall aufgenommen ward. Alle Nummern, in denen Vogl beschäftigt war, wurden lebhaft beklatscht. Am Schlusse wurde Schubert stürmisch gerufen, er wollte jedoch nicht auf die Bühne hinabgehen, da er einen alten Kaputrock anhatte. Ich zog eiligst meinen schwarzen Frack aus und überredete ihn, denselben anzuziehen und sich der Hörerschaft vorzustellen, was ihm sehr nützlich gewesen wäre; er war aber zu unentschlossen und scheu. Da das Hervorrufen kein Ende nehmen wollte, trat endlich der Regisseur hervor und meldete, Schubert sei im Opernhause nicht anwesend, was dieser lächelnd selbst anhörte. Darauf gingen wir in Lenkays Gasthaus im Liliengassel, wo wir mit einigen Seideln Neßmüller den glücklichen Erfolg der Operette feierten.“ Karl Rosenbaum, der Gatte der Opernsängerin Therese Gaßmann, trug nach der ersten Vorstellung in sein Tagebuch ein: „Die Operette hat nichts Empfehlendes, doch Schuberts Freunde machten viel Lärm, die Gegenpartei zischte, am Ende stürmte man so lange, bis Herr Vogl erschien und sagte: ‚Schubert ist nicht zugegen. Ich danke in seinem Namen‘.“

Über das Honorar, das Schubert von der Hofoper erhielt, ist nichts bekannt. Auch Spaun erwähnt nur, daß das Singspiel, „welches einige hübsche Stücke enthält, nicht ohne Beifall blieb; allein es entsprach doch nicht der großen Begabung Schuberts.“ Die „Zwillingsbrüder“ erlebten sechs Vorstellungen, dann verschwanden sie von der Bühne. Ein Zeitungsbericht nannte das Stück „eine artige Kleinigkeit eines jungen Tonsetzers, der, wie der reine Stil des Singspiels dartue, ordentliche Studien gemacht haben müsse und kein Neuling in der Harmonie sei. Freilich sei die Musik hie und da ältlich, ja sogar unmelodisch, und man dürfe erwarten, der Tonsetzer werde die Aufmerksamkeit der Freunde, die ihn herausriefen, nicht mißverstanden haben.“ In der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ meinte der Rezensent, „es sei von wahrem Gesang wenig aufzufinden, die Musik leide an einem verworrenen, überladenen Instrumentenspiele, an einem ängstlichen Haschen nach Originalität durch immerwährendes Modulieren, das

zu keiner Ruhe kommen lasse. Nur der Einleitungschor, ein Quartett und eine Baßarie berechtigen zu schönen Erwartungen, wenn der talentvolle, durch angenehme Lieder bereits bekannte Mann die nötige Selbständigkeit errungen haben werde. Seine Freunde möchten bedenken, daß zwischen Ablehnung und Erfolg ein gewaltiger Unterschied sei." Ähnlichen Urteilen begegnet Schubert später immer wieder. Aber schon jetzt hatte sich um seinen näheren Freundeskreis eine Anhängerschaft gebildet, die „Schubertianer", die es an Enthusiasmus und Beifall für ihren Meister nicht fehlen ließ.

Mit der Aufführung der „Zwillingsbrüder" war das Eis gebrochen. Schubert kam im selben Jahr auch mit einem zweiten Werk auf die Bühne des Theaters an der Wien. Er hatte durch Vermittlung Leopold Sonnleithners den Auftrag bekommen, für eine Benefizvorstellung die Musik zu einem von dem Theatersekretär Hofmann gezimmerten Stück „Die Zauberharfe" zu schreiben. Glücklich griff er zu und komponierte zu dem dreiaktigen Zauberspiel eine Ouvertüre und dreizehn Musiknummern, Chöre und Melodramen.

Am 19. August ging das Stück zum erstenmal über die Bretter. Bauernfeld, der damals noch nicht mit Schubert verkehrte, vermerkte über die erste Vorstellung in seinem Tagebuch: „19. August 1820. Im Theater an der Wien, Die Zauberharfe. Ein Dekorations- und Maschinenstück, Musik von Schubert. Ausgezeichnet." Spaun erzählt: „Ungeachtet dieses Melodram in Beziehung auf den Text unter aller Kritik war, gefiel doch die Musik allgemein, und nur ihr allein war es zu danken, daß das Stück zwölfmal gegeben werden konnte. Einzelne Chöre und einzelne Instrumentalsätze in diesem Melodram waren von großer Schönheit. Leider entging dann Schubert der bedungene Preis von 500 Gulden durch die Zahlungsunfähigkeit der damaligen Theaterunternehmung." Dauernd behauptet hat sich von der Zauberharfenmusik nur die Ouvertüre. 1825 wurde sie bei Cappi in Wien als Ouvertüre zu „Rosamunde" veröffentlicht und hat diesen Namen bis heute beibehalten. Die eigentliche Rosamunden-Ouvertüre, die Schubert 1823 komponierte, erschien als Ouvertüre zu „Alfonso und Estrella".

Das Textbuch der „Zauberharfe" kam in den Wiener Zeitungsberichten übel weg. Aber auch Schuberts Musik wurde nicht geschont. Die Allgemeine musikalische Zeitung äußerte sich: „Der Tonsatz verrät hie und da Talent; im Ganzen fehlt es an der technischen Anordnung, es

mangelt der nur durch Erfahrung zu gewinnende Überblick; das meiste ist viel zu lang und ermüdend, die Harmoniefolgen zu grell, das Instrumentale überladen, die Chöre matt und kraftlos. Das einleitende Adagio der Ouvertüre und die Tenor-Romanze sind die gelungensten Sätze und sprechen durch herzlichen Ausdruck, edle Einfachheit und zarte Modulation an. Ein idyllischer Stoff müßte dem Tondichter ungemein zusagen."

Schubert schuf weiter, ermuntert durch seine ersten kleinen Bühnenerfolge, unverdrossen durch die Tadel der Rezensenten, aber jedenfalls auch in richtiger Erkenntnis seiner von der Kritik erwähnten tatsächlichen Schwächen. Er begann 1820 noch die Komposition eines zweiten Bühnenwerkes, der von Professor Johann Neumann gedichteten Oper „Sakuntala", die aber unvollendet blieb. Vom ersten Aufzug finden sich sechs, vom zweiten acht Stücke im Entwurf; der dritte wurde gar nicht in Angriff genommen. Nur der Schlußchor des ersten Aufzuges ist mit Begleitung von Blasinstrumenten vollständig ausgearbeitet, aber in die Gesamtausgabe nicht aufgenommen worden.

Schubert, „dessen Ruhm sich nach und nach verbreitete", mußte jetzt Anschluß an die musikalischen Kreise Wiens suchen. In dem Hause des Dichters Heinrich von Collin, der mit Spaun verwandt war, machte er wertvolle Bekanntschaften, so mit dem Dichter Ladislaus Pyrker, dem Hofmusikgrafen Moriz von Dietrichstein, dem Hofsekretär Ignaz von Mosel, dem Orientalisten Josef von Hammer-Purgstall, der Schriftstellerin Karoline Pichler und anderen bedeutenden Persönlichkeiten. Seine Lieder erregten Enthusiasmus. „An jenem Abend," erzählt Hüttenbrenner, „sang und spielte er auch den Wanderer zum erstenmal, worüber ihm die in der Abendunterhaltung anwesende Schriftstellerin Karoline Pichler sehr viel Verbindliches und Aufmunterndes sagte. Sie war für Schuberts Muse überhaupt sehr eingenommen."

Auch ein anderer Kreis, in dem die Kunst die erste Rolle spielte, nahm Schubert mit offenen Armen auf. Leopold Sonnleithner führte den Tondichter in die Familie Fröhlich ein. Es war ein besonderes Stück Wien, wo die berühmten vier Schwestern Fröhlich herrschten. Da war alles in Musik getaucht und Künstler gingen aus und ein. Das sang und klang den ganzen Tag, als hätten die Musen selbst ihr Quartier dort aufgeschlagen. Fast täglich erschienen Gäste, die ent-

weder ihre Kunst zeigen, oder den bei den Fröhlichs immer zu erwartenden Genüssen lauschen wollten. Kurze Zeit nach Schubert kam auch der Konzeptpraktikant und Dichter Franz Grillparzer zum erstenmal zu den Schwestern. Der Liebreiz Kathi Fröhlichs schlug das Herz des in seinem Amtsjoch seufzenden Poeten in Bann. Aber der Zwiespalt im Wesen Grillparzers ließ ein ungetrübtes Glück nicht aufkommen. Kathi wurde seine „ewige Braut". Zu einer Vereinigung der beiden Liebenden kam es nie. Kathi Fröhlich besorgte das Hauswesen. Aber ihr Herz gehörte ganz der Kunst, der ihre Schwestern selbst dienen durften. Bekannt ist der Ausspruch Grillparzers über sie: „Wie Säufer in Wein, so betrinkt sie sich in Musik. Sie ist ihrer selbst nicht mehr mächtig, wenn sie gute Musik gehört hat." Ihre äußere Erscheinung und ihr lebhaftes Temperament entzückten jedermann. Aber auch die Schwestern gaben ihr an Schönheit und geistiger Regsamkeit wenig nach. Barbara war Malerin und verheiratete sich später mit einem Beamten. Die beiden anderen blieben ledig wie Kathi. Josefa war kurze Zeit als Sopranistin an der Wiener Oper und gab später Gesangstunden. Anna, eine Schülerin Hummels, war lange Jahre Gesanglehrerin an der Schule des Wiener Musikvereins.

Anna Fröhlich erzählt über unsern Tondichter: „Schubert war allemal überglücklich, wenn etwas Gutes von einem anderen Tondichter aufgeführt wurde und als ein andermal schon viele Lieder von ihm gesungen waren, äußerte er sich: Nun, nun, jetzt ist's aber schon genug, jetzt wird's mir schon langweilig." Kathi berichtet: „Schubert war ein herrliches Gemüt. Nie war er neidisch und mißgünstig, wie das so manche andere an sich haben. Im Gegenteil, was hatte er nur Freude, wenn etwas Schönes in Musik aufgeführt wurde. Da legte er die Hände aneinander und gegen den Mund und saß ganz verzückt da." Damals schrieb Schubert für die Schwestern Fröhlich die Komposition des 23. Psalms für zwei Sopran- und zwei Altstimmen mit Begleitung des Pianoforte, ein Werk von hellsten, lichtesten Klangfarben und hingebendem Ausdruck. Das Stück wurde bald darauf in einem der Donnerstagskonzerte im Musikvereinssaal aufgeführt. Oft, wenn Schubert etwas Neues komponiert hatte, kam er zu den Mädchen, setzte sich auf den Ehrenplatz auf dem Sofa und berichtete vergnügt von seiner Arbeit: „Heute habe ich etwas gemacht, das, glaube ich, ist mir wirklich gelungen." Hier fand er offene Herzen und offenen

Sinn für seine Kunst; daher gab er sich hier ganz und ohne Rückhalt.

Lieder entstanden 1820 nicht viel. Aus dem Januar stammt eine „Nachthymne" von Novalis, die lyrisch eindrucksvolle Momente enthält. Im Februar, zur Zeit der Lazarus-Komposition, trat die Lyrik in den Hintergrund. Erst der März brachte eine Reihe mehr melodiöser als tiefer Gesänge auf Texte von Schlegel, „Die Vögel", „Der Knabe", „Der Fluß", „Abendröte", „Der Schiffer", und „Die Sterne". Auch das „Namentagslied" von Stadler für Josephine von Koller in Steyr ist in diese Zeit zu setzen. Für Steyr war auch das „Morgenlied" von Werner bestimmt; es trägt den Vermerk: „N. B. Der Sängerinn P. [Pepi] und dem Clavierspieler St. [Stadler] empfehl' ich dieses Lied ganz besonders!!! 1820." Nach einer mehrmonatlichen Pause setzte im September das Liedschaffen wieder ein. Neben Schlechtas „Liebeslauschen" fesseln uns drei Gesänge von Mayrhofer besonders: das ernste „Orest auf Tauris", das wirkungsvolle „Der entsühnte Orest", in dem die Singstimme sich strahlend über die wogenden Klangmassen der Begleitung erhebt, und „Freiwilliges Versinken", ein Meisterstück, das auffallende, unsangliche Septimen- und Nonensprünge enthält und eine ganz seltsame Stimmung auslöst. Den Schluß des Jahres machen Heinrich Hüttenbrenners „Der Jüngling auf dem Hügel" (November), Mayrhofers innig-bewegte „Sehnsucht" und „Der zürnenden Diana" (Dezember) in zwei hauptsächlich nur in der Tonart abweichenden Fassungen, und endlich „Im Walde" von Schlegel, in dem das Waldesrauschen eine höchst charakteristische Ausmalung erfährt. Ein Lied erschien in diesem Jahr auch im Druck, und zwar „Die Forelle" als Beilage zu Schickhs „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode".

Auch der Schwestermuse brachte er wieder einmal ein Opfer: Im Nachlaß fand sich ein aus dem September 1820 stammendes Gedicht Schuberts:

„Laßt sie nur in ihrem Wahn,"
Spricht der Geist der Welt,
„Er ist's, der im schwanken Kahn
So sie mir erhält."

Laßt sie rennen, jagen nur
Hin nach einem fernen Ziel
Auf der dunkeln Spur.
Glauben viel, beweisen viel.

Nichts ist wahr von alle dem,
Doch ist's kein Verlust,
Menschlich ist ihr Weltsystem,
Göttlich bin ich's mir bewußt.

Von weiteren Kompositionen sind nicht mehr viel zu nennen. Der erste Entwurf zur zweiten Vertonung von Goethes „Gesang der Geister über den Wassern" (Dezember), bahnt schon mit Entschiedenheit die endgültige Form an, bleibt aber noch unvollendet. Die Klavierkomposition ist nur mit einigen Walzern, Ländlern und Ecossaisen (Mai) vertreten. Als bedeutendstes Ergebnis des Jahres bleibt der Streichquartettsatz in c-moll. In strahlendem E-dur schloß drei Jahre vorher die zweite Periode im Quartettschaffen Schuberts. Jetzt läßt er die vier Streicher den Bogen wieder ansetzen. Aber das c-moll-Quartett bleibt Fragment. Nur einen Satz vollendete Schubert; mitten im Andante legte er die Feder wieder aus der Hand. Fühlte sich der Schöpfer der Tragischen Symphonie noch nicht stark genug, in der Quartettform eine neue Sprache zu reden? War die Zeit dazu noch nicht gekommen? Am Wiederholen des bereits Ausgesprochenen konnte ihm, dem Rastlosen, nichts liegen. Und doch zeigt sich in dem c-moll-Satz schon unverkennbar die Hand, die sechs Jahre später das d-moll-Quartett schrieb. Geisterhaft schwirrt das Thema auf der G-Saite der ersten Violine hin und her, nacheinander greifen es die anderen Instrumente auf, es schwillt zum Sausen an, steigt in die höchsten Lagen, springt auf den Stufen des Des-dur-Dreiklanges in die Tiefe und zurück zur Tonika. Jetzt, wo das Thema in klarer Form wieder eintritt, enthüllt es offen die wilde Leidenschaft seines Charakters. Die ruhigere Klage des Nebenthemas wird bald durch jagende Läufe und zuckende Motive des Hauptthemas unterbrochen. Aber nur auf kurze Zeit. Dann ergreift das Seitenthema das Wort und zaubert eine Episode träumerischen Friedens vor uns hin. In der Durchführung fesselt eigenartiger Klangzauber das Ohr. Auch Thematisches spricht sich aus, disputiert und befindet sich plötzlich im Nebenthema. Wieder erregte Zwischenrufe des Violoncellos und der Primgeige, und das Seitenthema läßt seine Lockung ertönen. Da, ganz zum Schluß, schwirrt noch einmal, ebenso geheimnisvoll wie es kam, das Hauptthema heran. Die Instrumente haschen es und jagen es wieder bis in den Des-dur-Akkord. Da gebietet die Dominante Ruhe, und ein machtvoller c-moll-Akkord setzt dem Treiben ein Ende.

FREUNDSCHAFTEN UND ERFOLGE

1821 bis 1822

Der heitere Himmel, den Schubert trotz allen Bitternissen des Lebens über sich sah, sollte sich im Jahr 1821 vorübergehend verfinstern. Der Freundeskreis, vorläufig der einzige Lichtpunkt in seinem Dasein, wurde gesprengt. Drei Weggenossen mußte er die Hand zum Abschied reichen: Mayrhofer, Anselm Hüttenbrenner und Spaun. Im Frühjahr 1821 gab er den mit Mayrhofer gemeinsam geführten Haushalt auf. Vielleicht waren sie beide einander müde geworden, hatten ihre Naturen sich allzu hart aneinander gerieben. Vielleicht auch waren wirtschaftliche Mißhelligkeiten daran schuld. Mayrhofer schob es „dem Strom der Verhältnisse und der Gesellschaft, Krankheit und geänderter Anschauung des Lebens" zu. Das Bewußtsein der „schaffenden Kraft" war nicht mehr imstande, sie zusammenzuhalten. Mayrhofer, der Zensor wider Willen, ward immer mehr zum trübsinnigen Hypochonder. Selbst die Freundschaft mit Schubert hatte das Verhängnis nicht aufhalten können. Es ging schnell dem Abgrund entgegen. Wenige Jahre nach Schuberts Tode stürzte er sich aus dem Fenster seines Dienstgebäudes, nachdem er schon vorher einmal Erlösung in den Wellen der Donau gesucht hatte. „Ein Opfer des Österreichertums", bemerkte damals Bauernfeld mit einem bissigen Ausfall auf die verhaßten politischen Zwangszustände. Jedenfalls kam es 1821 auch schon zu einer geistigen Entfremdung zwischen den beiden Freunden. Denn Mayrhofers Gedichte reizten Schubert nicht mehr lange zur Komposition.

Schubert übersiedelte nach seiner Trennung von Mayrhofer zu Schober, der ihm ein Zimmer zur Verfügung stellte. Auch Anselm Hüttenbrenner verließ ihn, um die Bewirtschaftung der Ländereien seines verstorbenen Vaters zu übernehmen. Nur noch einmal kam er zu Schuberts Lebzeiten nach Wien. Wenige Monate später verlor Schubert auch noch den treuen Spaun, der nach Linz versetzt wurde und den er zwei Jahre lang entbehren mußte.

Aber Schubert hatte Glück: für die scheidenden Freunde fand sich Ersatz. Zwei Jünger der bildenden Kunst sprangen in die Lücke: Leopold Kupelwieser und Moritz von Schwind.

Kupelwieser war ein Jahr älter als Schubert, hatte sich mit unsäglicher Mühe aus dürftigen Verhältnissen emporarbeiten müssen und war jetzt gerade daran, seinen jungen Ruhm zu begründen. „Am 10. July 1821" fertigte er die bekannte Bleistiftzeichnung von Schubert

an. Moritz von Schwind war 1804 in Wien geboren worden, als Jüngling ein Schwärmer wie er in diesen Kreis paßte, unter rastloser Arbeit aufgewachsen, leidenschaftlich in der Musik lebend, die ihn unwiderstehlich zu Schubert trieb. Seine Liebe galt der Romantik. Was Eichendorff in seinen Versen pries und Schubert in seinen Melodien sang, das zauberte Schwinds Zeichenstift aufs Papier: Träume, Märchen, Elfen, helle Nächte, Waldesrauschen, Wanderlust und Liebe — die ganze deutsche Seligkeit. Bald wurden Grillparzer und Goethe auf ihn aufmerksam. Er war eine wahre, herrliche Künstlernatur, „nur ewig in Gärung, als wollt er sich aufzehren", wie Bauernfeld meinte.

Um diese Zeit sollte die Hofoper in Wien an einen Privatunternehmer verpachtet werden. Schubert wollte eine solche Gelegenheit nicht ungenutzt vorübergehen lassen und verschaffte sich Zeugnisse führender Persönlichkeiten, um sich der neuen Direktion als Bühnenkomponist zu empfehlen. Die Urteile lauteten glänzend:

„Dass Herr Franz Schubert, gewesener Schüler des k. k. ersten Hofkapellmeisters Hrn. Anton Salieri, sowohl durch seine tiefen Kenntnisse in der theoretischen und praktischen Harmonie, als durch die sich eigen gemachten übrigen, zur Vocal-Composition erforderlichen Hülfswissenschaften und durch sein ausgezeichnetes Talent einer unserer hoffnungsvollsten jungen Tonsetzer sei, von welchem sich die Oper überhaupt und das k. k. Hofoperntheater, welchem er seine Arbeiten vorzugsweise zu widmen wünscht, insbesondere, die erfreulichsten Kunsterzeugnisse versprechen darf, bezeuge ich hiermit.

Wien, am 16. Jänner 1821.

Ignaz Franz Edler v. Mosel
k. k. wirklicher Hofsecretär."

„Dass Hr. Franz Schubert seines rühmlichen, vielversprechenden Musiktalentes wegen, welches vorzüglich in der Composition sich auszeichnet, von einer h. Hoftheater-Direction in diesem Fache mit Auszeichnung zur allgemeinen Zufriedenheit schon verwendet worden ist, bezeugt hiermit

Wien, 27. Jänner 1821.

Antonio Salieri,
k. k. Hofkapellmeister.

Josef Weigl,
k. k. Hofopern-Director."

„Durch Neigung wie durch Pflicht veranlaßt, ausgezeichnete musikalische Talente vorzüglich im Vaterlande zu erforschen und ihre edlen Bestrebungen nach Kräften zu fördern, gereicht es mir zu besonderem Vergnügen hiemit zu erklären, dass Herr Franz Schubert, welcher seine erste musikalische Bildung im Convict erhielt, so lange er sich daselbst als Chorsänger der k. k. Hofkapelle befand, seither in dem Zeitraum von wenigen Jahren durch angeborenes Genie, eifriges Studium des strengen Satzes und häufige treffliche Vorarbeiten bereits die sprechendsten Beweise seiner ebenso gründlichen, als Gefühl und Geschmack vereinigenden Kenntnisse geliefert habe und daher nur zu wünschen übrig bleiben muss, dass diesem achtungswerthen Manne die Gelegenheit dargeboten werde, so schöne Blüthen zum Gedeihen der Kunst überhaupt und der dramatischen Kunst insbesondere zu entfalten.

Am 24. Jänner 1821.

Moriz Graf Dietrichstein
k. k. Hofmusikgraf."

Mit der Verpachtung der Hofoper ging es aber nicht so schnell. Der Hofmusikgraf Dietrichstein und der Hofrat Mosel mußten die Oper provisorisch noch bis Ende November 1821 leiten. Wenn Schuberts Optimismus hoffte, seine beiden hohen Gönner würden ihre Begeisterung, wie sie sich in den Zeugnissen austobte, in die Tat umsetzen, nachdem sie jetzt die Mittel dazu in den Händen hatten, so hoffte er vergeblich. Es wiederholte sich dasselbe Spiel wie in seiner Jugend. Anstatt ihn im Kontrapunkt und in der Fuge zu unterrichten, staunten die Lehrer nur immer sein Talent an. Jetzt wurde sein „angeborenes Genie" in Zeugnissen gerühmt, aber seine Opern blieben nach wie vor wohlverwahrt in der Schublade liegen. Ganz ohne „Förderung" ihres Schützlings wollten die Interimsdirektoren jedoch nicht amtieren. So erteilten sie ihm den geheimen Auftrag, für die Oper „Das Zauberglöckchen" von Hérold zwei Einlagen zu schreiben. Schubert nahm diesen Auftrag in seiner grenzenlosen Bescheidenheit an. Bedankte sich vielleicht auch noch dafür. Er komponierte eine Tenorarie für die Rolle des Azolin „Der Tag entflieht", und ein komisches Duett der Prinzen Bedur und Cedur „Nein, nein, das ist zu viel", das bei der Erstaufführung am 20. Juni den Haupterfolg davontrug. Nie-

mand, selbst die Freunde nicht, wußten etwas von Schuberts Autorschaft. Hérolds „Zauberglöckchen", in der Übersetzung von Treitschke, hatte bald ausgeläutet, seitdem fand Schuberts Muse nicht mehr den Weg auf die Bühne des Kärntnertortheaters. Am 1. Dezember übernahm Barbaja die Leitung des Theaters. Viele Mitglieder, darunter auch Vogl, traten in den Ruhestand. Am 2. November schrieb Schubert: „Das Kärntnertortheater und Wiednertheater sind wirklich dem Barbaja verpachtet und er übernimmt selbe am 2. Dezember." Der Hofschauspieler Costenoble wußte schon am selben Tag, „daß die neue Opernleitung sich durch Knauserei auszeichne, Dominik Barbaja nicht imstande sei, das Opern- und Tanzwesen persönlich verwalten zu können und darum den ehemaligen Tänzer Ludwig Anton Duport, einen sehr geldsüchtigen Mann, zum Bühnenverwalter ernannt habe." Für Schubert war da nichts mehr zu gewinnen.

War im vorigen Jahr der dramatische Komponist Schubert vor das Wiener Publikum getreten, so kam 1821 der Lyriker auf das Forum. In den musikalischen Abendunterhaltungen im Gundelhof tauchte der Name Franz Schubert auf. Von seinen Liedern kamen der Erlkönig, Gretchen am Spinnrade, Die Sehnsucht, Der Jüngling auf dem Hügel und Gruppe aus dem Tartarus zum Vortrag. Schubert konnte dem begeisterten Publikum in Person vorgestellt werden. Das Jahr 1821 setzte also, wenn man bedenkt, daß zwei Jahre lang kein Schubertlied öffentlich gesungen worden war, mit einem verheißungsvollen Auftakt ein. Auch der bedeutendste und berufenste Faktor des öffentlichen Musiklebens in Wien, die Gesellschaft der Musikfreunde, nahm sich der Schubertschen Muse an. Im ersten Gesellschaftskonzert kam das Männerquartett „Das Dörfchen" und im vierten die Orchester-Ouvertüre in e-moll zur Aufführung. Im nächsten Jahr ließ man noch ein Vokalquartett von ihm singen, dann aber vergaß man, daß in Wien ein Franz Schubert lebte und unter Entbehrungen Werk auf Werk schuf. Im Oktober 1826 besann man sich zwar noch einmal auf ihn und überreichte ihm eine Ehrengabe von 100 Gulden. Weitere Ehrungen sparte man sich jedoch bis nach seinem Tode auf.

Da nahte dem Meister das Glück von anderer Seite. Er gewann in dem Hofagenten Ignaz Sonnleithner einen tatkräftigen, energischen Förderer. Sonnleithner war sehr musikalisch und die Musikabende in seinem schönen Heim am Bauernmarkt im Gundelhof fanden schnell

regen Zustrom aus allen Kreisen. Sein Sohn Leopold hatte Schubert bei der Aufführung der Prometheuskantate kennengelernt. Der Eindruck von Schuberts Musik auf den jungen Enthusiasten war überwältigend und er ruhte nicht eher, bis diese Musik auch im Gundelhof zum Erklingen kam.

Sonnleithner erkannte mit sicherem Blick die Genialität des Tondichters und sofort setzten seine Bemühungen ein, dem Unbekannten den Weg zu ebnen. Vor allem mußten die Lieder im Druck erscheinen. Schubert war es noch immer nicht gelungen, für seine Kompositionen einen Verleger zu finden. Vergebens war er in Wien mit seinen Liedern „hausieren" gegangen. Man wollte das Gold nicht, da man Talmi genug hatte. Sonnleithner faßte nun den Plan, Schuberts Gesänge nach und nach auf Subskription herauszugeben. Der Erlkönig fand sogleich in der Sonnleithnerschen Gesellschaft hundert Zeichner. Josef Hüttenbrenner verfaßte für die Wiener Zeitung folgende Verlagsanzeige: „Über den Wert dieses Werkes hat sich sowohl das Urteil des Publikums im am verflossenen Aschermittwoch gegebenen Concerte im k. k. Hoftheater, da es die Wiederholung desselben, vorgetragen von unserm gefeierten Hofopernsänger Herrn Vogl, einstimmig verlangte, als auch mehrerer öffentlicher Blätter zur Ehre des jungen genialen Tonsetzers bereits so günstig und vorteilhaft ausgesprochen, daß eine fernere Anempfehlung desselben ebenso überflüssig, als deren Erscheinung und Besitz im Stiche jedem in- und auswärtigen Kenner und Freunde des Gesangs willkommen sein dürfte." So konnte der Erlkönig als Opus 1, dem hochgeborenen Herrn Moritz Grafen von Dietrichstein ehrfurchtsvoll gewidmet, im April 1821 die Reise in die Unsterblichkeit antreten. Bei Cappi & Diabelli wurden nun auch die nächsten siebzehn Hefte auf diese Weise veröffentlicht.

Vogl hatte die Wirksamkeit der Schubertschen Gesänge in seiner Interpretation bisher nur in kleineren Kreisen erprobt. Nun wollte er es einmal vor dem großen Publikum wagen und erzielte mit dem Vortrag des Erlkönigs in einer Akademie im Opernhaus am 7. März 1821 einen durchschlagenden Erfolg. Anselm Hüttenbrenner spielte die Begleitung, während der Tondichter daneben stand und die Noten umblätterte. In demselben Konzert wurden noch die Chöre „Das Dörfchen" und der achtstimmige „Gesang der Geister über den Wassern" von Goethe aufgeführt. „Das Dörfchen" gefiel; aber der

andere Chor stieß auf Unverständnis und wurde kalt, ohne Beifallszeichen hingenommen. Schubert und die Sänger ärgerten sich darüber nicht wenig, da sie gerade von diesem stimmungsmächtigen Werk das Gegenteil erwartet hatten.

Die Komposition des „Gesangs der Geister" hatte Schubert mehrere Jahre hindurch beschäftigt. Im Mai 1817 wurde es ein vierstimmiger Männerchor a cappella. Er erkannte, daß das dunkle Kolorit der Männerstimmen der sprechendste Ausdruck für das Geheimnisvolle des Gedichts sein mußte; eine frühere Fassung als Lied hatte ihn nicht befriedigt. 1820 versuchte er dem Chor Klavierbegleitung hinzuzufügen, führte diese Skizze aber nicht zu Ende. Im Dezember nahm er eine Bearbeitung mit Begleitung von Bratschen, Celli und Kontrabässen vor, die im Februar 1821 zu der endgültigen Fassung führte. Der Klang der tiefen Streicher fügt sich dem des Männerchors zu einem Ganzen von zauberhafter Wirkung an. Adagio molto beginnen die Instrumente ihr Spiel. In der Tiefe summen die Kontrabässe einen monotonen Rhythmus. Dann heben die acht Männerstimmen an: „Des Menschen Seele gleicht dem Wasser." Die Verse Goethes ziehn vorüber, untermalt, vertieft durch musikalische Farben von unerhörter Kühnheit, die durch die nur Schubert eigene Süße der Melodik gemildert werden. Er stellt die Tenöre den Bässen gegenüber, verschlingt die Stimmen, mutet ihnen fast instrumentale Klangmalereien zu; dabei ist alles nur Ausdruck des Dichterworts. Begreiflich, daß die Zeitgenossen vor solchem Werk wie vor einem Rätsel standen. Hier stimmte das Urteil des Publikums, das nach dem Chor keine Hand rührte, mit dem des Kritikers der Allgemeinen Musikalischen Zeitung überein, der am 21. März in einem Bericht über die Akademie schrieb: „Der achtstimmige Chor von Herrn Schubert wurde von der Hörerschaft als ein Accumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck anerkannt. Der Tonsetzer gleicht in solchen Compositionen einem Großfuhrmann, der achtspännig fährt, und bald rechts, bald links lenkt, also ausweicht, dann umkehrt, und dieses Spiel immer forttreibt, ohne auf eine Strasse zu kommen." Der Erlkönig fand größeres Entgegenkommen. Der Kritiker meinte zwar, „alles was der König sage, sei unwahr, da an diesen schmeichelnden Melodien vielleicht eine weibliche Tugend, nimmermehr aber ein Kind vor Grausen in den schützenden Armen des Vaters sterben

werde.“ Die Wiener musikalische Zeitung vom 12. Mai kam aber der Sache schon näher: „Der romantische Geist Goethes, welcher in dieser Ballade weht, hat in dieser Musik des jungen Tonsetzers einen recht schönen Widerhall gefunden. Die Bewegung in der Begleitung bereitet das Gemüt des Hörenden auf das Schauerliche des Vorfalles recht geziemend vor, und macht zu dem Eintritt der fragenden Geisterworte: ‚Wer reitet so spät durch Nacht und Wind‘ einen die Erwartung spannenden Eingang. Die Führung des Gesanges ist klar und hat bei alledem einen Anstrich des Wunderbaren. Auch ist der Gegensatz in den Worten des Knaben, des Vaters und Erlkönigs recht kennzeichnend gehalten. Der Tonsetzer hat den Schauder des ersteren bei dem Ausruf: ‚Mein Vater, mein Vater‘ durch eine Dissonanz kundgegeben, welche ihre Wirkung nicht verfehlen wird, obgleich sich die Stimme des Sängers einigermaßen sträubt, das oben liegende Intervall zu nehmen . . . Die Triolenbegleitung erhält das Leben durch das Ganze, und gibt ihm gleichsam mehr Einheit . . . Die Baßkadenz, welche sowohl vom Erlkönig als auch vom Vater einigemal gebraucht wird, erhöht den Reiz des Wunderbaren. Der Schluß durch ein Rezitativ ist höchst lobenswert und beweist, daß der Tonsetzer das Gedicht wirklich verstanden hat. Wir wünschen dem jungen Tondichter von Herzen Glück zu diesem ersten wohlgelungenen Versuch, der durch den unübertrefflichen Vortrag des Herrn Vogl in mehreren Privatkreisen und öffentlichen Akademien von der Hörerschaft mit lautem Beifall gekrönt wurde.“

Als zweites Werk sollte Gretchen am Spinnrade erscheinen. Hüttenbrenner übernahm wieder das Geschäftliche. Ein Brief Leopold Sonnleithners an ihn hat darauf Bezug:

„Soeben erhalte ich beyliegenden Zettel von Diabelli. Da Sie die Sache eingeleitet haben, so bitte ich Sie dringend, das nötige zu veranlassen. Wenn Graf Fries die Dedication annimmt, so könnte der Titel folgender seyn: Gretchen am Spinnrade,

Eine Scene aus dem Trauerspiel: Faust, von Göthe.
In Musik gesetzt, und
dem hochwohlgebornen Hn. Hn. Moriz Reichsgrafen von Fries,
Ritter des k. k. Leopolds Ordens. etc. etc.
ehrfurchtsvoll gewidmet
von Franz Schubert.
(2tes Werk).

Hat Fries die Dedikation noch nicht angenommen, so könnte der Stecher indess die Platte anfangen, und den Nahmen frey lassen. Belieben Sie deshalb mit Diabelli zu reden.

Ihr Ergebener

den 13. Aprill 1821. Leopold Sonnleithner."

So waren treue Freunde bemüht, Schubert, der ja alle seine Zeit so notwendig zum Schaffen brauchte, das Äußerliche zu erleichtern. Rasch ging es weiter. Opus 3 enthielt die Goethelieder: Schäfers Klagelied, Jägers Abendlied, Heidenröslein und Meeresstille, und in opus 4 waren Der Wanderer von Schmidt von Lübeck, Wanderers Nachtlied von Goethe und Morgenlied von Werner vereinigt.

Die Widmung dieses Heftes fiel dem Dichter Ladislaus Pyrker von Felsö-Eör, dem Patriarchen von Venedig, zu. Er antwortete auf den Widmungsantrag:

Hochzuverehrender Herr!

Ihren gütigen Antrag, mir das vierte Heft Ihrer unvergleichlichen Lieder zu dediciren, nehme ich mit desto grösserem Vergnügen an, als es mir nun öfters jenen Abend in das Gedächtnis zurückrufen wird, wo ich durch die Tiefe Ihres Gemütes — insbesondere auch in den Tönen Ihres Wanderers ausgesprochen — so sehr ergriffen ward! Ich bin stolz darauf, mit Ihnen ein und demselben Vaterlande anzugehören und verharre mit grösster Hochachtung Ihr ergebenster Johann L. Pyrker, Patriarch.

Die Widmung der Gesänge an so vornehme Persönlichkeiten war für Schubert nicht ohne Vorteile. Am 2. November konnte er an Josef von Spaun in Linz, der die Widmung an Pyrker vermittelt hatte, schreiben:

„Lieber Freund!

Dein Schreiben hat mich sehr erfreut und ich wünsche Dir, dass Du fortwährend Behagen findest. — Nun aber muß ich Dir berichten, dass meine Dedicationen Ihre Schuldigkeit getan haben, nämlich der Patriarch hat 12 und der Friess durch Verwenden des Vogl 20 Dukaten springen lassen, welches mir sehr wohl tut. Du musst also so gut sein, Deine Correspondenz mit dem Patriarchen durch eine ihm und mir angemessene Danksagung zu beschliessen. — Schobers Oper ist

schon bis zum dritten Act gediehen und ich wünschte sehr, dass Du bei ihrem Entstehen mitsein könntest. Wir versprechen uns sehr viel davon. — Das Kärnthnerthor- und Wiedner-Theater sind wirklich dem Barbaja verpachtet, und er übernimmt selbe am 2. Dezember. Nun lebe recht wohl. Grüsse mir alle Bekannte, insbesondere Deine Schwester und Deine Brüder.

Dein Freund

Franz Schubert.

Schreibe recht bald an den Vater und an uns.
N. B. Schicke mir Ottenwalds Wiegenlied."

Die Publikation der Lieder ging rüstig weiter. Opus 5, wieder ein Goetheheft mit Rastlose Liebe, Nähe des Geliebten, Erster Verlust, Der Fischer und König in Thule, wurde am 9. Juli angekündigt: „Die Werke dieses Tonsetzers bedürfen keiner Anempfehlung, da sich ihr innerer Wert zu klar ausspricht, als dass ihn nicht jeder Kunstliebhaber fühlen, jeder Kenner unbedingt anerkennen müßte. Goethes Meisterdichtungen dürfen schwerlich auf würdigere Art in Töne gekleidet werden können, als in den vorliegenden, mit Sorgfalt ausgewählten und zusammengestellten Tonwerken geschehen ist." Dieses Liederheft widmete Schubert seinem Lehrer Anton Salieri als Zeichen seiner Verehrung. Mit dem sechsten Werk, den Liedern Memnon, Antigone und Oedipe von Mayrhofer und Am Grabe Anselmos von Claudius wurde dem Meistersänger Michael Vogl der wohlverdiente Dank abgestattet.

Das waren bisher meist Gesänge, die den Ausführenden mannigfache Schwierigkeiten boten. Besonders erforderten die neuartigen Begleitungen einen trefflichen Pianisten. Opus 7 sollte nun auch weiteren Kreisen entgegenkommen, denn es hieß bei der Veröffentlichung: „Aus Schuberts Tondichtungen sind hier solche zusammengestellt, welche mit ihrer innern Trefflichkeit auch den Vorteil verbinden, dass sowohl die Begleitung leicht auszuführen ist, als auch die Singstimme keines grossen Umfanges bedarf. Dieser Umstand gibt dem Hefte auch den Wert der Gemeinnützigkeit." Man fand darin das Claudiussche Der Tod und das Mädchen und zwei Gedichte Die abgeblühte Linde und der Flug der Zeit vom Grafen Ludwig Szechenyi von Sarvári-Felsö-Videk, dem das Heft auch gewidmet war. Das achte Lieder-

heft liess Schubert vorläufig liegen und übergab statt dessen im November, da der Fasching vor der Tür stand, sein opus 9, „Erste Walzer“ für Klavier in zwei Heften der Öffentlichkeit. Die einzelnen verstreuten „Deutschen“ mußte Josef Hüttenbrenner erst sammeln. Robert Schumann begrüßte sie einige Jahre später enthusiastisch mit den poetischen Worten: „Kleine Genien, die ihr nicht höher über der Erde schwebt als etwa die Höhe einer Blume ist — zwar mag ich den Sehnsuchtswalzer, in dem sich schon hundert Mädchengefühle abgebadet, und auch die drei letzten nicht, die ich als ästhetischen Fehler im Ganzen ihrem Schöpfer nicht verzeihe; aber wie sich die übrigen um jenen herumdrehen, ihn mit duftigen Fäden mehr oder weniger umspinnen, und wie sich durch alle eine so schwärmerische Gedankenlosigkeit zieht, dass man es selbst wird, und beim letzten noch im ersten zu spielen glaubt — ist gar gut.“

Der Erlkönig, der 2 Gulden, und die übrigen Hefte, die 1 Gulden 30 Kreuzer kosteten, fanden überraschend günstigen Absatz. Der Erlös tilgte die Druckkosten und Schuberts kleine Schulden und ließ ihn sogar noch einen erheblichen Überschuß in die Tasche streichen, trotzdem Cappi & Diabelli mit der Hälfte am Gewinn beteiligt waren. Sonnleithners wohldurchdachter Plan, auf diese Weise Schubert in seinem Schaffen unabhängig zu machen, war somit auf dem besten Wege zu gelingen. Aber der fürsorgliche Hofagent hatte die Rechnung ohne die schlauen Überredungskünste der Verleger und Schuberts Unkenntnis und Sorglosigkeit in geschäftlichen Dingen gemacht.

Schuberts junger Ruhm mußte bald die Erfahrung machen, daß die Welt das Erhabne in den Staub zu ziehen versucht. Sein Erlkönig hatte zu allerlei Experimenten herzuhalten. Da erschien ein „Erlkönigmarsch mit Trio“ von Franz Gläser, später gab Diabelli eine „Erlkönig-Galoppe“ heraus, und selbst ein so Nahestehender wie Anselm Hüttenbrenner verlor einmal den guten Geschmack und erleichterte sein musikalisches Empfinden in einem Heft „Erlkönig-Walzer“. Er wurde dafür zu Schuberts stiller Freude von dem Herausgeber der Wiener Musikzeitung, Friedrich Kanne, in einigen beißenden Distichen abgefertigt.

Hatte man den tiefgründigen Gesang der Geister über den Wassern in der adeligen Akademie am 7. März kühl und verständnislos abgelehnt, so fand Schubert bald darauf in kleinerem Kreis eine

Genugtuung. Am 30. März wurde das Werk an einem Musikabend bei Ignaz Sonnleithner unter lebhaftester Teilnahme der Hörer vorgetragen und mußte wiederholt werden. Aber auch die größere Öffentlichkeit rehabilitierte sich ein paar Wochen später bei einer weniger kritischen Gelegenheit und bereitete dem Männerchor „Die Nachtigall" in einer Hofopern-Akademie einen Dakapoerfolg. An diesem Abend wurde ein Goethesches Stück gespielt, und Bauernfeld vertraute seinem Tagebuch an: „22. April 1821 im Kärntnerthortheater Goethes ‚Laune des Verliebten' machte kein Glück. Das beste ein Quartett von Schubert. Ein herrlicher Mensch! den muss ich kennen lernen." Aber Bauernfeld beeilte sich nicht sonderlich, den „herrlichen" Schubert kennen zu lernen. Erst im folgenden Jahr am 22. Januar heißt es in seinem Tagebuch: „Gestern mit Fick einen Abend bei Weintridt. Der Kompositeur Schubert war zugegen und sang mehrere seiner Lieder. Auch mein Jugendfreund Moritz Schwind, der den Schubert mitbrachte, Maler Kupelwieser, Professor Stein, Graf Lanckoronsky, Stadion u. s. w. Wir blieben bis nach Mitternacht." Erst später wurde der Verkehr zwischen Schubert und Bauernfeld ein freundschaftlicher.

Lieder brachte das Jahr 1821 gleich den vorhergehenden nur in geringer Anzahl hervor. Im Januar das liebliche „Die gefangenen Sänger" von Schlegel und „Der Unglückliche" von Caroline Pichler, eins der wenigen, zu denen Schubert eine Skizze entworfen hat; es ist in zwei Fassungen, im $^{12}/_{8}$- und im $^{6}/_{8}$-Takt, vorhanden. Von Goethe tauchen in diesem Jahr zum erstenmal Gedichte aus dem West-östlichen Diwan auf, ein Zeichen, daß sich Schubert ununterbrochen mit dem Dichter beschäftigte. Im Februar „Versunken", im März das graziöse „Geheimes", später „Suleika I" (Was bedeutet die Bewegung) mit der erwartungsvoll pulsierenden Begleitung und „Suleika II" (Ach um deine feuchten Schwingen), nicht weniger lebensvoll als ihre berühmtere Schwester. Schuberts Melodik hat eine neue Nuance gewonnen; Goethes Verse befruchten seine Phantasie in immer reicherem Maß. Immer höher richtet sich Schuberts Genius an dem Weimarer Altmeister auf. In die Rätseltiefen des dichterischen Schaffens versunken, findet er (im März) Töne für die „Grenzen der Menschheit", in denen profunde Harmonien zu Bildern der Gedanken werden. Oder er läßt das Klavier zu „Mahomets Gesang" aufrauschen, bricht aber

mitten darin ab, ohne das Ende zu ersinnen. Dann läßt die Intensität des Schaffens nach. „Mignon I“ (Heiß mich nicht reden) und „Mignon II“ (So laßt mich scheinen) erregen (im April) seine Phantasie nur matt; erst später kam die Stunde für sie. Die unkomponierbare Ballade „Johanna Sebus“ mußte im selben Monat zu einem Versuch herhalten, der Fragment blieb. Dann sind hier noch drei Lieder zu nennen, das kurze „Der Jüngling am Bache“ von Salis, im September „Der Blumen Schmerz“ von Graf Mailath und Rückerts „Sei mir gegrüßt“, dessen zerfließende Innigkeit in Schuberts Tönen einen Halt findet.

Nicht reicher als die Lyrik dieses Jahres ist die Ernte auf dem Gebiet der Kirchen- und Instrumentalmusik. Am 16. August entstand ein Tantum ergo für Chor und Orchester. Es war eine Gefälligkeitsarbeit für den Regens chori Josef Mayssen in Hernals. Auf Wunsch des Verlegers Diabelli schrieb Schubert im März eine Variation über einen Diabellischen Walzer. Fünfzig Komponisten hatte der spekulative Herr dazu aufgefordert; 1824 gab er die eingegangenen Arbeiten in einem Sammelwerk heraus. Der vollständige Entwurf einer Symphonie in E stammt aus dem August. Schubert ließ diesen Entwurf unausgeführt liegen. Ferdinand schenkte ihn 1846 Felix Mendelssohn.

Der Kreis der Jungen, die sich um Schubert scharten, hatte sich aus den schüchternen Anfängen in der Konviktszeit zu einer ansehnlichen Gemeinde entwickelt. „Es waren junge, lustige Leute, die sich in der lieben Kaiserstadt so wohl als möglich geschehen ließen. Einer griff dem anderen unter die Arme.“ Sprühende Lebenslust trug sie über die Trivialitäten des Daseins hinweg. Nicht nur die Jugend, das Gefühl des Werdenden, Treibenden, Überschwenglichen hielt sie zusammen; die Begeisterung für die schönen Künste und Wissenschaften war das Band, das trotz den verschiedenartigen Geistesrichtungen, die in dem Kreise der jungen Künstler, Gelehrten und Beamten herrschten, die Herzen fester aneinander schmiedete. Gesellige Unterhaltungen, Spiel und Tanz wechselten mit Vorträgen von Dichtungen und musikalischen Werken. In Fragen der Musik war Schubert natürlich der Mentor dieses Kreises. Seine neuen Kompositionen wurden hier, wo er soviel Liebe fand, zuerst vorgeführt. Sein Künstlertum verschmähte es auch nicht, den Freunden dann und wann zum Tanz aufzuspielen. Unerschöpflich die Ländler und Deutschen, die er aus den Tasten zu

zaubern verstand, indes seine Augen mit einem liebevollen Blick die Lustigkeit der Tanzenden streiften und seine Gedanken die Klänge, die ihm der Augenblick zuwarf, festhielten, um sie ihm später, in der Stunde des Schaffens, wieder ins Ohr der Erinnerung zu summen. Belustigt saß er am Flügel und spendete wie ein milder, gütiger König von seinen überreichen Schätzen, damit die andern froh und glücklich wurden. Ist es da ein Wunder, daß alle ihn liebten, daß er der Mittelpunkt war und man ihn und sich gleichermaßen ehrte, wenn man diese Abende „Schubertiaden" taufte?

Zuerst traf man sich in Schobers Wohnung, dann siedelte man zu dem reichen Großhändler Johann von Bruchmann über, später zu Josef Witteczek und dann, etwa 1826, zu Spaun. Schober und der junge Bruchmann pflegten vorzulesen. Ständige Gäste waren Schwind, Kupelwieser, Rieder, Dietrich, Mohn, Spaun, von Gahy, von Doblhoff, Franz Derfel, Zehenter und andere. Das Nibelungenlied war es, das ihre leicht entzündbare Begeisterung zu einem solchen Grad steigerte, daß sie sich die Namen der alten Heldengestalten beilegten: Kupelwieser hieß Rüdiger, der kurze Schwind Giselher das Kind, Schubert wurde Volker. Diese Zeit unbekümmerter Lust und jugendlichen Genießens war für Schubert die glücklichste. Am 7. Dezember 1822 schrieb er an Spaun in Linz: „Unser Zusammenleben in Wien ist jetzt recht angenehm, wir halten bei Schober wöchentlich 3 mahl Lesungen und eine Schubertiade . . ." Im Sommer ging es ins Freie. Denn die Schönheiten der Natur fanden in den Herzen der jungen Enthusiasten einen ebenso empfänglichen Boden wie die Künste.

Die Wärme und Behaglichkeit frohen Menschentums befreite Schubert vom Drang des Schaffens. Dann konnte er mit den anderen unbekümmert fröhlich sein. Spaun nennt ihn „einen immer heiteren, gesprächigen und oft auch witzigen Menschen." Als echter Musikant liebte er einen guten Tropfen. Aber sein schmaler Geldbeutel erlaubte ihm diesen Genuß nur selten, und Einladungen gab es auch nicht immer. Mitunter schoß er auch einmal übers Ziel hinaus; dann saß er meist still bereuend und in-sich-gekehrt in einem Winkel. Aber das waren Ausnahmefälle. Spaun hat den Klatsch über den „leichtlebigen Musikanten" zurückgewiesen: „Im Sommer zog es ihn hinaus ins Freie und da geschah es bisweilen, dass er über einen schönen Abend oder über eine liebe Gesellschaft auf eine Einladung selbst in vornehmen Kreisen vergass, und da gab

es Verdruss, der ihn aber wenig kümmerte. Missgünstige Stimmen bezeichneten ihn, weil er gerne auf das Land ging und dort in guter Gesellschaft ein Glas Wein trank, als einen Schwelger und Trinker, allein nichts ist unwahrer als dieses erbärmliche Geschwätz; er war vielmehr sehr mäßig und auch bei großer Heiterkeit überschritt er nie ein vernünftiges Mass."

Im Juli 1821 weilte Schubert mit seinen Freunden einige Tage in Atzenbrugg. Dort fielen ihm die „Atzenbrugger Deutsche" ein, mit denen er zum Tanz aufspielte. Ein Oheim Schobers war Verwalter in Atzenbrugg und veranstaltete alljährlich ein dreitägiges Fest, „an dessen gemütliche und geistige Genüsse sich gewiß jeder Teilnehmer sein Lebelang mit Freuden erinnerte". Eine Anzahl Damen und Herren aus Wien wurden dazu eingeladen, unter ihnen Schubert, Schwind, Kupelwieser, Doblhoff, Mohn und andere. Ein Aquarell Kupelwiesers aus dem Jahr 1821 gibt hiervon Kunde. Es zeigt das Gesellschaftsspiel „Das erste Menschenpaar und die Schlange". Schober, Kupelwieser, Jenger und mehrere Damen stellen ein lebendes Bild, Schubert sitzt im Vordergrund am Flügel. Eine zweite Zeichnung, an der Schwind und Schober arbeiteten und die Ludwig Mohn radierte, zeigt Schubert auf dem Rasen sitzend, neben ihm ein Kumpan mit der Gitarre und Schwind mit der Geige; im Hintergrund sieht man das Schloß Atzenbrugg. Die Bürger des Ortes ließen im Mai 1908 im Schloßhof eine Gedenktafel anbringen, die das Bild Schuberts und die Worte zeigt: „Zur Erinnerung an seinen Aufenthalt in den Jahren 1820 bis 1828."

Im Herbst ging Schubert mit Schobers Familie zusammen zu längerem Aufenthalt nach St. Pölten und dem Lustschloß Ochsenburg. Ein Verwandter Schobers hatte in Pölten den Bischofsstuhl inne. Schubert fand wieder teilnahmsvolle Aufnahme. „Schubertiaden waren ein paar beim Bischof und eine bei dem Freiherrn Münk, bei dem der anwesende Adel, eine Fürstin, zwei Gräfinnen und drei Freiinnen aufs nobelste entzückt waren," sagt Schober.

„Dem ohngeachtet waren wir fleissig," meldete er nach ihrer Ankunft in Wien. Beide Freunde arbeiteten nämlich an einer Oper „Alfonso und Estrella". Was Schober an Text fertigstellte, wurde von Schubert gleich brühwarm komponiert. In St. Pölten hatten sie be-

gonnen. Hier fühlten sie sich in dem mit einem Klavier und einem Sofa ausgestatteten gemeinsamen Schlafgemach „ungemein häuslich und heimisch". Schubert begann den ersten Aufzug am 20. September und den zweiten einen Monat später. „Ich hätte nur gewunschen," schrieb Schober am 2. November an Spaun, „du wärest zugegen gewesen und hättest die herrlichen Melodien entstehen gesehen; es ist wunderbar, wie reich und blühend er wieder Gedanken hingegossen hat. — Er hat fast zwei Acte, ich bin am letzten." Schubert fügte in dem Brief als Nachschrift zu: „Schobers Oper ist schon zum dritten Act gediehen und ich wünschte sehr, dass du bei ihrem Entstehen mitsein könntest. Wir versprechen uns sehr viel davon." In Wien wurde der dritte Aufzug in Arbeit genommen.

Am Schloß Ochsenburg erinnert eine Gedenktafel an Schuberts Aufenthalt. „Dem erhabenen Gedächtnisse des unsterblichen vaterländischen Meisters Franz Schubert, der in diesen gastlichen Mauern an ‚Alfonso und Estrella' schuf, widmet diesen Gedenkstein der Männergesangverein St. Pölten. Mai 1883. Mit. Sr. Eminenz des hochw. Herrn Matth. Jos. Binder, Bischof von St. Pölten, gnädigster Bewilligung hier eingefügt."

Zu Weihnachten 1821 machte Schubert eine neue wertvolle Bekanntschaft: er wurde in das Haus des Hofschauspielers Heinrich Anschütz geladen. Der erzählt uns in seinen „Erinnerungen" von dem Weihnachtsfest 1821 und einer amüsanten Episode, in der Schubert eine Hauptrolle spielt: „Dieses Weihnachtsfest war mir dadurch besonders von Interesse, weil es Schubert zum erstenmal in mein Haus brachte. Franz Schubert war eines der tätigsten Mitglieder der ehemaligen fröhlichen Unsinnsgesellschaft. Dort hatten meine Brüder seit Jahren mit ihm in intimster Weise verkehrt und durch meine Geschwister kam er auch in mein Haus. Sein zweiter Besuch bei mir fiel auf einen in ganz anderer Weise bewegten Abend. Ich hatte einen Kreis von Freunden, mit ihnen auch Schubert zu mir geladen; es waren darunter eine Anzahl junger Damen und Männer. Meine Frau war selbst noch jung, mein Bruder Gustav ein leidenschaftlicher Tänzer, und bald verwandelte sich die Conversation zum Tanze. Schubert, der schon ein paar Klavierstücke zum besten gegeben hatte, setzt sich selbst in der heitersten Laune an das Instrument und spielt zum Tanze auf. Alles schwingt sich im Kreise, man lacht und trinkt. Plötzlich werde ich abgerufen,

ein fremder Herr will mich sprechen. Es war ein Polizeicommissär, der die Einstellung des Tanzes verlangte, weil wir im Fasten waren. Als ich mit der Hiobspost in das Gesellschaftszimmer trat und die Polizei nannte, stob in parodierendem Schrecken alles auseinander. Schubert aber meinte: ‚Das tun's mir zu Fleiss, weil's wissen, dass ich gar so gern Tanzmusik mach'!' Schubert kam nun oft in mein Haus. Er war eine grundehrliche, treuherzige Natur, die man lieb gewinnen musste. Das durch Kurzsichtigkeit blöde Auge leuchtete, wenn er musicirte oder über Musik sprach. Letzteres tat er sehr gern, wobei sein stehendes Thema war, über den schlechten Geschmack des Publicums und über die italienische ‚Dudelei' zu räsonnieren."

Zehn Jahre später, als der junge Meister schon in der kühlen Erde ruhte, wurden bei Anschütz wieder Schubertsche Lieder gesungen. Es war gleichsam eine Gedächtnisfeier für den Toten. Man sprach von ihm, wie er stets Schönheit und Sonnenschein um sich verbreitete, während ihn das Glück nur im Vorbeigehen streifte. Und dachte darüber nach, wie der Genius in unscheinbarem Gewand unter den Sterblichen wandelte, und wie nun, nachdem die Hülle gefallen, die Unsterblichkeit ihr strahlendes Diadem um seine Stirne legt.

Im November 1821 waren es drei Jahre her, daß Schubert sein Vaterhaus „mit einem Herzen voll unendlicher Liebe" verlassen hatte. Nun bahnte Spaun eine Versöhnung zwischen Vater und Sohn, die beide unter ihrem aufrechten Stolz litten, an. Ferdinand Schubert bot allen Einfluß auf, um den grollenden Vater von dem hohen Künstlertum seines Sohnes zu überzeugen. Und 1822 kam die Annäherung auch zustande. Franz zog zum Vater in die Rossau, wo er jetzt Schullehrer war. Ein drückender Bann war gebrochen und der Strom der Werke schwoll erneut an und ergoß sich in mächtigen Wogen über das Jahr 1822 und die folgende Zeit.

Am 27. Februar beendete Schubert die Partitur von Alfonso und Estrella. 34 Musiknummern fassen die drei Akte. Es war das erste große Bühnenwerk, das Schubert für die Direktion Barbaja schrieb. Schober sprach sich später über das Textbuch dahin aus, daß es in sehr glücklicher Jugendschwärmerei, aber auch in sehr großer Unschuld des Geistes und Herzens geschaffen sei. Die Oper enthält keinen gesprochenen Dialog, sondern Rezitative. Dem dritten Aufzug geht eine ziemlich umfangreiche Orchestereinleitung voraus. Die Ouvertüre

komponierte Schubert erst im Dezember 1823, setzte sie aber dem Drama „Rosamunde“ von Helmine Chezy vor. Die empfindlichste Schwäche der Oper ist wieder das Textbuch. Schober hatte es in der naiven Unbekümmertheit des Dilettanten geschaffen und den fehlenden dramatischen und theatralischen Schwung durch lyrischen Schwulst zu ersetzen versucht. Schubert war kein Mann mit sicherem Bühnenblick; er wußte nicht, was „effektvoll“ war. Trotzdem wäre ihm bei einem brauchbaren Textbuch ohne Zweifel eine gute Oper gelungen. Denn in seinen Gesangwerken hat er zur Genüge bewiesen, daß er Gestaltungskraft, Charakterisierungskunst und untrüglichen Sinn für elementare Steigerungen besaß. Die dickleibige Partitur zu Alfonso und Estrella war vergeblich geschrieben. Fast schien es zwar, als sollte ihm bald die Genugtuung einer Aufführung werden. Mitte Februar kam nämlich Carl Maria von Weber, der im Zenit seines Ruhmes stand, aus Dresden nach Wien, um hier seinen Freischütz, der nach der Erstaufführung am 3. November mit der sechzehnjährigen Wilhelmine Schröder als Agathe stetig wachsende Begeisterung bei den Wienern erregt hatte, selbst zu leiten. Schubert lernte Weber bald nach seiner Ankunft kennen. Der königlich sächsische Kapellmeister interessierte sich sehr für den noch im Dunkel stehenden Wiener Tondichter und machte ihm Hoffnungen auf eine Aufführung von Alfonso und Estrella in Dresden. Beide Tondichter kamen oft zusammen, und Schuberts aufrichtige Verehrung für den Schöpfer des Freischütz wird dem Vielgefeierten wohlgetan haben.

Am 7. März konnte Weber, durch Krankheiten in den Vorbereitungen gehindert, seinen Freischütz dirigieren. Die Wiener gerieten außer sich. „Man warf Kränze, streute Gedichte aus“, berichtet Bauernfelds Tagebuch, und Costenoble schreibt: „Die Wiener fielen aus ihrer bisherigen Rossinischen Raserei in eine Webersche und tobten dem deutschen Landsmanne so großen Beifall zu, als ob er ein Ausländer wäre.“ Aber kaum hatte Weber Wien verlassen, so rückte Rossini mit einer Truppe aus Neapel an. Wer dachte noch an Weber, wenn Rossinis leichtsinnig-einschmeichelnde Melodien die Pulse schneller schlagen ließen. Vergessen war alles, was deutsche Kunst hieß. „In der Kunst ist man hier hochketzerisch; Mozart und Beethoven sind die alten Generalbassisten, die die Dummheit der vorigen Zeit hübsch fand; erst seit Rossini weiß man, was Melodie ist. Fidelio ist ein Quark, von

dem man nicht begreifen kann, wie sich jemand die Mühe geben mag, sich damit zu langweilen.“ So glossierte ein Zeitgenosse den Geschmack der Menge. Costenoble meinte: „Leben nicht jetzt schon Menschen, die so frevelhaft dumm sind zu sagen, die Zauberflöte sei eine veraltete Musik.“ Unter solchen Umständen sanken die Aussichten für Schuberts Alfonso und Estrella auf den Nullpunkt. Aber Weber hatte ihm Hoffnungen gemacht. Schubert ließ seine Partitur bei Diabelli kopieren, wofür er 100 Gulden zu zahlen hatte. „Seien Sie so gut, und bringen Sie mir von der Oper einen Act nach dem andern heraus zum Corrigieren. Auch wünsche ich, dass Sie sich um die bisherige Rechnung bei Diabelli bekümmerten, da ich Geld brauche,“ schrieb er an seinen Famulus Josef Hüttenbrenner. Ehe er die Oper aber Weber übermittelte, versuchte er, sie in Wien anzubringen. Vergebens: Duport lehnte sie ab. Aus dem schon erwähnten Brief Schuberts an Spaun vom 7. Dezember 1822, der seinen Dank für die Vermittlung bei der Aussöhnung mit dem Vater ausspricht, erfahren wir mehr aus dieser Zeit:

Lieber Spaun!

Ich hoffe Dir durch die Dedication dieser drey Lieder eine kleine Freude zu machen, die Du aber so sehr an mir verdient hast, dass ich Dir wirklich und ex officio eine ungeheure machen sollte und auch würde, wenn ich es im Stande wäre. Auch wirst Du mit der Wahl derselben zufrieden sein, indem ich die wählte, die Du selbst angegeben hast. Nebst diesem Heft erscheinen zu gleicher Zeit noch 2 andere, wovon eines schon gestochen ist, und ich Dir auch ein Exemplar beygelegt habe, und das andere eben gestochen wird. Das erste von diesen enthält, wie Du sehen wirst, die 3 Gesänge des Harfners, wovon das 2te: Wer nie sein Brot mit Thränen aß, neu ist, und ist dem Bischof von St. Pölten gewidmet, das andere enthält, wie Du nicht sehen wirst, die Suleika und Geheimes, und ist dem Schober dedicirt. Nebst diesem habe ich auch eine Fantasie für's Pianoforte auf 2 Hände componirt, welche ebenfalls im Stich erscheint und einem reichen Particulier gewidmet ist. Auch habe ich einige neue Lieder von Göthe componirt, als: der Musensohn, an die Entfernte, am Flusse, und Willkommen und Abschied. — Mit der Oper ist es in Wien nichts, ich habe sie zurück begehrt und erhalten, auch ist Vogl wirklich vom Theater weg. Ich werde sie in Kurzem entweder nach Dresden, von

wo ich vom Weber einen vielversprechenden Brief erhalten, oder nach Berlin schicken. — Meine Messe ist geendigt, und wird nächstens producirt werden; ich habe noch die alte Idee, sie dem Kaiser oder der Kaiserin zu weihen, da ich sie für gelungen halte. — Nun habe ich Dir alles, was ich von mir und meiner Musik Neues sagen konnte, gesagt, nun noch eins von einem andern. Libussa, eine große Oper von C. Kreutzer, ist dieser Tage zum erstenmahl gegeben worden, und gefiel. Besonders soll der 2te Akt schön seyn, ich habe nur den 1ten gehört, der mich kalt liess. Und nun, wie geht es Dir? Da ich gewiss hoffe, gut, so konnte ich wohl so spät fragen. Wie befindet sich Deine Familie? Was macht Streinsberg? Schreib mir das alles ja recht bald. Mir ging es sonst ziemlich gut, wenn mich nicht die schändliche Geschichte mit der Oper so kränkte. Mit Vogl habe ich, da er nun vom Theater weg ist, und ich also in dieser Hinsicht nicht genirt bin, wieder angebunden. Ich glaube sogar mit ihm oder nach ihm diesen Sommer wieder hinauf zu kommen; worauf ich mich recht freue, indem ich Dich und Deine Freunde wiedersehen werde. — Unser Zusammenleben in Wien ist jetzt recht angenehm, wir halten bei Schober wöchentlich 3mahl Lesungen und eine Schubertiade, wobey auch Bruchmann erscheint. Und nun, lieber Spaun, lebe recht wohl. Schreibe mir ja recht bald und recht viel, um die unausgefüllte Leere, welche mir Deine Abwesenheit immer machen wird, einigermassen zu tilgen. — Grüsse mir alle Deine Brüder, auch Deine Frau Schwester und Ottenwald recht herzlich, so wie Streinsbergner und andere mehr etc.

Dein treuer Freund

Franz Schubert.

Um Schuberts Oper stand es also schlecht. Vogl konnte seinen Einfluß nicht mehr für ihn betätigen und an anderer Hilfe fehlte es. Da hielt sich Schubert an den „vielversprechenden Brief" Webers und richtete sein Augenmerk auf eine Aufführung in Dresden. Am 28. Februar 1823 schrieb er an den Hofrat Ignaz von Mosel: „Dürfte ich Hochdieselben vielleicht an Ihr so gütiges Versprechen erinnern, das Werk mit einem wohlwollenden Schreiben an Weber zu begleiten, so wage ich es sogar, wenn Euer Hochwohlgeboren nicht ungehalten darüber sind, zu bitten, meine Oper mit einem ähnlichen Schreiben

an Freiherrn von Könneritz, der nach Webers Nachricht die Leitung des Dresdener Theaters führt, gütigst vermehren und mir übersenden zu wollen." Es half nichts. Eine Aufführung erlebten Alfonso und Estrella erst am 24. Juni 1854 in Weimar unter Liszt und später 1882 in Berlin, um dann für immer begraben zu werden.

Hatte Schober den Nachdruck viel zu sehr auf das Lyrische gelegt und die Handlung durch stark retardierende Momente bedenklich geschwächt, so folgte ihm der naive Musiker kritiklos in die Stimmungslabyrinthe. Ja er übersah sogar die Stellen, wo wirklich schwungvolles Drauflosgehen einige Wirkung gemacht hätte. Was Schubert an lyrischer Musik in dieser theatralischen Umgebung bietet, steht hinter seinen Liedern zurück. Das hatte er alles schon erschöpfender ausgesprochen. Immerhin ist vieles sorgfältig erwogen und ausgeführt, so z. B. das Finale des zweiten Akts. Aber die Erfindung gibt sich meist so wenig gewählt, oft geradezu genial-liederlich, daß als einzig Schönes und Meisterhaftes nur die Instrumentierung bleibt. Der Mißerfolg, in den die Ausgrabung der Oper durch Liszt ausklang, kann demnach nicht verwundern. Hätte Schubert nur eine Wiedergabe erlebt, um seine Schwächen zu erkennen! Während er auf den anderen Gebieten seines Schaffens durch Aufführungen seine Intentionen revidieren konnte, wurde er von den Bühnen als Stiefkind behandelt. Und gerade die dramatische Komposition ist Sache der Erfahrung. Auch in seinen besten Bühnenwerken wurde ihm die Unerfahrenheit und mangelnde Routine zum Verhängnis.

Hüttenbrenner versuchte nun im Auftrag Schuberts, das frühere Bühnenwerk Des Teufels Lustschloß auf die Bühne zu bringen. Aber seine Verhandlungen mit den Theaterleuten waren erfolglos. Man verlangte Sicherheit durch Hinterlegung von 10 000 Gulden und ähnliches. Nur Franz Ignaz Holbein von Holbeinsberg, der die Prager Bühne leitete, trat der Sache wenigstens näher und verlangte im Oktober 1822 Buch und Partitur des Stückes.

Man geht in der Annahme wohl nicht fehl, daß Schubert schließlich selbst den Verhandlungen ein Ende machte und das Jugendwerk, das zu seinen schwächsten Bühnenschöpfungen gehört, zurücklegte. Hüttenbrenners kritiklose Beweihräucherung aller seiner Schöpfungen wurde ihm überhaupt auf die Dauer lästig, und der treuergebene Famulus mußte manche bittere Pille schlucken. „Dem gefällt doch Alles

von mir," pflegte Schubert oft verächtlich zu sagen. Aber Hüttenbrenners Begeisterung und Ergebenheit ließ nicht nach. Er widmete seinem Freund alle verfügbare Kraft und Zeit, und was er besaß, stellte er ohne Bedenken freudig in den Dienst der großen Sache, die er als seine Lebensaufgabe betrachtete. Keiner der Freunde hat so hingebungsvoll und treu bei Schubert ausgeharrt wie Josef Hüttenbrenner. Man darf die Dienste, die er Schubert leistete, nicht gering veranschlagen. Denn dadurch, daß Hüttenbrenner das Geschäftliche, den Verkehr mit Verlegern und Theaterdirektoren übernahm, konnte sich Schubert ungestört dem Schaffen widmen. Und das trug im Jahr 1822 reiche und köstliche Früchte.

Vier Jahre hatte der Symphoniker Schubert geschwiegen. Die E-dur-Symphonie von 1821 gelangte nicht über den Entwurf hinaus. Der Fünfundzwanzigjährige konnte bereits auf sechs Symphonien zurückblicken, unter denen sich ein so bemerkenswertes Werk wie die „Tragische" befand. Er fühlte, daß noch Entscheidenderes gesagt werden mußte. Und 1822 schuf er die Symphonie in h-moll, ein Werk, das noch deutlicher als seine Vorgänger diejenige Symphonieform befestigte, die als etwas durchaus Gleichwertiges, aber im Grunde Verschiedenes neben der durch Beethoven bestimmten Richtung bis in die Neuzeit hinein ihren Weg behauptet hat.

Die Beethovensche Form bildet den Maßstab, nach dem allgemein gemessen wird und durch den lange Zeit eine völlige Verkennung der Schubertschen Eigentümlichkeit notwendig gegeben war. Erst nachdem nun Generationen an Beethovens Lebenswerk gezehrt, erklärt und gelehrt haben, nachdem seine Form in ihrer ungeheuren Ausdrucksfähigkeit Generationen von Komponisten zur Nacheiferung und zum weiteren mannigfaltigen Ausbau angeregt hat, kann man von einer Verarbeitung der Beethovenschen Idee sprechen. Seine Herrschaft stand schon bedingungslos fest, als Schuberts Werke, Jahrzehnte nach dem Tod ihres Schöpfers, erst allgemeinere Beachtung fanden, ja sozusagen erst entdeckt wurden. Das Manuskript der h-moll-Symphonie z. B. fiel dem Wiener Hofkapellmeister Herbeck erst 1865 in der Bibliothek Anselm Hüttenbrenners in die Hände. Man legte den Beethovenschen Maßstab an sie und fand sie locker in der Form, unlogisch im Aufbau, voller „himmlischer Längen", liebte sie aber trotzdem, da man sich ihrem Zauber nicht entziehen konnte. Ästhetische Irrtümer verdichteten

sich zu kritischen Schlagworten, mit denen man den Lyriker Schubert als Symphoniker (als Instrumentalkomponisten überhaupt) auf einen zwar ehrenvollen, aber doch nur bescheidenen Platz wies. Man hatte, da man ja mit dem Problem Beethoven immer noch nicht fertig war, übersehen, daß in Schubert schon wieder vollkommen neue ästhetische Gesetze tätig waren, die zu ergründen der Geschmack und das Empfinden erst einer besonderen Kultivierung unterworfen werden mußten. Der Irrtum, der Schubetrs Werke jahrzehntelang in eine falsche Beleuchtung rückte, war verzeihlich. Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß man unter symphonischer Gestaltung eine logisch ausgebildete Form, deren Aufbau bis in Einzelheiten vor dem Auge des Schöpfers unverrückbar sich erhob, eine erschöpfende Verarbeitung und Weiterentwicklung der Gedanken verstand, wird es klar, daß man den Typus der Schubertschen Symphonie als eine Form zweiten Ranges ansehen konnte.

Schubert, der in seinem Schaffen nicht von einer „poetischen Idee", sondern von der Stimmung ausging, hätte in der Form Beethovens, der, das Endziel klar vor Augen, sein Werk mit sicherer, unfehlbarer Meisterhand gestaltete, seine besten Eigentümlichkeiten verloren. Dies alles schließt aber nicht aus, daß der Expressionist und der Impressionist zeitweilig ihre Rollen tauschen. So einseitig es wäre, Beethoven nur als verstandesmäßig schaffenden Künstler zu betrachten, ebenso verkehrt wäre es, in Schuberts Schaffen den überlegenden Kunstverstand zu leugnen. Aber im allgemeinen gewann seine nicht dem Intellekt unterworfene, sondern naiv schaffende Erfindung ihre Gestalt im Werden. Der melodische Strom wurde nicht von der Hand des planvoll vorhersehenden Meisters in ein festes Bett gelenkt und gezwungen, sondern ergoß sich frei, formte sich selbst im Ausströmen. Nicht Einheit der Gedanken, sondern Vielheit, nicht ein Herleiten auseinander, sondern ein Dahinfließen nebeneinander, nicht Kontrastieren, sondern Beleuchten und Variieren sind die Merkmale Schubertscher Symphonik.

Diese naive Kunst, die jenseits von Willen und Überlegung steht und die da anfängt, wo die des intellektuellen Schaffens aufhört, mußte Mißverständnissen ausgesetzt sein. Einer der empfindlichsten Irrtümer ist nun, daß eine Ästhetik, der der weite Blick fehlte, Form mit Schema verwechselte, deshalb nur eine „richtige Form" kannte und in ihrem ängstlichen Anklammern an einen Begriff, der in ihren Händen all-

mählich erstarrt war, ganz vergaß, die Form auch durch den Inhalt verstehen zu lernen. Man gab sich dem verhängnisvollen Irrtum hin, Form und Inhalt seien zwei trennbare Begriffe. Wohl erkannte man den genialen Inhalt der Schubertschen Instrumentalwerke an und pries ihren Zauber; aber man übersah, daß hier eine schaffende Kraft am Werk war, die ihre nur ihr allein eigentümliche Form gewonnen hatte. Als ob ein wirklicher, lebensvoller Inhalt jemals ohne Form sein könnte. „Form ist Ausdruck der Notwendigkeit," definiert Hebbel. So muß der neue Gedanke auch seine eigene neue Gestalt finden. Daß man zum Verständnis der mehr rhapsodischen als streng symphonischen Form Schuberts gelangt, ist nicht nur wichtig für das volle Verständnis des Tondichters selbst, sondern auch für eine gerechte und den Kern der Sache treffende Würdigung seines großen Nachfolgers, des Symphonikers Anton Bruckner.

Die h-moll-Symphonie trägt den Beinamen die Unvollendete. Der äußere Grund für diese Bezeichnung ist erklärlich. Das Werk besteht nur aus zwei Sätzen, einem Allegro moderato und einem Andante con moto. Von dem dritten Satz, dem Scherzo, hat Schubert nur einen Teil in der Skizze ausgeführt. Instrumentiert findet sich nur eine Seite in der Originalpartitur. Es kann nicht verwundern, daß man für eine zweisätzige Symphonie, deren dritter und vierter Satz fehlten, das Beiwort die Unvollendete wählte. Daß innere Gründe den Tondichter zwangen, mitten im Trio des Scherzos die Feder wegzulegen, weil die beiden Sätze keine „Vollendung" mehr nötig hatten, das läßt sich nicht „beweisen". Aber ist es nicht oberflächlich und töricht, anzunehmen, daß der Schöpfer der Tragischen Symphonie sechs Jahre später, nachdem in der Zwischenzeit Werke wie die drei großen Klaviersonaten aus 1817, das Forellenquintett oder der c-moll-Quartettsatz entstanden waren, nicht imstande gewesen sein sollte, den beiden Sätzen der h-moll-Symphonie (wenn es notwendig war) noch die Krone aufzusetzen? Die „Unvollendete" erschien ihrem Schöpfer selbst vollendet genug, um ihn auf eine Erfüllung des Symphonieschemas, auf eine Konzession an den Geschmack der Durchschnittsästhetik verzichten zu lassen. Und wer dem Gedankengang der h-moll-Symphonie innerlich erlebend folgt, wer sich rückhaltlos der Sprache des großen Romantikers hingibt, wird schwerlich das Gefühl eines „unvollkommenen" haben.

Aus den tiefen Regionen der Celli und Bässe ringt sich ein getragenes, schmerzlich-sinnendes Thema los, das dem ganzen Satz das Gepräge leidender Tragik gibt und wie ein Fatum immer wieder auftaucht, erschütternd in seiner stillen Klage. Unter schwirrenden Sechzehnteln der Geigen und einem stockenden Pizzikato-Rhythmus der Bässe erheben gleich darauf Klarinette und Oboe ihre Stimme zum Hauptthema, das mit seiner abwärtsgleitenden Quinte das Hoffnungslose der Stimmung noch verstärkt. Nur ab und zu wirft ein hellerer Durklang einen Lichtstrahl in dies trübe Dahindämmern. Immer noch h-moll. Da teilen sich von der langhallenden Terz Fagotte und Hörner und leiten zum Seitenthema nach G-dur. Die ganze herrliche Unbefangenheit Schuberts, wie nur er sie hatte, liegt in solchem Übergang. Die Celli summen einen Ländler, eine Melodie, die unter Tränen lächelt; die Violinen greifen sie auf und wiegen sie auf der A-Saite. Im letzten Takt brechen sie ab. Ein Pausen-Einschnitt; raschelnde Tremolos und schroffe Sforzatos. Naiv-geniale Mittel zu Überleitungen, wie sie später Bruckner liebte. Nichts aus dem Thematischen Geborenes; kein kunstvoll gelöstes Problem. Und doch so unmittelbar packend. Dann folgen Spielereien mit dem Seitenthema; die Gruppen rufen es sich gegenseitig zu. Man ist wieder in G-dur. Die Terz h bleibt in den Bläsern hängen; stufenweise tropfen die Pizzikati der Streicher davon ab, bis sie zum h gelangen und die Wiederholung des ersten Teils anhebt. In der Durchführung dominiert das Einleitungsthema. Auch hier verzichtet Schubert auf eine eigentliche Weiterentwicklung der Gedanken. Er schattiert, unterstreicht, rückt dieses oder jenes Motiv in ein anderes Licht und vertieft nur die schmerzliche Stimmung des Ganzen. In der Reprise spielt sich nichts Neues ab; eine kurze, vom Einleitungsthema bestrittene Koda rundet den Gesamteindruck zu einem Bild rührender, von Herzen kommender und zu Herzen gehender Klage.

Im Andante con moto ist noch weniger von symphonischer Einheitlichkeit die Rede. Auch hier fehlt eine Entwicklung des Thematischen. Themen, Motive, Melodiefloskeln von überwältigender Schönheit lösen sich ab, ergänzen sich; ein Spiel, dessen sinnvolle Anordnung sich unserer Überlegung entzieht. Hier müßten Erklärungsversuche an der Oberfläche bleiben. Die lichtvolle Stimmung dieses Satzes befreit uns von dem Druck, den die Elegie des Allegro moderato auf unsere Seele

legte, und führt uns in ätherische Höhen, wo nur noch Schönheit ist und Liebe. In der h-moll-Symphonie zog Schubert den Schleier von dem Mysterium des Ewig-Schönen und Ewig-Erhabenen. Per aspera ad astra. Sein Werk war vollendet.

Das Autograph der Symphonie besteht aus 29 Blättern, von denen die vier letzten unbeschrieben sind. Auf der ersten Seite findet sich der Titel „Sinfonia in H-moll von Franz Schubert mpia" und das Datum „Wien, den 30. Oktober 1822". Die Partitur ist mit peinlicher Sorgfalt geschrieben; es kommen nur ganz geringfügige Korrekturen vor. Schubert hat diese Symphonie erst in einer Art Klavierauszug skizziert, was nur bei wenigen Werken nachzuweisen ist.

Hatte Schubert jetzt den Gipfel der symphonischen Meisterschaft erklommen, so wurde 1822 auch die Kirchenmusik mit einem Werk bedacht, das alles von ihm bis dahin Geschaffene weit in den Schatten stellte: seiner Messe in As-dur. „Missa solemnis in As von Franz Schubert. 1822" lesen wir auf der Originalpartitur. Vor drei Jahren, im November 1819, hatte er das Kyrie begonnen. Im September 1822 schrieb er am Schluß des Dona: „Fine del Missa: in 7 b 1822 beendet." Im Dezember meldete er Spaun ihre Vollendung. „Meine Messe ist geendiget und wird nächstens producirt werden; ich habe noch die alte Idee, sie dem Kaiser oder der Kaiserin zu weihen, da ich sie für gelungen halte." Über eine Aufführung der Messe ist mit Sicherheit nichts festgestellt; Piringer, der Kapellmeister an der Augustinerkirche, könnte sie veranstaltet haben. Beabsichtigt war sie; denn Schubert nahm nachträglich zahlreiche Veränderungen vor, um, wie die Herausgeber der Gesamtausgabe bemerken, den Vokalsatz klangschöner zu gestalten und ihn im Orchester besser zu unterstützen, was auf einen eminent praktischen Sinn Schuberts schließen läßt. Aus der beabsichtigten Widmung wurde nichts, da sich kein Verleger für das Werk fand. Erst 1875 wurde es der Welt zugänglich gemacht.

Die As-dur-Messe ist die fünfte große Kirchenkomposition Schuberts. Bei den vorhergehenden Werken wurde schon darauf hingewiesen, daß Schuberts Schreibweise den starren Regeln des strengen Satzes nur selten unterworfen war. Er war immer der Stimmungskünstler, der die polyphone Form nur benutzte, wenn sie durch die Idee bedingt war. Sein Stärkstes schuf er nicht in ihr. Er beherrschte sie; hatte sich doch sein Studium bei Salieri hauptsächlich auf die Vokalmusik,

in der der strenge Satz vor allem heimisch ist, beschränkt. Aber in der Anwendung dieser Kenntnisse war er sparsam. Von Bachscher Herbheit und Größe ist sie weit entfernt. Seine Kenntnis der Werke des Thomaskantors soll überhaupt nur eine geringe gewesen sein. Schuberts Kirchenmusik trägt meist den Stempel des Lyrischen an der Stirn. Er fühlte auch nicht das Bedürfnis, sich in der Messe mit dem Gedankeninhalt des Textes auseinanderzusetzen, wie es Beethoven tat. Er sang das Credo kindlich vertrauend; es war ihm ein Bekenntnis, das er freudigen Herzens offen aussprach. Nicht daß er damit rang und metaphysische Rätsel zu lösen suchte. Beethoven schrieb seine erste Messe als Siebenunddreißigjähriger, in einem Alter, wo sich der innere Mensch mit der christlichen Weltanschauung schon auseinandergesetzt hat. Auch Schubert wäre der Kampf sicher nicht erspart geblieben. Wir haben aber nur seine Jugend vor uns, die den Problemen noch nicht bis in die abgründigsten Tiefen folgte. Wir erleben in Schuberts Messen nicht Aufrüttelndes, sondern Verinnerlichendes. Sie werben nicht stürmisch, sie bekehren nicht, sondern festigen nur die, die gleichen Sinnes sind. Ihr ethischer Wert liegt in ihrer Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit, mit der sie um das Erhabene und Ewige einen Kranz von Schönheit flechten, nicht in der Verkündung neuer, sieghafter, niederschmetternder Ideen. Auch in der As-dur-Messe spricht der romantische Geist, der klang- und glaubensselige, aller Dialektik fremde. Und es ist eine historische Notwendigkeit, daß solche Werke in einer Zeit, wie das vergangene Jahrhundert, die mit den Riesenschritten des Eroberers von Gipfel zu Gipfel eilte, vergessen werden mußten. Da hatte nur das große Wort Geltung, das Wort eines Kämpfers, der zu Kämpfenden sprach. Aber wenn die Welt der gewaltigen Worte müde wird, wenn die umwälzenden und aufrüttelnden Ideen keinen Widerstand und Widerhall mehr finden, wenn alles Große und Gewaltige sich dem eisernen Menschenwillen beugt, dann wird die Menschheit wieder Zeit und Muße finden, sich an den Blumen zu freuen, die unverwelklich das Erhabene schmücken und ohne die es zwar Größe, aber nur eisige, erschreckende, übergewaltige gäbe, eine Größe, die letzten Endes doch den Geist erdrücken würde. Allem Skeptizismus fremd, wendet sich Schubert an den Glauben. Es ist schon einmal gesagt worden: die Mittel, die er anwendet, sind bescheidene; denn er will vertiefen, nicht werben.

Die As-dur-Messe zerfällt in sechs Teile. Gleich das Kyrie führt mit seiner zarten Verträumtheit in den Grundcharakter der Messe ein. Nichts von einer zerknirschten Menge, die angsterfüllt und bebend um Gnade fleht. Hier ist es eine freudig erregte Gemeinde, die im Vertrauen auf die Güte des Herrn und der Verzeihung gewiß, ihre Bitte um Segen ertönen läßt. In helle Farben ist das getaucht. Chor und Orchester wetteifern im Wohlklang: Kyrie eleison. Ganz leise wie ein Echo hallt es in den menschlichen Stimmen nach. Da beginnen einzelne: Christe eleison. Kunstvoll sind die Stimmen verschlungen, Rosen gleich, die um das Kreuz des Erlösers gewunden werden. Wieder beginnt der Chor und wieder folgen die Solostimmen. Nirgends ein Aufschwung, ein Forte. Leise, wie sie begonnen, hauchen die Stimmen ihr eleison hin. Im strahlenden E-dur setzt jubelnd das Gloria ein. Rauschende Streicherpassagen umspielen den Ruf der Stimmen. Laudamus te, wetteifern sie. Eine kurze, innig beseelte Episode der Solostimmen, und wieder braust das Gloria hernieder. Dann folgt ein Zwischensatz in A-dur; in schlichten Tönen erklingt das gratias agimus. Streicher und Holzbläser schaffen eine abgeklärte, erdenferne Stimmung. Da wendet sich das Spiel nach moll, volle Akkorde künden vom „Herrn des Himmels". Der feierliche Anruf der Gläubigen wird immer wieder von dem rührenden gratias agimus unterbrochen. Erschüttert stammeln sie: miserere nobis. Die Instrumente lasten mit schleppenden Synkopen an dem Quoniam, und unter mächtigen Schlägen des Orchesters ringt sich die Erkenntnis des „Einzigen" durch. Eine Fuge von imponierendem Aufbau krönt den Gloria-Satz. Schubert hat sie später noch einmal geformt und dem Schluß eine wirkungsvollere Steigerung gegeben.

Zweimal intonieren die Bläser den C-dur-Dreiklang, dann setzen die Singstimmen freudig bejahend mit dem Credo ein. Scheu ringt sich das Incarnatus in weichem As-dur von den Lippen. Schauer beben durch die sich ineinanderschiebenden Harmonien beim crucifixus. Da ertönen kräftige, helle C-dur-Klänge (et resurrexit), und jubelnd steigert sich der Freudenruf: Credo in spiritum sanctum. Eigenartig modulierend beginnt das Sanctus, breitet sich dann in geschwungenen Kantilenen aus und findet in einem sprühenden Osanna seinen Abschluß. Auch dem Ossanna hat Schubert später noch eine zweite Fassung gegeben, indem er es aus dem ursprünglichen Sechsachteltakt in den

Viervierteltakt übertrug. Das Benedictus greift die Haupttonart wieder auf. Es sind wieder die zarten, hellen Farben, die Geltung gewinnen; reizvoll ist der Wechsel zwischen Solo- und Chorstimmen ausgenutzt. Wie das Sanctus wird auch das Benedictus von dem Osanna beschlossen. Das Agnus Dei schließt den Kreis und bringt die abgeklärte Stimmung des Kyrie zurück. Dona nobis pacem lassen die Stimmen immer wieder erschallen bis zum leise verhallenden Schlußakkord.

Neben seiner großen As-dur-Messe schuf Schubert 1822 nur noch zwei kleine Kirchenmusikwerke, ein ganz kurzes Tantum ergo in C-dur für Chor, Orchester und Orgel und am 20. März eines in D-dur, Stücke, die leicht ausführbare Musik ohne polyphone Stimmbewegung enthalten. Andere Chorwerke sind „Gott in der Natur" von Gleim, für zwei Sopran- und zwei Altstimmen mit Klavierbegleitung, das Schubert auf Wunsch der Gesanglehrerin Anna Fröhlich für ihre Schülerinnen im August komponierte. Es ist bemerkenswert durch sein frisches Kolorit, das durch die Vereinigung der feinbehandelten Frauenstimmen mit der klangreichen Klavierbegleitung erzielt wird. Ferner am 22. November ein Quartett „Schicksalslenker blicke nieder" für vier Singstimmen und Klavierbegleitung, das später, mit instrumentalen Zutaten versehen, unter dem Titel „Des Tages Weihe" erschien. Auf Veranlassung Leopold von Sonnleithners komponierte Schubert im Januar ein Volkslied „Zum Geburtstage des Kaisers" für Chor und Orchester. Den Text hatte Ludwig von Deinhardstein geschrieben. Dies Werk erschien als „Constitutionslied" mit verändertem Text. Es wurde in der Urform am 11. Februar, dem Vorabend des kaiserlichen Geburtstags, im Theresianum von den adeligen Zöglingen unter Sonnleithners Leitung gesungen. Als letzte Chorkomposition des Jahres ist ein melodiöses Männerquartett „Geist der Liebe" (Matthisson) mit Begleitung des Klaviers oder der Gitarre aus dem Januar zu erwähnen.

Der Lyriker Schubert sprach sich 1822 nur sehr zurückhaltend aus; gegenüber den bedeutungsvollen Schöpfungen dieses Jahres kein Wunder. Die Gesamtausgabe weist nur neunzehn Lieder auf. „Der Wachtelschlag" von Sauter ist ein einfaches Strophenlied. Feierliche Klangfülle strahlt aus der Musik zu „Ihr Grab" von Richard Roos. Mayrhofersche Gedichte regten im April die Inspiration kräftiger an. Das romantisch versunkene „Nachtviolen" übertrifft an Stimmungskraft noch die schwungvollen Gesänge „Heliopolis I" und „Heliopolis II".

Kraftvoll gibt sich Senns „Selige Welt"; weichere Linienführung zeichnet seinen „Schwanengesang" aus. Schlegels „Die Rose" in zwei Fassungen G-dur und F-dur ist nicht mehr als „nett". Der Juli weist neben Platens ergreifend-innerlichem „Die Liebe hat gelogen" desselben Dichters erschütternd gesteigertes „Du liebst mich nicht" auf, das in gis-moll entstand, in der Ausgabe aber zur leichteren Lesart nach a-moll transponiert wurden. Schobers „Todesmusik" (September) ist in seinen interessanten Modulationen charakteristisch für Schuberts Streben nach neuen Ausdrucksmitteln. „Schatzgräbers Begehr" aus dem November mag weniger fesseln. Auf Freund Schober folgte Franz Bruchmann mit drei Gedichten: „Schwestergruss" (November), dem feinziselierten Strophenlied „Im Haine" und dem pompösen „An die Leyer" (nach Anakreon); von dem ersten rezitativischen Teil, der mit scharfen Akzenten des Klaviers gestützt wird, leitet eine melodische Phrase der Begleitung zum Nachsatz, der in Klangüppigkeit schwelgt. Erst im letzten Monat des Jahres fand Schubert zu Goethe zurück. Die fünf Goethelieder heben wieder alles Vorhergegangene auf, der unbekümmert, heiter-trällernde „Musensohn", das sehnsüchtig-verlangende „An die Entfernte", das verträumt-sinnende „Am Flusse", das Schwung und Leben sprühende „Willkommen und Abschied" und das wundersame, tief nachdenkliche „Wandrers Nachtlied". Die populärste Liedschöpfung dieses Jahres gab er mit Uhlands „Frühlingsglaube". In der Melodie liegt alle Lenz-Seligkeit, das hoffnungsvolle Erwarten, das herzbeklemmende Sehnen verborgen, und in dem wundersamen Ritornell scheinen die linden Lüfte selbst erwacht zu sein. Zwei Gelegenheitskompositionen können anschließend noch genannt werden. Vom Januar: „Herrn Joseph Spaun" Assessor in Linz (Gedicht von Matth. v. Collin), bestehend aus Rezitativ und Arie in parodierendem italienischen Stil. Endlich ein humoristisches Terzett für drei Männerstimmen und Klavier „Die Advokaten", das am 27. Dezember entstand und wahrscheinlich für eine lustige Schubertiade zum Jahreswechsel bestimmt war.

In der Klavierkomposition hatte Schubert seit den großen Sonaten aus 1817 mehr das kleinere Genre bevorzugt. Da stellte er im November 1822 mit der „Wanderer-Phantasie" ein Werk auf den Plan, wie es in so grandiosem Aufbau und schwungvollem Gelingen bis dahin noch nicht existierte. Gewiß, Phantasien über beliebte Lied-

themen gab es; auch daß man in diesen Phantasien mehrere durch Tempo und Tonart unterschiedene Sätze aneinanderreihte, war nicht neu. Das Neue Schuberts lag in der Art der Ausführung. Sehen wir vom Klaviersatz ab, der trotz unverkennbarer Schubertismen im Bereich der damaligen Schule gehalten ist, so fesselt besonders die zwingende Einheit der thematischen Verarbeitung. Das Thema ist dem „Wanderer" entnommen. Die rhythmische Keimzelle (ein Viertel und zwei Achtel), aus der sich alles Thematische entwickelt, herrscht von Anfang an. Heiße Energie durchpulst das Allegro con fuoco. Spielerisches Figurenwerk leitet zu einer melodischen Steigerung des Themas (E-dur). Doch bald wird dieser lyrischen Episode ein Ende gemacht. Jetzt geht das Thema in die linke Hand über, steigt unter perlenden Sechzehntelfiguren nach oben und schwebt in der Rechten über dem wogenden Baß. Der Rhythmus vergeht nicht, trotzdem die Melodie allerhand phantastische Wandlungen durchmacht. Allmählich läßt die Erregung nach, und es folgt ein cis-moll-Adagio (in dem das Wanderer-Thema klar hervortritt), ein symphonisches Gedicht über den Text „Die Sonne dünkt mich hier so kalt". Neu sind die prachtvollen Tremolo-Effekte. Thematisches kristallisiert sich in dem Tongewoge, und schließlich schält sich das Thema des folgenden Presto-Teils (Dreiviertel-Takt) heraus. Die melodische Verwandtschaft mit dem Urthema ist klar. Ehe sich dieses As-dur-Scherzo im weiteren Verlauf der Dominante von C zuwendet, schiebt sich noch als „quasi Trio" ein echt Schubertscher Des-dur-Walzer dazwischen. Den Allegro-Schlußsatz leitet ein Fugato des Themas machtvoll und kernig ein. Nach und nach gewinnt die Inspiration noch an Kraft, und am Schluß werden alle Virtuosenkünste aufgeboten.

Auch der Schriftsteller Schubert spitzte wieder einmal den Griffel. Eine, wenn man so sagen will, autobiographische Skizze vom 3. Juli 1822 eröffnet einen Einblick in sein Gemüt, und rührt uns durch die schlichten Worte, die er für die poetische Schilderung seiner jungen Leiden fand:

Mein Traum.

Ich war ein Bruder vieler Brüder und Schwestern. Unser Vater und unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. — Einstmahl führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich war aber traurig. Da trat mein Vater zu

mir, und befahl mir, die köstlichen Speisen zu geniessen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in fremde Gegend. Jahre lang fühlte ich den größten Schmerz und die größte Liebe mich zerteilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, und mein Vater, von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Thränen entflossen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen.

Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer und die Bahre versank. — Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmahls in seinen Lieblingsgarten. Er fragte mich ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig und ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweitenmahl erglühend: ob mir der Garten gefiele? — Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater und ich entfloh. Und zum zweitenmahl wandte ich meine Schritte, und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange, lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.

So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz.

Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmahl zog, in dem viele Jünglinge und Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken.

Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmahl auf die Jünglinge wie leichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in diesen Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innen Andacht und fester Glaube, mit gesenktem Blicke auf das Grabmahl zu, und ehe ich es wähnte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; und ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick

zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt und liebend. Er schloss mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich.

Franz Schubert.

Mit der Öffentlichkeit kam Schubert auch 1822 wieder mehrfach in Berührung, und zwar waren es neben dem Erlkönig hauptsächlich Vokalquartette, die den Wienern vorgesetzt wurden. Aber auch auswärts, in Graz und Linz erschien sein Name auf den Konzertprogrammen und wurde freudig begrüßt.

In den Konzerten des Wiener Musikvereins kamen oft Männerquartette, die in großer Zahl komponiert wurden, zum Vortrag. Schon damals begann sich der mit „Liedertafelei" gekennzeichnete, widerwärtig-sentimentale Stil in dieser Gattung breit zu machen. Erfindungslose Komponisten wußten in dem beschränkten Rahmen des Männerchors nichts Originelles zu schaffen, und das Publikum ermüdete unter dem Einerlei der Darbietungen und drohte bald des ganzen Genres überdrüssig zu werden. Da wandte sich Sonnleithner an Schubert mit der Bitte um Komposition neuartiger Männerchöre. Schubert schrieb ihm darauf:

Sie wissen selbst, wie es mit der Aufnahme der späteren Quartette stand; die Leute haben es genug. Es könnte mir freilich vielleicht gelingen, eine neue Form zu erfinden, doch kann man auf so etwas nicht sicher rechnen. Da mir aber mein künftiges Schicksal doch etwas am Herzen liegt, so werden Sie, der, wie ich mir schmeichle, auch daran Theil nimmt, wohl selbst gestehen müssen, dass ich mit Sicherheit vorwärts gehen muss, und keineswegs mich der so ehrenvollen Aufforderung unterziehen kann; es müßte denn sein, dass der löbl. Gesellschaft mit der Romanze aus der Zauberharfe, von Jäger vorgetragen, gedient wäre; dann würde sich beruhigt fühlen Ihr ergebenster

Fr. Schubert.

Den „Gesang der Geister", in dem etwas durchaus Neues vorlag, hatte das Wiener Publikum mit eisigem Schweigen abgelehnt. Schubert fand aber, wie wir später sehen werden, doch noch eine „neue Form", die dem Publikum zusagte.

Die fortgesetzten Veröffentlichungen der Schubertschen Werke taten das ihre, die Aufmerksamkeit der Musikliebhaber auf das rastlose Schaf-

fen des Meisters zu lenken. 1821 hatte er acht Werke erscheinen lassen. In diesem Jahr wurden es nur sechs. Am 9. Mai gelangte opus 8, das die Lieder: Der Jüngling auf dem Hügel von H. Hüttenbrenner und Sehnsucht, Erlafsee und Am Strome von Mayrhofer enthielt, zur Ausgabe. Es war dem Grafen Johann Karl von Esterhazy, dem Vater seiner Schülerinnen gewidmet. Ob und wie der Graf sich dafür erkenntlich zeigte, ist nicht genau bekannt.

Als zehntes Werk übergab Schubert die Acht Variationen zu vier Händen über ein französisches Lied, die er vor vier Jahren in Zelesz komponiert hatte, dem Druck. Sie erschienen am 19. April und waren „Beethoven von seinem Verehrer und Bewunderer Franz Schubert gewidmet". Das Meisterlein begab sich nun selbst mit einem Exemplar seines opus 10 zu Beethoven, um es dem Gefeierten zu überreichen. Aber er traf ihn nicht zu Haus an und ließ das Heft einem Dienstboten zurück. So ging diese Gelegenheit, Beethovens Bekanntschaft zu machen, vorüber. Phantasiebegabte Novellisten und Biographen haben allerlei Märchen über einen Verkehr Schuberts mit Beethoven erfunden. Demgegenüber sei Spaun zitiert: „Schubert klagte oft und namentlich bei dem Tode Beethovens, wie leid es ihm tue, dass dieser so unzugänglich gewesen und dass er nie mit Beethoven gesprochen habe", und „Schubert hätte sich glücklich geschätzt, wenn es ihm möglich gewesen wäre, sich Beethoven zu nähern, allein dieser war... unnahbar." Josef Hüttenbrenner berichtet zuverlässig: „Die Beethoven gewidmeten Variationen op. 10 trug Schubert im Stich zu Beethoven, der aber nicht zu Hause war. Sowohl Karl Beethoven als Schindler sagten aber wiederholt, dass sie Beethovens Beifall erhielten, denn ein Paar Monathe hindurch spielte sie Beethoven mit seinem Neffen fast täglich. Ansonst kam Schubert mit Beethoven nie in Berührung, nur zum ersten und letzten Mahle an Beethovens Sterbelager mit Anselm, mir und Teltscher, wohin uns Schindler führte!"

Bedenkt man, wie abgeschlossen und unzugänglich der einsame Beethoven in seinen letzten Jahren lebte, so kann man überzeugt sein, daß er von der Existenz eines Wiener Tonkünstlers Franz Schubert erst Kenntnis erhielt, als er beim Nachhausekommen die Variationen auf seinem Tisch vorfand. Über Schuberts Talent muß er sich günstig geäußert haben; denn reine Erfindung kann der angebliche, jedenfalls stark aufgebauschte Ausspruch „Dieser wird mich übertreffen", der in

Wien kursierte, schwerlich sein. In einem Konversationsheft, vermutlich aus dem Jahr 1823, findet sich eine Bemerkung Karl Beethovens: „Man lobt den Schubert sehr, man sagt aber er solle sich verstecken.“ Noch einmal (1826) kehrt Schuberts Name wieder. Holz schrieb da auf: „Schubert war eben bei ihm [vermutlich Hofrat Kiesewetter], sie haben in einer Händelschen Partitur gelesen. Er [Kiesewetter] war sehr artig . . . er [Schubert] war immer zugegen. — Für Lieder hat er viel Auffassungsgabe. Kennen Sie den Erlkönig? — Er [Kiesewetter] hat immer sehr mystisch gesprochen.“ Von Ferdinand Schubert stammt die unbestimmte Erklärung: „Sie sind selten zusammengekommen“, was so viel heißt als: sie haben sich selten gesehen. Denn daß Schubert mit Beethoven öfter zusammengetroffen ist, allerdings ohne mit ihm zu sprechen, erzählte Anselm Hüttenbrenner: „Beethoven kam wöchentlich ein paarmal in die Verlagshandlung Steiner & Co. vormittags zwischen 11 und 12 Uhr. Da war fast jedesmal Tonkünstler-Versammlung und Austausch der musikalischen Ansichten. Schubert begleitete mich öfter dahin. Das Gewölbe war im Paternostergässchen. Wir weideten uns an den kernigen, mitunter beissenden Bemerkungen Beethovens, besonders wenn es der wälschen Musik galt.“ Wir können es somit nur beklagen, aber nicht ändern, daß Beethoven und Schubert fremd aneinander vorübergegangen sind.

Die Veröffentlichungen schritten rüstig vorwärts. Zur Abwechslung ließ Schubert als opus 11 am 12. Juni drei Männerquartette: Das Dörfchen, Die Nachtigall und Geist der Liebe erscheinen. Bedeutender war opus 12, das die drei Gesänge des Harfners aus Goethes Wilhelm Meister enthielt. Dies Heft wurde dem Bischof von St. Pölten, Johann Ritter von Dankesreither, bei dem Schubert im Vorjahr mit Schober zusammen als Gast geweilt hatte, zugeeignet.

Dann kamen zwei treue Freunde an die Widmungs-Reihe. Das dreizehnte Werk war an den „k. k. Bankal-Assessor Josef Edler von Spaun“ gerichtet. Es umfaßte: Der Schäfer und der Reiter von Fouqué, Lob der Tränen von Schlegel und Der Alpenjäger von Mayrhofer. Opus 14 trug den Namen Franz Ritter von Schobers. Es enthielt Goethes „Geheimes“ und Suleikas ersten Gesang. In Schickhs Wiener Zeitschrift wurden in diesem Jahr zwei Lieder Schuberts aufgenommen, am 7. Mai „Die Rose“ von Schlegel und am 30. Juli „Der Wachtelschlag“ von Sauter.

Alle diese Opusnummern erschienen in Kommission bei Cappi & Diabelli. Aus eigener Initiative wagte es noch kein Wiener Verleger, Schubertsche Kompositionen zu veröffentlichen. Erst 1823 versuchten es Sauer & Leidesdorf, zwei Jahre später Pennauer und 1826 Mathias Artaria. Mit Artaria ließ sich Schubert nur widerstrebend ein, weil dieser einmal drei Streichquartette, die die Aufschrift „Herrn Anton Salieri von seinem Schüler Franz Schubert gewidmet" trugen, mit dem Bemerken zurückgewiesen hatte: „Schülerarbeiten nehme ich nicht," Josef Hüttenbrenner, der treu-sorgend stets auf Verleger für die Werke seines Freundes fahndete, machte nun 1822 den Versuch mit einer auswärtigen Handlung. Breitkopf & Härtel kamen nach der unrühmlichen Erlkönig-Episode nicht in Betracht. So wandte er sich an C. F. Peters in Leipzig. Er machte den Verleger auf Schubert, „ein Talent" unter den „neueren Tondichtern" Wiens, der schon zum Liebling der Wiener Musikwelt geworden sei, auf den „zweiten Beethoven", aufmerksam, und führte als besonderen Köder die angebliche Äußerung Beethovens an: „Dieser wird mich übertreffen." Aber Peters war ein kaltblütiger und kluger Geschäftsmann, der die Katze nicht im Sack kaufte. Seine umfangreiche, langatmige Antwort an Hüttenbrenner klärte diesen über die soliden Grundsätze der Leipziger Handlung auf, schilderte die schwierige Lage eines Verlegers, der von seinen bereits eingeführten Tonsetzern alles nehmen müsse und daher an neue unbekannte Talente nur mit Vorsicht herantreten könne. Sein Memorandum gipfelte darin, daß er unbesehen nichts drucke, daß daher Schubert Werke zur Ansicht einsenden möge; die Honorarbedingungen des Wiener Tonsetzers würden ja wohl bescheidene sein.

Schubert schenkte dem Schreiben des Verlegers und der Aufforderung, Kompositionen einzusenden, keine Beachtung. Wenn Peters dem wenig bekannten Künstler skeptisch gegenüberstand, so kann man das verstehen; aber er verlangte ja sogar von einem Beethoven Probesendungen, die dieser allerdings mit energischer Hand ablehnte, worauf Peters prompt die Rückzahlung eines vorgeschossenen Betrages forderte.

Schubert blieb demnach auf sein liebes Wien angewiesen. Hier wollte er für sein Werk tun, was er konnte. Nach der Vollendung der h-moll-Symphonie kam ihm der Gedanke, sie bei der Gesellschaft der Musikfreunde zur Aufführung zu bringen. Er suchte deshalb um Auf-

nahme als ausübendes Mitglied nach, wurde aber mit dem Bemerken abgewiesen, daß den Satzungen gemäß nur Liebhaber, aber nicht solche, die von der Musik leben, aufgenommen werden könnten. Wobei der Vorstand übersehen hatte, daß Schubert nicht von der Musik, sondern für die Musik lebte.

EIN SCHWERES JAHR

1823

Schubert war mit seinem Verlag Cappi & Diabelli unzufrieden. Er fühlte sich mehrfach übervorteilt. Diabelli schien nicht der Mann zu sein, der sich in geschäftlicher Hinsicht Skrupel machte. Er suchte seinen Vorteil, wo er ihn fand; daß bei Schubert etwas zu „verdienen" war, konnte ihm längst kein Geheimnis mehr sein. Er ließ sich daher zu allerlei Eigenmächtigkeiten bei der Veröffentlichung Schubertscher Kompositionen verleiten, die dieser zwar zurückwies, die dem sensiblen Künstler aber schließlich die Verbindung verleiden mußten. Am 21. Februar 1823 schreibt er an die Verlagshandlung: „Hier überschicke ich das Quartett sammt Clavierbegleitung. — Die Erscheinung der zwei Hefte Walzer etc. hat mich etwas befremdet, indem sie nicht ganz der Abrede gemäss erschienen sind. Eine angemessene Vergütung wäre ganz an seinem Platz. — Übrigens bitte ich Sie, mir die Rechnung der 3 letzten Hefte gütigst einsehen zu lassen, indem ich abzuschliessen gedenke und sie Ihnen, wenn Sie wollen, gegen 300 fl. W. W. als Eigenthum überlasse. — Auch bitte ich Sie noch um einige Exemplare der Fantasie."

In diesem Jahr gab Schubert der Firma nur noch vier Werke in Verlag, denn es kam zu einem völligen Bruch zwischen ihnen. Als opus 15 erschien die Wandererphantasie, für die Schubert ein Honorar von 20 Gulden erhielt. Als opus 16 folgten zwei Männerquartette mit Klavierbegleitung: Frühlingslied von Schober und Naturgenuß von Matthisson, gleichzeitig als opus 17 vier a cappella-Chöre: Frühlingswonne, Liebe, Zum Rundtanz und Die Nacht, alle auf Texte von Matthisson. Opus 18, zwei Hefte Walzer, Ländler und Ecossaisen, war schon früher ausgegeben worden. Damit hörte die Verbindung Schuberts mit Cappi & Diabelli für längere Zeit auf; opus 19, das die drei Goethelieder: An Schwager Kronos, An Mignon und Ganymed vereinigte, erschien erst 1825 in dem von Diabelli neu gegründeten Verlag unter der Firma Diabelli & Comp.

Der Erlös aus den bisher publizierten Werken belief sich auf über 2000 Gulden. Der Erlkönig allein hatte 1821 an 800 Gulden eingetragen. Da ließ sich Schubert in einer schwachen Stunde von dem schlauen Verleger überlisten und verkaufte ihm Platten und Eigentumsrecht der 18 Hefte für — bare 800 Gulden. Mit einem Schlage zerstörte er den wohldurchdachten Plan Sonnleithners, der ihm sicher-

lich in einiger Zeit eine zwar bescheidene, aber selbständige Existenz verschafft hätte. Einmal pekuniär unabhängig, hätte er den Verlegern die Honorare diktieren können. So mußte er froh sein, für ein Butterbrot sein Bestes hingeben zu können. Was die unmittelbare Veranlassung zu diesem verhängnisvollen Schritt war, ist nicht ganz aufgeklärt. „Genussliebe, verstärkt durch frühere Entbehrungen, und Unkenntnis der Welt, dürften ihn dazu verleitet haben." So meinte Mayrhofer. Witzelnd bemerkt Schwind zum Punkt „Genussliebe", daß bei der gänzlichen Armut von Schuberts Freunden seine fleischlichen und geistigen Bedürfnisse von Fasanen und Punsch schwer befriedigt werden konnten. Bauernfeld spricht von dem „aufreibenden Kampf zwischen ungestümem Lebensgenuss und rastlos geistigem Schaffen". Genug, Schuberts pekuniäre Verlegenheiten blieben endlos; eine der peinlichsten wird Diabelli eben ausgenutzt haben, um für eine lächerlich geringe, für Schubert im Augenblick aber erhebliche und willkommene Summe ein höchst ertragfähiges Kapital in seinen Besitz zu bringen. Als die Freunde von dem Handel erfuhren, war es bereits zu spät. Der schlaue Diabelli rieb sich frohlockend die Hände, denn Schuberts Lieder „gingen". Der „Wanderer" allein brachte in 40 Jahren 27 000 Gulden. Der arme Tondichter aber spürte bald, welche Dummheit er begangen hatte, als die fortlaufenden kleinen Einnahmen ausblieben. Sehr schnell mußte er sogar erfahren, daß er von Diabelli geradezu begaunert worden war. Ein merkwürdig energischer Brief Schuberts vom 10. April stellt das Geschäftsgebahren der Wiener Verlagsfirma ins rechte Licht. Er schreibt:

„Euer Wohlgeboren haben mich durch Ihr Schreiben wirklich überrascht, indem ich nach dem eigenen Ausspruch des Herrn v. Cappi die Rechnung gänzlich abgeschlossen wähnte. Da ich zwar schon durch das frühere Verfahren bei Herausgabe der Walzer nicht die allerredlichste Absicht meiner Verleger bemerkte, so konnte ich mir dieses zweite Benehmen auch erklären, woraus sie sich, meine Herren, wieder sehr natürlich erklären können werden, warum ich mit einem andern Kunsthändler in ein dauerndes Verhältnis getreten bin. Nicht recht begreife ich übrigens die Angabe einer Schuld von 150 fl. W. W., indem die Copiatur der Oper nach Ihrem Ausspruche nur auf 100 fl. W. W. sich belief. Doch dem sei, wie es wolle, so glaub' ich,

dass der so äusserst geringe Verkauf[-preis] der früheren Sachen, sowie jener der Fantasie zu 50 fl. W. W. jene mir ungerecht auferlegte Schuld längst getilgt hat. Indem ich aber sehr zweifle, dass Sie diese zu menschliche Gesinnung hegen, so mache ich Sie höflichst aufmerksam, dass ich die gerechte Forderung von 20 Exemplare der letzteren und von 12 der früheren Hefte zu machen habe, und die noch gerechtere der 50 fl., welche Sie mir wirklich auf eine g a r f e i n e Art zu entlocken wussten. Rechnen Sie dieses gütigst zusammen, und Sie werden finden, dass meine Forderung nicht nur die grössere, sondern auch die gerechtere ist, welche ich aber dennoch nicht gemacht haben würde, wenn Sie mich nicht so unangenehm daran erinnert hätten. Da die Schuld, wie Sie gefälligst einsehen werden, auf diese Weise längst getilgt war, so kann also auch von Herausgabe von Liedern ganz und gar keine Rede sein, welche Sie abermals nicht wohlfeil genug taxieren konnten, indem ich gegenwärtig für ein Heft 200 fl. W. W. bekomme und mir Herr von Steiner schon mehrere Male den Antrag zur Herausgabe meiner Werke machen liess. Zum Schlusse muss ich Sie noch ersuchen, mir meine sämmtlichen Manuskripte sowohl der gestochenen als der ungestochenen Werke gefälligst zu senden. Mit Achtung

Franz Schubert mp. Compositeur.

N. N. Ich bitte um genaue Rechnung der mir verabfolgten Exemplare seit unserem ersten Verkaufsabschluss, indem ich finde, dass meine Rechnung die Ihrige bedeutend übersteigt."

Der erwähnte Kunsthändler, mit dem Schubert ein dauerndes Verhältnis einging, war der neue Verlag von Sauer & Leidesdorf. Sauer, ein origineller Kopf, zeigte sich nie um Geschäftskniffe besorgt und war von erstaunlicher Vielseitigkeit. Er verlegte nicht nur, sondern komponierte auch — z. B. Jagdstücke für drei Waldhörner „nur für Herrschaften" — züchtete Bäume und schrieb naturwissenschaftliche Abhandlungen. Sein Teilhaber Max Leidesdorf war gegen ihn ein Stümper. Er brachte nur einige musikalische Talente und seine Verehrung für Schubert mit ins Geschäft.

Schubert vertraute sich dem geriebenen Geschäftsgeist der Firma Sauer & Leidesdorf an. Fünf Werke gab er 1823 unter ihrer Flagge heraus. Er war mit dem geringsten zufrieden, was er an Honorar

erhielt. Ein grelles Schlaglicht auf seine kümmerliche Existenz in dieser Zeit wirft Spauns Bemerkung, daß er sich „noch immer nicht auch nur das Unentbehrlichste erwerben konnte“. Ein Blick auf die fünf Werke zeigt das schreiende Mißverhältnis zwischen Leistung und Entlohnung. Da ist opus 20, das Lieder wie Sei mir gegrüßt von Rückert, Frühlingsglaube von Uhland und Hänflings Liebeswerbung von Kind enthielt. Drei Mayrhofersche Gedichte: Auf der Donau, Der Schiffer und Wie Ulfru fischt erschienen mit der Widmung an den Dichter als opus 21. Matthäus von Collin waren seine beiden Lieder Der Zwerg und Die Wehmut (op. 22) zugeeignet. Das 23. Werk vereinigte: Die Liebe hat gelogen von Platen, Selige Welt und Schwanengesang von Senn und Schatzgräbers Begehr von Schober. Darauf wurde der Öffentlichkeit opus 24 vorgelegt, mit Schillers Gruppe aus dem Tartarus und Mayrhofers Schlummerlied. Der neue Verleger konnte zufrieden sein.

Zu all den wirtschaftlichen Leiden trat auch noch ein körperliches: gleich am Anfang des Jahres 1823 hatte Schubert eine schwere Krankheit durchzumachen. Schon im Dezember des Vorjahres waren die Anzeichen aufgetreten. Er verlor durch einen Ausschlag seine Haare und mußte (wie Schwind erzählt), eine „gemütliche Perrücke“ tragen, die er erst 1824 ablegte, als die Haare gleich einem „niedlichen Schneckerlanflug“ wieder erschienen. Schubert schrieb am 14. August an Schober: „Ich korrespondiere fleissig mit [Dr. August von] Schäffer und befinde mich ziemlich wohl. Ob ich je wieder ganz gesund werde, bezweifle ich fast.“ Sein Zustand muß also bedenklich gewesen sein. Verschuldet war er jedenfalls durch ungeregelte Lebensweise. Anselm Hüttenbrenner meinte zwar 1858, von dem Gipfel seiner Überfrömmigkeit auf die losen Wiener Jahre zurückblickend: „Schubert war grundehrlich, wahr und aufrichtig und lebte in jener Zeit (unter uns gesagt) viel reiner als ich.“ Dagegen schreibt Wilhelm Chezy, der übrigens erst 1826 mit dem Tondichter zusammenkam, in seinen Erinnerungen: „Leider hatte sich Schubert mit seinen lebensdurstigen Neigungen auf jene Abwege verirrt, die gewöhnlich keine Rückkehr mehr gestatten, wenigstens keine gesunde; die Bekehrung ist nicht allemal gleichbedeutend mit Umkehr, besonders wenn einer nach dem Beispiele des bekannten alten Teufels sich zum Einsiedler macht. Doch auch zu solcher Bekehrung konnte Schubert nicht gelangen, da er schon

in seinem 33. [muß heißen: 32.] Jahre starb. Er setzte einen gewissen, wie soll ich sagen? Stolz in die Unfälle, welche ihm auf wilden Wegen zugestoßen waren. Jedenfalls tat er sich etwas darauf zugute. Die reizenden Müllerlieder hatte er unter ganz anderen Schmerzen gesetzt, als jene waren, die er im Munde des armen Mühlknappen mit seiner verschmähten Liebe durch seine Noten unsterblich machte." Eduard Bauernfeld, der schon seit einem Jahr vertraut mit Schubert verkehrte, gibt einen Anhaltspunkt in seinen Schriften, aus dem hervorgeht, daß Schubert leidenschaftlich in die junge Gräfin Karoline Esterhazy verliebt war, „ideal, dass uns das Herz fast brach". Der Schülerin galt die Liebe, „doch gab er sich einer ganz Andern hin, um die — Andere zu vergessen". — „So liebte auch Schwind, wir alle, den realen Schubert ahmten wir nach in diesem vermischten Falle." Schober, dessen „zweideutige moralische Haltung" bekannt war, scheint auch in solcher Hinsicht nicht ganz ohne Einfluß auf Schubert gewesen zu sein. Man darf dies alles nur nicht allzu tragisch nehmen: Diese Lebensführung entsprang der inneren Natur, der gesunden, unbefangenen Sinnlichkeit des Junggesellen Schubert, dem zum Asketen die Talente fehlten.

Schubert soll, jedenfalls nach Therese Grobs Vermählung, zunächst mit einem Mädchen im Esterhazyschen Haus ein Liebesverhältnis angeknüpft haben, das aber bald einer stillen Herzensneigung für die siebenzehnjährige Komtesse Karoline weichen mußte. Eine Äußerung Schuberts könnte darauf hindeuten. Als ihn die Komtesse einmal im Scherz zur Rede stellte, warum er ihr keine seiner Kompositionen gewidmet habe, antwortete er: „Wozu denn? Ihnen ist ja ohnehin alles gewidmet!" Bauernfeld deutet an, daß das Leben des „in gewissen Dingen ziemlich realistischen Schubert nicht ohne einige Schwärmerei abgelaufen sei." Er spricht noch deutlicher: „Bei unserm Freunde wirkte zum Glück eine ideelle Liebe vermittelnd, versöhnend, ausgleichend, und man darf Comtesse Caroline als seine sichtbare wohltätige Muse, als die Leonore dieses musikalischen Tasso betrachten." Schwind bestätigte das übrigens auch mit dem Zeichenstift, indem er in seinem „Schubertabend bei Spaun" das Bildnis der Komtesse Karoline auf die Wand des Zimmers zauberte.

Das Ideal eines Frauenverehrers scheint Schubert nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen allerdings nicht gewesen zu sein. Nach

Anselm Hüttenbrenner war er gegen das schöne Geschlecht ein trockener Geselle und nichts weniger als galant. Er vernachlässigte seinen Anzug, seine Zähne und roch stark nach Tabak, war somit zum Courmachen wenig geschaffen. „Er war kleiner Gestalt, vollen runden Angesichts und ziemlich beleibt. Sehr schön gewölbt war seine Stirn. Seiner Kurzsichtigkeit wegen trug er stets Brillen, die er selbst während des Schlafes nicht ablegte. Das Herausputzen war seine Sache nicht, daher er auch ungern sich in höhere Kreise begab.“ Wilhelm Chezy, der an dem „kleinen, breiten Musicus“ nichts Bemerkenswertes findet, muß doch zugeben, daß er „dergestalt glitzernde Augen hatte, dass sich das innere Feuer dem ersten Blick verriet“. Auch auf andere machte sein Auge einen unauslöschlichen Eindruck. Anschütz berichtet (wie schon erwähnt), daß Schuberts durch Kurzsichtigkeit blödes Auge leuchtete, wenn er musizierte oder über Musik sprach. Lachner sagt dasselbe. Schubert habe einen „starren Blick“ gehabt; „wenn aber das Gespräch auf Musik kam, so fingen seine Augen an zu leuchten und seine Züge belebten sich“. Die Beschreibungen anderer Zeitgenossen vervollständigen das Bild: Sein Gesicht war rund, die Stirn gewölbt, die Lippen aufgeworfen (das so bezeichnende Grübchen im Kinn wird übersehen), die Nase stumpf, das Haar gekräuselt. Seine Gestalt war unter Mittelgröße. Der Gesichtsausdruck konnte weder als geistreich noch als freundlich gelten. Spaßhaft übertreibend nennt ihn Chezy einen Talgklumpen, und Schwind behauptet witzelnd: „Er sah aus wie ein betrunkener Fiaker.“ Spaun ist sachlicher: „Er war weder eigentlich schön, noch hässlich. Aber er war wohlgebildet; sobald er freundlich sprach oder lächelte, erschienen seine Züge gehoben und nahezu schön. Er war festen, gedrungenen Leibes, durchaus kein Fettklumpen.“ Auch Hoffmann von Fallersleben, der Schubert 1827 sah, hatte ihn noch viel später als „gesunde, lebenskräftige Wiener Natur“ im Gedächtnis. Bauernfelds Vers darf nicht vergessen werden:

Doch früher hast Du gelebt — und nicht
Als Musikgelehrter, als bleicher.
Voll war und rund der Bösewicht,
Ein behaglicher Österreicher.

Die eingehendste Schilderung der äußeren Gestalt Schuberts verdanken wir einem seiner Bekannten, dem Dr. Georg Franz Eckel: „Die

Gestalt klein aber stämmig, mit stark entwickelten festen Knochen und strammen Muskeln, ohne Ecken, mehr gerundet. Nacken kurz und stark; Schulter, Brust und Becken breit, schön gewölbt; Arm und Schenkel gerundet, Hände und Füsse klein; der Gang lebhaft und kräftig. Den ziemlich großen, runden und derben Schädel umwallte ein braunes, üppig sprossendes Lockenhaar. Das Gesicht, in welchem Stirn und Kinn vorherrschend entwickelt waren, zeigte weniger eigentlich schöne als vielmehr ausdrucksvolle, derbe Züge. Das sanfte, wenn ich nicht irre, lichtbraune, bei Erregung feurig leuchtende Auge war durch ziemlich vorspringende Augenbögen und buschige Brauen stark beschattet, und dadurch, sowie durch häufiges Zusammenkneifen, wie es bei Kurzsichtigen vorzukommen pflegt, anscheinend kleiner, als es wirklich war. Nase mittelgross, stumpf, etwas aufgestülpt, durch eine sanfte Einwärtsschweifung mit den vollen, üppigen, fest schliessenden und meist geschlossenen Lippen verbunden. Am Kinn das sogenannte Schönheitsgrübchen. Die Gesichtsfarbe blass, aber lebhaft, wie bei allen Genies. Ein lebhaftes Mienenspiel, als Ausdruck der inneren steten Erregung, bald in gewaltigen Stirnfalten und ineinander gepressten Lippen ernste, bald im sanft leuchtenden Auge und lächelnden Munde liebliche Gebilde seines schaffenden Genius verkündend. Im Ganzen zeigte Schuberts Gestalt den klassischen Ausdruck der Harmonie von Kraft und Milde eines Olympiers."

Mochten in der Schilderung der Gestalt Schuberts die Zeitgenossen nicht immer einig sein, über den Menschen herrscht nur eine Stimme. Das schlichte Wort Kathi Fröhlichs sagt alles: „Die Unschuld und Harmlosigkeit seines Gemütes waren ganz unbeschreiblich." Er war wie ein Kind. Haß und Mißgunst kannte er nicht. Alles Edle und Große fand in seinem Herzen stürmischen Widerhall. Ein Schönheitssucher, der, gefesselt an die Erbärmlichkeiten eines armseligen Daseins, sich täglich seinen Himmel selbst schaffen mußte. Und er fand ihn in der Kunst oder vor den Toren seiner Wienerstadt.

Im Jahre 1823 aber verdunkelten schwere Wolken den Horizont. Die Krankheit drückte ihn schmerzlich nieder. Und in einer einsamen, qualvollen Stunde rangen sich stammelnd die schwermütigen Verse von ihm los:

Mein Gebet.

Tiefer Sehnsucht heil'ges Bangen
Will in schön're Welten langen;
Möchte füllen dunklen Raum
Mit allmächt'gem Liebestraum.

Großer Vater! reich' dem Sohne
Tiefer Schmerzen nun zum Lohne
Endlich als Erlösungsmahl
Deiner Liebe ew'gen Strahl.

Sieh, vernichtet liegt im Staube,
Unerhörtem Gram zum Raube,
Meines Lebens Martergang
Nahend ew'gem Untergang.

Tödt' es und mich selber tödte,
Stürz uns alles in die Lethe,
Und ein reines, kräft'ges Sein
Lass', o Großer, dann gedeih'n.

Das war am 8. Mai. Aber Schubert war kein Hypochonder. Der Schmerz konnte ihn wohl vorübergehend niederdrücken. Im Schaffen jedoch richtete er sich bald wieder auf, und das schwere Jahr seiner Schmerzen ist mit Werken reich bedacht. Er machte einen letzten, gewaltigen Sprung auf die Bühne und schrieb „Die Verschworenen", „Fierrabras" und „Rosamunde". Als es ihm auch damit nicht gelang, Rosen zu pflücken, verzichtete er resigniert auf die Eroberung des Theaters. Das erste der drei Bühnenwerke, Die Verschworenen, vollendete er im April; die im britischen Museum befindliche Originalpartitur trägt dieses Datum. Der Text des einaktigen Stückes stammt von Ignaz Franz Castelli, einem sehr fruchtbaren Schriftsteller, Übersetzer und Dialektdichter. Seinem Singspiel „Die Verschworenen" gab der Verfasser folgende Begleitworte mit auf den Weg: „Die Klage der deutschen Tonsetzer geht meistens dahin: ‚Ja, wir möchten gerne Opern komponieren, schafft uns nur Texte dazu!' Hier ist einer, meine Herren! Wollen Sie ihn mit Tönen begleiten, so bitte ich meine Worte auch etwas gelten zu lassen und der Verständlichkeit des Ränkespieles nicht zu schaden, indem Sie Rouladen der musikalischen Charakteristik vorziehen. Ich glaube, die Oper müsse eine dramatische Handlung mit Musik begleitet, nicht eine Musik mit darunter gelegtem Texte sein, und der Gesamteindruck gilt meinem Erachten nach mehr, als einem

einzelnen Sänger Gelegenheit geben, seine Gurgelfertigkeit zu zeigen. Lasst uns etwas für die eigentliche deutsche Oper tun, meine Herren!"

Schubert ließ sich das nicht zweimal sagen, sondern griff mit beiden Händen zu. Was er vorfand, war ein harmloses, aber nett gemachtes Stückchen: Eine deutsche Ritterschar, die gegen die Sarazenen lange Zeit gekämpft hat, ist auf der Heimkehr zu ihren verlassenen Frauen begriffen. Ludmilla, die Gemahlin des Grafen Lüdenstein, entbietet alle Rittersfrauen zu sich auf die Burg und, empört darüber, daß ihre Männer den Kriegsruhm höher als die Liebe stellen, beschließen die Frauen Rache zu üben und die Ritter durch Kälte zu strafen. Der vorausgeeilte Knappe des Grafen erfährt durch die Zofe den Anschlag, wohnt in Frauenkleidung der weiblichen Verschwörung bei und verrät nachher alles seinem Herrn. Die Ritter beschließen Gleiches mit Gleichem zu vergelten und lassen die Frauen ohne Gruß; ja beim Bankett erklärt Graf Lüdenstein, daß sie nur kurze Zeit ausruhen wollen, um dann wieder in den Krieg zu ziehen. Die Bestürzung der Frauen ist groß. Die Gräfin kommt in einer geheimen Unterredung ihrem Gemahl liebevoll entgegen. Der aber teilt ihr mit, ein Eid binde ihn, wieder zu neuem Kampf aufzubrechen. Da erfindet der schlaue Knappe, um bei seiner Zofe bleiben zu können, die Mär, die Ritter hätten gelobt, ihren Frauen keinen Beweis der Zuneigung zu geben, außer, wenn diese Rüstung anlegten, um mit ihnen ins Feld zu ziehen. Natürlich haben die liebebedürftigen Frauen nichts Eiligeres zu tun. Die Ritter aber, von soviel Liebe gerührt, erklären das Gelübde als Erfindung und sind froh, daheim bleiben zu können.

Die Bücherzensur ließ die Verschworenen passieren. Aber die Theaterzensur hielt den Titel für staatsgefährlich, und das Stück mußte „Der häusliche Krieg" genannt werden. Schubert, der die Verschworenen mit einer echt deutschen Musik ausgestattet hatte, von der er selbst viel hielt, hoffte, der Italienerhasser Castelli würde für das gemeinsame Werk seinen weitgehenden Einfluß ausüben. Aber wie so oft blieb ihm nur die Hoffnung. Die Freunde verdachten es Castelli sehr, daß er so gar nichts für die Verschworenen tat. „Castelli schreibt in ein paar auswärtige Blätter, Du hast eine Oper von ihm gesetzt; er soll's Maul aufmachen," schrieb Schober dem Komponisten. Aber Castelli, der Mitarbeiter fast aller Zeitschriften und Taschenbücher Deutschlands war,

blieb stumm. Von der Wiener Oper, bei der er sein Werk gleich nach der Vollendung einreichte, erhielt Schubert die Partitur ein Jahr später auf dringendes Verlangen — uneröffnet zurück: das Geschick so mancher „deutschen" Oper. Wahrscheinlich dachte Schubert nun an Berlin. Aber zu seinem Leidwesen erfuhr er, daß dort das gleiche Libretto mit der Musik irgendeines Kapellmeisters beifällig aufgenommen worden war. „Ist die Castellische Oper schon gegeben?", erkundigte sich Schober Ende 1824 bei Schubert. Erst nach Jahrzehnten kam die Antwort, als endlich das Singspiel am 1. März 1861 im Konzertsaal und am 19. Oktober in der Wiener Hofoper aufgeführt wurde. Frankfurt war am 29. August desselben Jahres mit einer Aufführung vorangegangen. 1862 kamen die Verschworenen auch in München, wo Schuberts Freund Franz Lachner seit 1836 Hofkapellmeister war, zur Aufführung. „Die kleine Oper von Schubert hat mich ganz glücklich gemacht. Welche einfache unschuldige Freude, eine schöne Musik zu machen, und welch ein Reichtum von Talent und Instinkt für das Dramatische. Mit einiger Erfahrung wäre er hinter Weber nicht zurückgeblieben", schrieb Schwind nach dieser posthumen Ehrung.

Ein Blick in die Partitur der Verschworenen überzeugt uns von der Richtigkeit dieser Worte. Bauernfelds Urteil trifft noch besser den Kern der Sache: „Fertig lag die Operette ‚Der häusliche Krieg' vor, die einige dreissig Jahre später zur Aufführung gelangte, Furore machte, aber bei der Gleichgiltigkeit aller Theater-Direktionen für das Poetische und wahrhaft Schöne bald wieder vom Repertoire verschwunden war, weil es — der Theaterkasse nicht zusagte, dass für eine solche Kleinigkeit die ersten Opernkräfte verwendet werden mussten." Die Verschworenen sind kein Kassenstück, vielleicht auch kein Repertoirestück (wie so manche andere „deutsche" Oper), wenigstens nicht in einer Zeit, in der Einfachheit und Natürlichkeit in der Kunst belächelt und mit Geringschätzung abgetan werden, wohl aber das beste Bühnenwerk Schuberts. Die Erfindung ist originell und frisch in jeder Nummer. Prächtig ist die musikalische Charakteristik, die Schubert als feinen Humoristen, als ganz feinen Kopf sogar, zeigt. Die Musik ist in ihrem Stil ein Mittelding zwischen Mozart und Weber, stellt aber etwas durchaus Eigenwertiges dar. Das Anfangsduett und die Romanze (f-moll) sind Beispiele dafür. Harmonische Feinheiten blicken trotz der einfach klaren melodischen Gestaltung immer durch. Köst-

lich ist die Verschwörerszene der Frauen; hier sieht der Schalk an allen Ecken und Enden hervor. Der Ernst und das Pathos dieser Frauenversammlung sind famos glossiert durch den Polonäsenrhythmus (im Mittelsatz) und vor allem durch das weinerliche Moll, wenn die Frauen über ihre einsamen Tage und Nächte klagen. Auch der Verschwörerchor weist in seinen ironischen Übertreibungen solcher komischen Züge genug auf. Apart sind die Ensembleszenen durchweg: die Verschwörung der Ritter, das Zusammentreffen der beiden Parteien und zum Schluß die Lösung. Die Handlung ist stets fließend, der Dialog geschickt und bühnensicher gemacht. Schubert, dem es auch jetzt noch an Bühnenerfahrung mangelte, wußte sich doch schon geschickter den Forderungen des Theaters anzupassen. Wir verstehen Schwinds Behauptung, daß Schubert bei einiger Bühnenerfahrung hinter Weber nicht zurückgeblieben wäre. Bestreiten läßt sich dieses Freundesurteil nach den Verschworenen nicht mehr. Schuberts Instrumentierungskunst war auf der Höhe der Meisterschaft angelangt. Hatte schon in Alfonso und Estrella die Orchesterbehandlung als das beste hervorgehoben werden müssen, so nehmen auch in den Verschworenen die Instrumente mit Glück lebhaften Anteil an der Situationsmalerei. Eine subtile Komik, oft ein kaum merkliches Lächeln, liegt wie heller Glanz über der Partitur. Man bemerkte das nicht, wie man auch den Reizen anderer Meisterwerke echt deutschen innerlichen Humors, wie Der Widerspenstigen Zähmung von Hermann Götz, dem Corneliusschen Barbier von Bagdad oder dem Corregidor von Hugo Wolf gegenüber blind blieb und eigentlich noch geblieben ist.

Schuberts Bühnentalent reichte zur Idylle oder zur feinkomischen Oper. Sein Ehrgeiz ließ ihn aber höher greifen. Das zweite Bühnenwerk des Jahres 1823 ist die große Oper Fierrabras, deren Textbuch Josef Kupelwieser, der Bruder des Malers, 1822 im Auftrag Barbajas verfaßte. Es wurde wieder eine Enttäuschung. „Die Oper von Deinem Bruder (der nicht sehr wohltat, dass er vom Theater wegging) wurde für unbrauchbar erklärt, und mithin meine Musik nicht in Anspruch genommen," mußte Schubert seinem Freunde Leopold Kupelwieser schreiben. Und fügte die traurigen Worte hinzu: „Auf diese Art hätte ich also wieder zwei Opern umsonst componiert." Das Buch der „heroisch-romantischen Oper in drei Aufzügen für das k. k. Hofoperntheater nächst dem Kärntnertore" hatte wohl am 22. Juli 1823 glück-

lich die Zensur überstanden; das reichte aber zum weiteren Fortkommen nicht aus. Schubert begann mit der Komposition bereits am 23. Mai in der väterlichen Wohnung in der Roßau, arbeitete im Sommer in Steyr daran und schrieb die letzte Seite am 26. September. Die Ouvertüre ist mit dem 2. Oktober 1823 bezeichnet. Die handschriftliche Partitur, die am 26. September abgeschlossen wurde, umfaßt gegen 1000 Seiten.

Daß der läppische Text kein musikdramatisches Meisterstück ergeben konnte, ist verständlich. Schuberts Musik zeichnet sich auch nur im Detail aus. Hier findet sich manches Reizvolle in der Erfindung und Ausführung; die Bühnenwirksamkeit des Stückes aber ist gleich Null. Schubert hätte Praxis nötig gehabt, wie auf den anderen Gebieten seines Schaffens. Es war sein Schicksal, daß ihm diese aber auf der Bühne versagt blieb, weil er keine Gelegenheit hatte, sich die Handwerksgriffe anzueigen. Seine Liebe zu den Brettern blieb auch diesmal wieder platonisch.

Während die großen musikalischen Vereinigungen Wiens den Schöpfer der h-moll-Symphonie nur oberflächlich berücksichtigten und in den letzten Jahren seines Lebens ganz vernachlässigten, regte sich in einer anderen Stadt, zu der er nicht ohne Beziehungen war, tätige Anteilnahme für sein Schaffen. In dem jungen Steiermärkischen Musikverein in Graz wurde lebhafte Schubert-Propaganda getrieben. Durch die Brüder Hüttenbrenner war Schubert zuerst mit der Hauptstadt der Steiermark verbunden. Ein vorzüglicher Schubertkenner, der Beamte Dr. Johann Jenger, mit dem Schubert in Wien selbst in Verkehr gestanden hatte, war Sekretär des Vereins. 1820 wurden zum erstenmal in Graz Schubertsche Noten aufs Pult gelegt. Von da ab gewann der Name Schuberts hier einen immer festeren Boden.

Nachdem so Schuberts Muse mit vollem Erfolg in Graz Eingang gefunden hatte, schlug Jenger in der Ausschußsitzung des Musikvereins am 10. April 1823 Schubert zum Ehrenmitglied vor. Der Verein stimmte diesem Vorschlag zu, und Schubert wurde durch Hüttenbrenner das Diplom mit folgendem Schreiben übermittelt:

Euer Wohlgeboren!

Die Verdienste, welche Sie um die Tonkunst bereits sich erworben haben, sind zu allbekannt, als dass der Ausschuss des Steiermärkischen

Musikvereins nicht auch davon Kunde haben sollte. Indem derselbe Ihnen nun einen Beweis seiner Anerkennung geben will, hat er Sie zum auswärtigen Ehrenmitgliede des steierm. Musikvereins aufgenommen, worüber im Anschluss das diesfällige Diplom nebst einem Exemplar der Gesellschaftsstatuten mitfolgt:

Vom Ausschusse:
Kalchberg. Jenger.

Als dies ehrenvolle Schreiben in Wien ankam, war Schubert auf Reisen. Er unternahm in diesem Sommer zum zweitenmal in Gemeinschaft Vogls einen längeren Ausflug nach Oberösterreich. Die Reise sollte zur Erholung nach der kaum überstandenen Krankheit dienen und wurde jedenfalls von einem Teil der unglückseligen 800 Gulden Diabellis bestritten. Vor der Abreise galt es aber noch von Franz Schober Abschied zu nehmen. Das wird Schubert nicht leicht geworden sein, denn Schober war einer der wenigen Freunde, die wirkliche werktätige Hilfe zu leisten imstande waren. Er hat dem Tondichter über manchen schweren Tag hinweggeholfen. „Du mein guter, ewig treuer Freund, Dir hat meine Liebe ihren Wert behalten, Du hast mich um mir selbst willen geliebt.“ schreibt er ein Jahr später nach Wien. Spaun würdigte Schobers verständnisvolle Neigung: „Der Umgang mit einem für die Kunst so begeisterten, so fein gebildeten jungen Manne, wie Schober, der selbst ein glücklicher Dichter war, konnte auf Schubert nur höchst anregend und vorteilhaft wirken.“ Der künstlerisch hochveranlagte Schober vernachlässigte seine Hochschulstudien in Wien und widmete sich mehr und mehr den Künsten. Schon im September 1818 neckte ihn Schubert: „Du standest ja schon lange mit einem Fusse in unserer Hölle.“ Schwind, Kupelwieser und Schubert waren Schober als Künstler am nächsten. „Und sind denn wir nicht gerade die,“ schreibt er, „die unser Leben in der Kunst fanden, wenn die Anderen sich damit nur unterhielten, die gewiss und allein unser Innerstes verstanden, wie es nur der Deutsche verstehen kann?“ Schober hatte die Absicht, Schauspieler zu werden, stieß aber bei seinen Verwandten auf Widerstand. Als er 1822 durch den Tod eines Onkels zu Geld kam, setzte er seinen Willen durch. Er reiste nach Breslau, um, wie Bauernfeld bezeichnend sagt, nach Art des Wilhelm Meister Schauspieler zu werden.

Schubert trat seine Fahrt mit dem traurigen Gedanken an, bei seiner Rückkehr um einen lieben Freund und Menschen ärmer zu sein. Nur ein Brief aus Steyr vom 14. August gibt uns spärliche Kunde von dieser Kunst- und Lustfahrt:

Lieber Schober!

Obwohl ich etwas spät schreibe, so hoffe ich doch, dass Dich dies Schreiben noch in Wien trifft. Ich korrespondiere fleissig mit Schäffer und befinde mich ziemlich wohl. Ob ich je wieder ganz gesund werde, bezweifle ich fast. Ich lebe hier in jeder Hinsicht sehr einfach, gehe fleissig spazieren, schreibe viel an meiner Oper und lese Walter Scott.

Mit Vogl komme ich recht gut aus. Wir waren miteinander in Linz, wo er recht viel und recht schön sang. Bruchmann, Sturm und Streinsberg besuchten uns vor einigen Tagen in Steyr und wurden ebenfalls mit einer vollen Ladung Lieder entlassen. Da ich Dich schwerlich vor Deiner Rückreise noch sehen werde, so wünsche ich Dir nochmals alles Glück zu Deinem Unternehmen, und versichere Dich meiner ewig währenden Liebe, die Dich auf das Schmerzlichste vermissen wird. Lass', wo Du auch seyst, von Zeit zu Zeit etwas von Dir hören

Deinem Freunde
Franz Schubert mpia.

„Michael Vogl und Franz Schubert ziehen aus zu Kampf und Sieg." Jene humoristische Bleistiftzeichnung Schobers entbehrt nicht tieferer Bedeutung. Für den berühmten Opernsänger, der gewohnt war, gesehen zu werden, war das Sich-in-Szene-setzen Lebensbedingung. Hinter ihm verschwand der stille, scheue Schubert. Vogl spielte gern den Gönner; er „protegierte" ja das Meisterlein. Was war Schubert ohne ihn? So blieb das Verhältnis zwischen beiden ein ganz eigentümliches; wirkliche Freundschaft wurde nie daraus. Bei den Ausflügen mußte oft noch der Steyrer Dr. Schellmann als Klavierbegleiter mit, da Schubert durch seine Scheu vor den Fremden hin und wieder unberechenbar war. Hatte Vogl nicht dem Komponisten bei ihrem ersten Zusammentreffen schon gesagt: „Sie sind zu wenig Charlatan!?" — Aber sie feierten auch Triumphe. Ein jeder, der es wünschte, wurde „mit einer Ladung Lieder entlassen". In Linz, wo Schubert seinen alten Freund Josef von Spaun mit seiner Familie und Albert Stadler

wiederfand, „musste einmal dem Konzert ein Ende gemacht werden, da nach dem Vortrag einiger wehmütiger Lieder der gesamte Frauen- und Mädchenkreis in Tränen schwamm, und auch die Männer die ihrigen kaum zurückhalten konnten.“ Der Linzer Musikverein ernannte nach dem Grazer Vorbild die beiden Wiener Künstler zu Ehrenmitgliedern.

Trotz allen Zerstreuungen war Schubert in Oberösterreich nicht untätig. Er hatte seine Oper Fierrabras mitgenommen und arbeitete fleißig an dem dritten Aufzug der Partitur. Mitte September kehrte er gekräftigt und froh wieder nach Wien zurück. Schobers Wohnung stand jetzt nicht mehr zur Verfügung, da dieser in Breslau „ein etwas abenteuerliches Leben“ führte. So zog er denn in das Roßauer Schulhaus und beendete hier am 26. September seine Oper. Bei der Ankunft erwartete ihn auch das Ehrendiplom des Steiermärkischen Musikvereins und er beeilte sich dafür am 20. September 1823 zu danken:

Löblicher Musikverein!

Für das mir gütigst übersendete Ehren-Mitglieds-Diplom, welches ich wegen langer Abwesenheit von Wien erst vor einigen Tagen erhielt, danke ich verbindlichst. Möchte es meinem Eifer für die Tonkunst gelingen, dieser Auszeichnung einst vollends würdig zu werden. Um auch in Tönen meinen lebhaften Dank auszudrücken, werde ich mir die Freyheit nehmen, dem löblichen Vereine ehestens eine meiner Sinfonien in Partitur zu überreichen.

Mit ausgezeichnetster Hochachtung Eines löblichen Vereines
dankergebenster, bereitwilligster Diener

Franz Schubert.

Zunächst hatte es Schubert mit dem „ehestens“ nicht so eilig. Ein Jahr später erinnert ihn darum der Vater an seine Dankesschuld dem Steiermärkischen und Linzer Musikverein gegenüber und fragt, ob er sich für die „ehrenvolle Auszeichnung“ schon auf eine „würdige Art“ bedankt habe. „Sollte es, wider alles Erwarten, noch nicht geschehen sein, so lasse es Dir ja dringend angelegen sein.“ Wie sich Schubert mit Linz abfand, ist nicht bekannt. Nach Graz aber schickte er mit Josef Hüttenbrenner die Partitur der h-moll-Symphonie. Anselm nahm

sie in Empfang und verwahrte sie; verwahrte sie so gut, daß sie erst am 1. Mai 1865 von dem Wiener Hofkapellmeister Johann Herbeck aufgefunden und am 17. Dezember desselben Jahres zu tönendem Leben erweckt wurde. Unerklärlich wird es immer bleiben, daß Anselm Hüttenbrenner, der vier Jahre die künstlerische Leitung des Steiermärkischen Musikvereins innehatte, das Werk seines Freundes, das dazu noch einen Dank an diese Körperschaft vorstellte, der Öffentlichkeit vorenthielt. Er fertigte für sich einen vierhändigen Klavierauszug an, hütete aber eifersüchtig sein kostbares Geheimnis. Nur sein Bruder Josef hatte Kenntnis davon. In den 1854 niedergeschriebenen Mitteilungen Anselms über Schubert ist die h-moll-Symphonie nicht einmal erwähnt. Selbst dem ersten Schubert-Biographen Dr. Heinrich Kreissle von Hellborn gegenüber blieb er „verschlossen". Ebenso unerklärlich wie Hüttenbrenners Verhalten bleibt die Gleichgültigkeit Schuberts, der sich um das Schicksal seiner Symphonie nicht mehr kümmerte. Glückliches Genie, das seine herrlichsten Gaben der Welt mit vollen Händen streut, ohne in seinem Reichtum Dank zu begehren!

Wenige Tage nach Schuberts Rückkehr aus Oberösterreich kam Carl Maria von Weber zum zweitenmal nach Wien, um die Einstudierung seiner neuen Oper Euryanthe zu leiten. Die Erstaufführung mit Henriette Sontag in der Titelrolle fand am 25. Oktober im Kärntnertortheater statt. Es sollte ein entscheidender und vernichtender Schlag gegen Rossini werden; aber der von Anfang an nur matte Erfolg wurde zu einer vollkommenen Niederlage. Weber, der die ersten drei Vorstellungen dirigierte, wurde am ersten Abend zwar stürmisch gerufen, aber der Erfolg blieb hinter dem des Freischütz weit zurück. Costenoble trug in sein Tagebuch ein: „Manches missfiel von den Musikstücken. Weber wurde dreimal gerufen. Schlechter Stoff, zu viel Worte, schlecht dargestellt und mittelmässig gesungen." „Das wahrhaft niederträchtige Geschreibsel der Wiener Klatschblätter hatte alle Gemüter wunderlich gestimmt," äußerte sich Weber in heftiger Mißstimmung. Die Enttäuschung über Euryanthe war allgemein.

Für Schubert knüpfte sich an die Euryanthe-Aufführung eine unliebsame Episode. „Am Tage nach der ersten Aufführung der Euryanthe fragte ihn Weber: ‚Nun, wie hat Ihnen meine Euryanthe gefallen?' Schubert, immer aufrichtig und wahr, sagte, es habe ihm wohl einiges gefallen, allein es sei ihm zu wenig Melodie darin, und der Frei-

schütz sei ihm um gar vieles lieber. Weber war über diese kalte Äußerung förmlich beleidigt, antwortete unfreundlich und von Schuberts Oper [Alfonso und Estrella] war keine Rede mehr. So erzählte mir der wahrheitsliebende Schubert selbst." Dies berichtet Spaun und Helmine Chezy erzählt, Schubert habe sein ungünstiges Urteil über Euryanthe auch vor Zeugen unverhohlen ausgesprochen. Als ihm erwidert wurde, Weber habe seinen Stil geändert, da die Kunst neue Bahnen einzuschlagen beginne und jetzt mehr durch schwere Massen wirken müsse, war seine Antwort: „Wozu denn schwere Massen?! Der Freischütz war so zart und innig, er bezauberte durch Lieblichkeit. In der Euryanthe aber ist wenig Gemütliches zu finden." Ein Ausspruch, der der Wesensart Schuberts vollkommen entspricht. Die Fama bemächtigte sich der Angelegenheit und erdichtete eine völlige Entzweiung der beiden Künstler. Weber wurde die Äußerung in den Mund gelegt: „Der Laffe soll früher etwas lernen, bevor er mich beurteilt." Jedenfalls war das Einvernehmen zwischen Schubert und Weber getrübt, und Schuberts Hoffnungen auf Dresden mußten stark gedämpft werden. Ein Brief Schuberts vom 30. November 1823 an Schober in Breslau kennzeichnet seine damalige Lage:

Lieber Schober!

Mich drängt es schon einige Zeit, Dir zu schreiben, aber immer konnte ich nicht dazu kommen.

Du weisst schon wie das geht.

Vor allem muss ich Dir ein Lamento über den Zustand unserer Gesellschaft, wie über alle übrigen Verhältnisse ankündigen; denn ausser meinen Gesundheitsumständen, die sich (Gott sei Dank) nun endlich ganz festzustellen scheinen, geht alles miserabel. Unsere Gesellschaft hat durch Dich, wie ich es wohl voraussah, ihren Anhaltspunkt verloren. Bruchmann, von seiner Reise zurückgekommen, ist nicht mehr, der er war. Er scheint sich in die Formen der Welt zu schmiegen und schon dadurch verliert er seinen Nimbus der meines Erachtens nur in diesem beharrlichen Hintanhalten aller Weltgeschäfte bestand. Kuppelwieser ist, wie Du vermutlich schon weisst, nach Rom (ist aber mit seinem Russen nicht sonderlich zufrieden). Was an den übrigen ist, weisst Du besser als ich. Als Ersatz für Dich und Kuppelwieser bekamen wir zwar vier Individuen, doch die Mehr-

zahl solcher Individuen machen die Gesellschaft nur unbedeutender statt tüchtiger. Was soll uns eine Reihe von ganz gewöhnlichen Studenten und Beamten? Ist nun Bruchmann nicht da, oder vollends krank, so hört man Stundenlang unter der obersten Leitung des Mohns nichts anderes als ewig von Reiten und Fechten, von Pferden und Hunden reden. Wenn es so fortgeht, so werde ich's vermutlich nicht lange unter ihnen aushalten.

Mit meinen 2 Opern steht es ebenfalls sehr schlecht. Kuppelwieser ist vom Theater plötzlich weggegangen. Weber's Euryanthe fiel schlecht aus, und wurde nach meiner Meinung mit Recht nicht gut aufgenommen. Diese Umstände und eine neue Trennung zwischen Palfy und Barbaja lassen mich beinahe nichts für meine Oper hoffen. Übrigens wäre es auch wirklich kein Glück, indem jetzt alles unbeschreiblich schlecht gegeben wird.

Vogl ist hier und hat einmal bei Bruchmann und einmal bei Witeczek gesungen. Er beschäftigt sich fast ausschliesslich mit meinen Liedern. Schreibt sich selber die Singstimme heraus und lebt so zu sagen, davon. Er ist dagegen gegen mich äusserst manierlich und folgsam. Und nun lass von Dir was hören. Wie geht es Dir? Bist Du schon vor der Welt erschienen? Ich bitte Dich, lass recht bald von Dir mich was erfahren, und fülle die Sehnsucht nach Dir nur einigermassen aus indem Du mir schreibst, wie Du lebst und webst. Ich habe seit der Oper nichts componiert, als ein paar Müllerlieder. Die Müllerlieder werden in vier Heften erscheinen, mit Vignetten von Schwind.

Übrigens hoffe ich meine Gesundheit wieder zu erringen, und dieses wiedergefundene Gut wird mich so manches Leiden vergessen machen, nur Dich lieber Schober, Dich werde ich nie vergessen, denn was Du mir warst, kann mir leider niemand andrer sein.

Nun lebe recht wohl, und vergesse nicht

Deines Dich ewig liebenden Freundes

Franz Schubert.

Das schwere Jahr 1823 war trotz allem sehr ertragreich. Stellen schon die beiden Bühnenwerke Die Verschworenen und Fierrabras, zu denen sich am Schluß des Jahres noch Rosamunde gesellte, eine ansehnliche Leistung dar, so war Schubert auch auf den anderen Ge-

bieten seines Schaffens nicht untätig. Die Kirchenmusik ist zwar nur mit einem Stück, dem dritten Offertorium „Salve regina“ für Solosopran mit Begleitung des Streichorchesters, zu dem Schubert jetzt die Blasinstrumente hinzufügte (28. Januar), anspruchslos genug vertreten. Solche Dinge, die er oft aus Gefälligkeit schrieb, flossen ihm so nebenbei aus der Feder. Ebenso wie die Tänze für Klavier, mit denen er um sich warf: Elf Ecossaisen (Januar), Zwölf Ländler (Mai) und verstreute Deutsche, die uns, wie seine Tanzmusik überhaupt, noch näher beschäftigen werden. Aus seinen klavieristischen Kleinigkeiten ragt die Klavier-Sonate in a-moll opus 143 wie ein erratischer Block hervor. Im Februar brachte er sie zu Papier. A-moll könnte man die Schubert-Tonart nennen. In ihr fand er die Farben, die er am meisten liebte. Wieviel zarte Tönungen sind da möglich. Wie träumerisch versunken können da die Finger über das Klavier gleiten, und wie fest können sie in dem Weiß der Tasten den Grundakkord hinstellen. Dreimal kehrt in seinen Klaviersonaten diese Tonart wieder; es sind die romantischen Dichtungen, die Erzählungen von Träumen und Sagen, von Märchen, von Liebe und Ritterlichkeit und von dem Leid, das einsam im Wald trauert.

Der erste Satz ist klar wie ein Kristall. Die Zusammenhänge mit dem Thema enthüllen sich ungesucht. Ganz leise beginnt es und versinkt in die tiefsten Regionen. Die Rechte ersinnt eine Kantilene. In den Tiefen rollt der Baß, und mit mächtigen Oktaven kehrt das Thema wieder, im Nachsatz durch schroff punktierte Rhythmen verstärkt. Die Erregung läßt nach, braust noch einmal auf, und in der Dominante setzt nun ein schmeichelndes, weitgesponnenes Seitenthema ein, das mit herrlichen Harmonien geschmückt ist. Schubert hat wie kaum ein anderer die Süßigkeit des Vorhalts gekannt und ausgekostet. Es ist, als könne er sich gar nicht trennen von einer liebgewordenen Harmonie. Er streift sie noch schnell einmal liebkosend, während er schon im Weitergehen begriffen ist. Solche Stellen legen die Wesensverwandtschaft zwischen Schubert und Brahms bloß. Man kann da beiden ins Innre schauen. Sah der verschlossene, sich nach südlicher Heiterkeit und Sonne sehnende Norddeutsche die Wienerstadt mit denselben Augen wie der Lichtenthaler Schulgehilfe? Bei beiden das tiefinnerliche Auskosten der Schönheit; musikalisch gedacht: das Sichversenken in Tonarten, die nicht Dur und auch nicht Moll sind, die kaum greif-

bar in den Lüften schweben und sich am Klavier nur den Händen eines Träumers erschließen. So enthüllt sich der Zauber dieser a-moll-Sonate. Sehnsucht ist im ersten Satz. Sie schlummert unter den breiten Harmonien des F-dur-Andantes und regt sich wieder stürmisch im Vivace-Schlußsatz, wo drängende Triolen, stampfende Akkorde und getragene Kantilenen miteinander wechseln.

Auch in der Lyrik trat in diesem Jahr Meisterliches zutage. Neben dem Cyklus der Müllerlieder sind es zunächst ein Dutzend Einzelgesänge, die die Beachtung erfordern. Wohl setzte das Jahr matt ein. Bruchmanns „Der zürnende Barde" (Februar) weist merkwürdig sorglose Deklamation auf; ebenso im März Schobers „Viola". Bruchmanns „Am See" dagegen schmeichelt sich mit seiner hübschen Melodie und der wiegenden Begleitung gleich ein. „Drang in die Ferne" (Carl Gottfr. v. Leitner) drückt das innige Sehnen aus, für das Schubert so oft den richtigen Ton fand. „Der Zwerg" von Collin, den frappierende enharmonische Kühnheit in den Modulationen auszeichnet, hat seine Geschichte, die für Schubert charakteristisch ist. Randhartinger wollte ihn zu einem Spaziergang abholen. Der Verleger erwartete drängend die Komposition des Gedichtes, die in opus 21 veröffentlicht werden sollte. Da schrieb sie Schubert schnell in Randhartingers Gegenwart nieder und unterhielt sich nebenbei angeregt mit ihm. Zwingender Stimmungszauber und eine bei aller schmerzlichen Melancholie blühende, aus reicher Harmonie quellende Melodik beseelten desselben Dichters „Wehmut", eins der Lieder, für die uns jede begriffliche Bestimmung fehlt. In den April fallen zwei Meisterlieder vom Grafen zu Stolberg: „Lied" mit einer packenden Melodik und den sich bedeutungsschwer steigernden Modulationen, die bei Schubert immer etwas „zu sagen" haben, und „Auf dem Wasser zu singen", in dem Singstimme und Begleitung gleichen Anteil an der sinnfälligen Darstellung von Wogen und Wellen haben. „Pilgerweise" von Schober (April) ist von jener Intensität der Melodik beseelt, der man sich nicht entziehen kann, desgleichen Schobers „Vergissmeinnicht" (Mai), Schillers „Das Geheimnis" und „Der Pilgrim". Drei Lieder von Rückert sind die Krone der Einzelgesänge dieses Jahres. „Du bist die Ruh" atmet ein Gefühl der Verklärung, das nur in völliger Hingabe an das Ideale seinen Ursprung hat. Sternenklarheit liegt in diesem C-dur. Wie die Melodie in Schönheit getaucht dahinfließt, wie die

Sehnsucht erwacht und sich dehnt, bis das Innerste offen daliegt (musikalisch vertieft durch die Pause nach dem höchsten Aufschwung) und dann in die Anfangsstimmung zurücksinkt, das zählt zu den wenigen Erlebnissen, wo Kunst und Religion eins sind. Dieselbe künstlerische Vollendung zeichnet die beiden anderen Rückertschen Lieder aus, das mit seltenen Harmonien bedachte „Dass sie hier gewesen" und das neckisch-liebliche „Lachen und Weinen". Die zweite Hälfte des Jahres beherrschen die Müllerlieder.

Eine Novelle in Liedern ist der Cyklus „Die schöne Müllerin", der in dem Büchlein „Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines Waldhornisten" von dem gemütvollen Poeten Wilhelm Müller enthalten ist. Müller, drei Jahre älter als Schubert, lebte als Professor in Dessau. Er fühlte selbst, daß Die schöne Müllerin nach einer musikalischen Einkleidung verlangte: „Ich kann weder spielen noch singen, und wenn ich dichte, so singe ich doch und spiele auch. Wenn ich die Weisen von mir geben könnte, so würden meine Lieder besser gefallen als jetzt. Aber getrost, es kann sich ja eine gleichgesinnte Seele finden, die die Weise aus den Worten heraushorcht und sie mir zurückgibt." Der „Gleichgesinnte" fand sich bald. Schubert sah das Bändchen Müllerscher Gedichte eines Tages bei seinem Freund Randhartinger. Er blätterte darin, las die Verse von der schönen Müllerin, und sogleich entzündete sich seine musikalische Phantasie. Er steckte das Buch zu sich, lief nach Haus und saß bis tief in die Nacht hinein, Melodien aufs Papier bannend. Als Randhartinger, der das Buch vermißte, am nächsten Tag zu ihm kam, entschuldigste sich das Meisterlein: „Du, ich habe mir gestern das Büchl da eingesteckt — das Ding hat mir gefallen. Ich komponiere die Sachen, drei Lieder habe ich schon fertig." Das war der Anfang der Müllerlieder. Von den 25 Gedichten, die den Cyklus bilden, komponierte Schubert 20. Einige davon sollen im Spital entstanden sein. Bis in den Spätherbst hinein zog sich die Vollendung hin.

Die Geschichte einer Liebe in Tönen, gesungen aus einem übervollen Herzen. Voller Klangseligkeit und inbrünstigem Ausdruck. In einfachen Linien (wie alle Großen) entwirft er Bild auf Bild in unerschöpflicher Fülle. Die Melodik, aus der Seele des Gedichts hervorgegangen, ist von einer köstlichen Natürlichkeit. Volkstümlich, ungekünstelt, quellfrisch und doch so ätherisch fein. Ihr Geheimnis scheint hier bloß-

zuliegen. Greifbar dünkt uns die Quelle künstlerischer Inspiration. Einer, der sich die Sprache der großen Meister zu eigen gemacht hat, singt nun aus dem Volksempfinden und Volksgemüt heraus. Die Müllerlieder stellen darum etwas Neues, eine Vereinigung von Volks- und Kunstlied, die Individualisierung des tausendfach Empfundenen dar. Die Melodie, trotz ihrer unbeschreiblichen Zartheit, ist selbständig, läßt sich hinaustragen, ins Freie, an den Bach, wo man ihren Zauber auf den Lippen und im Herzen, vom Müllerburschen und der schönen Müllerin träumen kann. Schubert belauschte die Natur und hielt ihr Bild in Tönen fest. In seinen Müllerliedern rauscht und sprudelt es, schleicht träge dahin, murmelt geschwätzig oder spiegelt dem blassen Mond sein Bildnis entgegen. Das ist die Landschaft, in der Menschenherzen lieben und leiden. Natur und Menschenschicksal.

Ganz Volkslied hebt der Cyklus an: Das Lied vom Wandern, so sorglos dahingeträllert. Der Bach rauscht sein verführerisches Lied. Verzückt lauscht der Müllerbursche den Klängen, die ihm das Herz so schwer und doch so froh machen. Wohin? fragt er. Bis zum Grund sind die Wasser aufgewühlt; wie Nixensingen dringt es aus der Tiefe hervor. Wer kann da widerstehen? Fröhlich wandert der Bursche dem Singen nach, das ihn zu unbekannten Zielen lockt. Da stockt die Bewegung; am Mühlrad bricht sich das Gewoge und quirlt nur noch stockend in der Tiefe weiter. Halt! gebietet die Mühle und der Bursche bleibt gern. Lockend spielen die Wasser, der Müller versteht es; er dankt seinem Führer. Die Müllerin hält ihn gefesselt; er hat Arbeit für die Hände und das Herz gefunden. Am Feierabend draußen am Bach dehnt er sehnsuchtsvoll die Arme und lustig rauscht das Wasser ihm Mut zu. Er möchte sich so gern auszeichnen vor den anderen, damit die schöne Müllerin ihn mit andern Augen sähe. Das Lied ist zur Szene geworden. Der Neugierige gibt sich nicht zufrieden. Niemand kann ihm das zärtliche Geheimnis enträtseln, das er so gern wissen möchte. Auch sein Bächlein, den treuen Gefährten fragt er vergebens. Das ist heut so stumm und will ihm das eine kleine liebe Wort nicht sagen, das Wort, das alle Seligkeit in sich schließt. Des Müllers Herz kann nicht mehr schweigen; überall möchte er das Wort verkünden: „Dein ist mein Herz.“ Immer größer wird seine Leidenschaft. Aber er findet noch keine Erhörung. Denn

wenn er sie, die Eine, erblickt, versagt ihm die Sprache. Wie soll er's ihr gestehen? Schüchtern nur wagt er seinen Morgengruß anzubringen. Ihm ist, als wolle sie ihn nicht sehen. Da sollen die Blumen für ihn sprechen. Auch sie vermögen nicht das Herz der Schönen zu rühren. Schon sucht der Bach den Burschen zum Weiterwandern zu verlocken. Die spröde Geliebte an seiner Seite macht ihm das Herz so schwer. Und der Bach schmeichelt so süß: Geselle, Geselle, mir nach. Aber er bleibt. Die Fesseln, die sein Herz binden, sind zu stark. Da endlich wird ihm Erhörung, und nun darf er's hinausjubeln in alle Welt: sie ist mein, und alles um ihn herum, das Bächlein, die Räder, die Vögel, sie stimmen mit ein. Zu voll von Glück ist nun sein Herz, seine Laute vergißt er und sein Bächlein. Kein Lied kann seine Seligkeit schildern. Oft fliegt's über die Saiten mit seufzendem Klang; aber der Müller kann den Sinn des Liedes nicht finden. Die Geliebte ist ihm alles. Mit dem grünen Lautenband schmückt sie ihr Haar, denn sie hat das Grün so gern. Da naht das Verhängnis: der Jäger; die Müllerin aber — hat das Grün so gern. Eifersucht und Stolz regen sich in der Seele des Burschen. Er klagt dem Bächlein von dem flatterhaften Sinn der Müllerin. Aber wissen soll sie's nicht wie er leidet. Wehmütig muß er erkennen, daß seine weiße Farbe dem frischen Grün nicht standhalten kann. Die liebe und doch so böse Farbe macht ihm das Herz schwer. Unter grünem Rasen will er begraben sein, denn sein Schatz hats Grün so gern. Er weiß, jetzt heißt es scheiden. Treulos verläßt ihn die Geliebte; auch die Blumen welken, die sie ihm einst gab. Aber aus seinem Grab sollen sie wieder frisch erblühen, wenn der Mai ins Land zieht. Er klagt sein grenzenloses Weh dem Bächlein, wie sein Herz bricht und wie er sich nach Ruhe sehnt. Das Bächlein tröstet ihn, und der Bursche weiß, sein treuer Gefährte meint es gut. Der Bach nimmt den Unglücklichen zu sich, und leise klingend schließen sich seine Wogen über dem Liebesschmerz.

Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte" ist der erste große Cyklus, den die deutsche Literatur aufzuweisen hat. In ihm hängen die einzelnen Lieder organisch eng zusammen. Eins fließt ins andere, durch das symphonisch verbindende Element des mitwirkenden Klaviers, des Zwischenspiels, aneinandergereiht. Schubert verzichtet auf diese Verbindung. Er stellt Lied neben Lied, Bild neben Bild. Das

Klavier, oft nur rein „begleitend", harmoniefüllend, stützend, wird in einigen Gesängen zum selbständigen, motivisch durchgebildeten und ausgebauten Faktor erhoben, sobald das Lied zum Vorgang wird. Sorgsam ist jedes Detail behandelt. Nirgends eine Überladung, ein Zuviel. Alles ist durchsichtigste, feinzielerteste musikalische Filigranarbeit. Schuberts Müllerlieder sind die Konsequenz seines bisherigen aus dem Boden der Romantik entsprossenen Liedschaffens. Nur das sensible Empfinden eines Romantikers vermochte solche Tönungen zu finden. Durch die äußerste Beschränkung der Mittel und die Beseelung des Einfachsten weiß er die Phantasie des Hörenden anzuregen, wie er der Individualität des Sängers freien Spielraum läßt, denn er schreibt die Gesangsstimme ohne jedes Vortragszeichen. Wie alle Natur scheinbar fessellos besteht, so scheinen auch solche Kunstgebilde frei in der Luft zu schweben. Man kennt ihre Gesetze nicht und wird kaum hoffen dürfen, sie je zu ergründen. In den Müllerliedern ist die Natur selbst in aller Frische und Unberührtheit zu Klang geworden.

Mit dem Abschluß der Müllerlieder neigte sich das Jahr 1823 dem Ende zu. Ihren Schöpfer aber erwartete noch eine ansehnliche Arbeit, die Komposition der Musik zu dem Schauspiel „Rosamunde, Fürstin von Cypern" von Helmine Chezy, geborene Freiin Klencke. Diese Dichterin, deren Banalitäten und Hohlheiten schon den Mißerfolg von Webers Euryanthe verschuldet hatten, nahm es auf sich, Schubert zu einer Bühnenmusik zu verleiten, die schon dadurch, daß sie für eines ihrer Elaborate geschrieben wurde, tot geboren war. Ihre Schriften wurden damals verschlungen. Weber nennt sie „eine gute, angenehme Dichterin, aber eine unausstehliche Frau". Bauernfelds Charakteristik lautet: „äußerst gutmütig, etwas lächerlich und die Reinlichkeit nicht ihre Haupttugend". Sie schrieb für eine Benefizvorstellung im Theater an der Wien die „Rosamunde" und Schubert erhielt den Auftrag, die Musik dazu zu liefern. Er brachte sie in kürzester Zeit im Dezember 1823 zustande; es handelte sich um Ballett- und Zwischenaktmusiken, eine Romanze und je einen Jäger-, Geister- und Hirtenchor. Am 18. Dezember erschien in den Wiener „Belletristischen Blättern" folgende Anzeige:

„Frau Helmina von Chézy hat der Direktion des k. k. priv. Theaters an der Wien ein neues Drama mit Chören ‚Rosamunde von Cypern'

übergeben. Die Musik hiezu ist von dem rühmlich bekannten talentvollen Tonsetzer Herrn Franz Schubert, und die erste, Samstag, den 20. Dezember, stattfindende Vorstellung desselben wurde der Schauspielerin dieses Theaters, Dlle. Neumann, von der Direktion als Benefiz bewilligt. Die Namen der Dichterin und des Kompositeurs sichern dieser Künstlerin durch die getroffene Wahl die würdevolle Aufnahme eines Werkes, welches an Gediegenheit mit Recht den vorzüglicheren neuerer Zeit angereiht zu werden verdient."

Am 20. Dezember fand die Aufführung statt. Schuberts Musik fand mehr Anerkennung als das fade Stück. Schwind erzählt den Verlauf der Premiere sehr anschaulich in einem Brief an Schober in Breslau: „Vorgestern wurde an der Wien ein Stück von der heillosen Frau von Chézy gegeben: ‚Rosamunde von Cypern' mit Musik von Schubert. Du kannst Dir denken, wie wir alle hineingingen! Da ich den ganzen Tag nicht aus war wegen dem Husten, so konnte ich mich auch nicht verabreden und kam allein in den dritten Stock, während die anderen im Parterre waren. Schubert hat die Ouvertüre, die er zur ‚Estrella' geschrieben hat, hergegeben, da er sie für die ‚Estrella' zu aufhauerisch findet und eine neue machen will. Mit allgemeinem Beifall wurde sie wiederholt zu meiner größten Freude. Du kannst Dir denken, wie ich die Bühne und die Instrumentierung verfolgte. Ich weiß, daß Du dafür gefochten hast. Ich habe bemerkt, daß die Flöte, der das Thema halb anvertraut ist, etwas vorschlägt, es kann aber auch am Bläser gelegen sein. Sonst ist [sie] durchaus verständig und gleichgewichtig. Nach dem ersten Akt war ein Stück [Entre-Akt] eingelegt, das für den Platz, den es einnahm, zu wenig rauschend war und sich zu oft wiederholte. Ein Ballett ging unbemerkt vorüber und ebenso der zweite und dritte Zwischenakt. Die Leute sind halt gewohnt, gleich nach dem Akt zu plaudern, und ich begreife nicht, wie man ihnen zutrauen konnte, so ernste und löbliche Sachen zu bemerken. Im letzten Akt kam ein Chor von Hirten und Jägern so schön und natürlich, daß ich mich nicht erinnere, etwas Ähnliches gehört zu haben. Mit Beifall wurde er wiederholt, und ich glaube, er wird dem Chor aus der Weberschen Euryanthe den gehörigen Stoß versetzen. Noch eine Arie, wiewohl von Mad. Vogel auf das Gräulichste gesungen, und ein kurzes Bukolikon [Hirtenweisen] wurden beklatscht. Ein unterirdischer Chor war unmöglich zu vernehmen und die Gesten des Herrn Rott, der

während dessen Gift kochte, ließen ihn nicht zur Existenz kommen.“ — Wilhelmine Chezy berichtet in ihren „Erinnerungen“:

„Schuberts herrliche Musik wurde gewürdigt, und mit rauschendem Beifall gekrönt. Doch die Dichtung war einmal nicht an ihrem Platz, denn das Theater an der Wien hatte sein eigenes Publikum, und für dies hatte ich nichts schreiben können, da ich es gar nicht kannte . . . Dies alles focht mich wenig an. Im allgemeinen waren die Wiener so wohlwollend gegen mich, daß ich den geringen Erfolg meines Stückes bald verschmerzte. ‚Die Rosamunde‘ war sehr dürftig ausgestattet worden. Madame Vogel als Axa konnte wenig wirken. Das Publikum sieht zwar gerne Mütter in den sogenannten besten Jahren, aber sie sollen jung aussehen. Es hört gern Romanzen von Schubert, und hat dies namentlich bei der meinigen allgemein bewiesen; aber sie erfordern eine frische Stimme. Madame Vogel sang sie brav, und die Instrumentalbegleitung konnte ihre Wirkung nicht verfehlen. Fulgentius hätte nicht glücklicher gewählt sein können, es war Rott. Das Talent des hübschen Fräulein Neumann war noch erst im Aufblühen. Die dritte Vorstellung der ‚Rosamunde‘ würde dem Stück volle Anerkennung verschafft haben, aber der ‚böse Krollo‘ gab es nicht zu, daß sie gegeben wurde . . .“

Als Ouvertüre ließ Schubert die im Manuskript mit „Dezember 1823“ bezeichnete Ouvertüre zu Alfonso und Estrella spielen. Er veröffentlichte sie vier Jahre später in der vierhändigen Klavierbearbeitung unter dem gleichen Titel. Für Rosamunde wählte er später selbst die Ouvertüre zur Zauberharfe, die 1828 als Rosamunden-Ouvertüre erschien und noch heute diesen Namen trägt. Die Kritik nahm Schuberts Musik gegenüber den bekannten und beliebten wohlwollend-überlegenen Standpunkt ein. Der Sammler schrieb: „Herr Schubert zeigt in seiner Komposition Originalität, leider aber auch Bizarrerie. Der junge Mann steht in der Entwicklungsperiode; wir wünschen, daß sie glücklich vonstatten gehe. Diesmal erhielt er des Beifalls zuviel, möge er sich in Zukunft nie über das Zuwenig beklagen dürfen.“

Und die „Wiener Zeitschrift für Kunst etc.“ äußerte sich am 3. Januar 1824: „Die Musikbegleitung von Schubert ließ die Genialität dieses beliebten Meisters nicht verkennen. Die Ouvertüre und ein Chor im letzten Akte sprachen so lieblich an, daß die Wiederholung unter lautem Beifallsklatschen verlangt wurde. Die schwärmerische Romanze

der Axa wird ohne Zweifel in der Gesangswelt bald allgemein ein Lieblingsstück sein."

Die arg mitgenommene Dichterin fühlte sich veranlaßt, angeblicher Intrigen wegen eine geschwollene Erklärung zu veröffentlichen: „Das Orchester tat Wunder; es hatte Schuberts herrliche Musik nur zweimal und in einer einzigen Probe durchspielen können, und führte die Ouvertüre und die meisten übrigen Nummern mit Präzision und Liebe aus. Ein majestätischer Strom als süß-verklärender Spiegel der Dichtung durch ihre Verschlingungen dahin wallend, großartig, rein melodiös, innig und unnennbar rührend und tief, riß die Gewalt der Töne alle Gemüter hin. Ja selbst wenn sich Mitglieder des Publikums, das seit diesem Herbst an der Wien auf Wölfe und Leoparden [spielt auf die damals beliebten Tierstücke an] Jagd macht, in die ‚Rosamunde' hinein verirrt hätten, und selbst wenn ein antimelodischer Parteigeist sich in die Masse der Zuhörer geschlichen, dieser Strom des Wohllautes hätte alles besiegt. — Wien, 4. Jänner 1824, H. Chézy."

Rosamunde erlebte nur zwei Aufführungen. „Leer, langweilig, unwahrscheinlich" trug ein Zeitgenosse nach der ersten Vorstellung in sein Tagebuch ein. Die Rosamunden-Verfasser wollten ihre Arbeit aber noch nicht verloren geben. Wilhelmine Chezy nahm eine Umarbeitung des Stückes vor. Darauf beziehen sich zwei Zeilen Schuberts aus dem Jahr 1824:

„Wenn Euer Gnaden mich mit einem Exemplar der umgearbeiteten Rosamunde beglücken können, so beglücken Sie mich sehr.

Ergebenster

Franz Schubert."

Aus Zelesz, wo Schubert im Sommer 1824 zum zweitenmal als Musiklehrer beim Grafen Esterhazy weilte, wiederholte er seine Bitte:

„Euer Wohlgeboren!

Überzeugt von dem Werte der Rosamunde von dem Augenblick an, als ich sie gelesen hatte, bin ich sehr erfreut, daß E. W. einige unbedeutende Mängel, welche nur ein mißgünstiges Publikum so auffällig rügen konnte, gewiß auf die vortheilhafteste Art zu heben unternommen haben, und rechne mir's zur besonderen Ehre, mit einem

umgearbeiteten Exemplar bekannt zu werden. Was den Preis der Musik betrifft, so glaube ich, ihn nicht unter 100 fl. C. M. bestimmen zu können, ohne ihr selber zu schaden. Sollte er aber dennoch zu hoch sein, so würde ich E. W. bitten, selben, doch ohne zu großer Entfernung von der angegebenen Summe, selbst zu bestimmen, und dessen Überlieferung in meiner Abwesenheit unter beigefügter Adresse zu befördern ersuchen.

Mit größter Hochachtung Ihr Ergebenster
Zeléz, den 5. Aug. 1824. Frz. Schubert.

Adresse: Franz Schubert, Schullehrer in der Rossau im Schulhause in Wien."

Zu einer Aufführung der neubearbeiteten Rosamunde ist es aber nicht gekommen.

Die Rosamunden-(Zauberharfen-)Ouvertüre hatte Schubert 1820 geschrieben. Sie steht mit der Zauberharfen-Musik in thematischem Zusammenhang und ist eines der populärsten Orchesterwerke des Tondichters geworden. Ein c-moll-Andante setzt mit wuchtigen, breiten Akkorden ein, die zweimal in eine Fermate münden. Oboe und Klarinette intonieren eine klagende Melodie. Die Streicher tragen sie nach Ges-dur und schmücken sie mit berückenden Reizen. Mit allerlei Motivfloskeln wendet sich nun das Orchester nach der Dominante G zurück. Dieser in trübe Farben getauchten Einleitung folgt der sprühend heitere Hauptsatz. In den ersten Geigen erscheint das graziös tänzelnde Hauptthema. Die Flöte gesellt sich dazu, das volle Orchester fällt mit Nachdruck in den Rhythmus des Nachsatzes ein, und mit der ihm eigenen Unbekümmertheit leitet Schubert das Spiel nach G-dur. Klarinette und Fagott bringen das gesangvolle Seitenthema. Die hüpfende Begleitungsfigur der Violincelli gewinnt thematische Bedeutung, leitet zur Reprise, die ihren regulären Verlauf nimmt und in einen wirkungsvoll gesteigerten rauschenden Schluß mündet.

Die bei der Aufführung der Rosamunde gespielte Ouvertüre zu Alfonso und Estrella wurden dacapo verlangt. Sie ist effektvoll, aber nicht so interessant wie die Rosamunden-Ouvertüre, da der punktierte Rhythmus auffallend in ihr dominiert und eine gewisse Eintönigkeit erzeugt. Gleich in der d-moll-Einleitung tritt er auf mit dem

Oktavensprung abwärts, der sich wie ein roter Faden motivisch durch das ganze Stück zieht. Von der Rosamunden-Musik sind die Entre-Akts und die Ballett-Musiken in die breitesten Schichten der Musikliebenden gedrungen. Schubert enthüllt hier seine liebenswürdigsten Seiten. Alles ist auf primitive Tanzrhythmen gestellt. Er durfte das bei seiner unerschöpflichen Erfindungskraft wagen. Melodik und Harmonik sind von seltener Intensität und Reichhaltigkeit. Motive werden immer wieder gewendet, beleuchtet, mit dem bunten Schmuck farbenprächtigster, üppigster Harmonien bekleidet. Auf tänzelnden Begleitungsrhythmen ziehen sich blühende Melodien hin. Die verborgensten Wirkungen des Orchesters werden entschleiert; die Instrumente überbieten sich in Wohllaut, ob sie nun unbefangen, sorglos und kühn den Weg durch die Labyrinthe der Tonarten suchen, ob sie Kantilenen seufzen oder Rhythmus stampfen. Solche Musik kann der Ästhetiker nicht enträtseln. Wo alles lebendigster Klang (und nur Klang) ist, muß das Wort schweigen.

Außer zwei Entre-Akts und zwei Ballett-Musiken, von ähnlichen Reizen getragen, weist die Partitur der Rosamunde noch eine Romanze „Der Vollmond strahlt auf Bergeshöhn" auf, deren seelenvolle Gesangsmelodie von den Harmonien der Holzbläser wie mit einem Schleier bedeckt wird. Der Geisterchor für Männerstimmen mit Begleitung von drei Hörnern und drei Posaunen ist ein Beispiel dafür, wie Schubert selbst an die ungeheuerlichste „Poesie" genial erfundene und verarbeitete Musik verschwenden konnte. Die Hirtenmelodien für Klarinetten, Fagotte und Hörner sind weniger originell. Ein Hirten- und Jägerchor dagegen frisch und lebensvoll hingeworfen.

Die Rosamunden-Musik, mehr als vierzig Jahre nach ihrem Entstehen ausgegraben und von Herbeck am 1. Dezember 1867 aufgeführt, war Schuberts letzter Tribut an die Bühne. Die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen lähmte für einige Zeit seinen Eifer. Außer undatierten Skizzen und Bruchstücken zu den Opern „Der Spiegelritter" und „Die Minnesänger" von Kotzebue und „Die Salzbergwerke" von Graf Johann von Maylath beschäftigte ihn später ernstlich nur noch „Der Graf von Gleichen", dessen Text von Bauernfeld stammte. Aber ehe er über die ersten Entwürfe hinausgelangte, nahm ein größerer dem Rastlosen die Feder aus der Hand.

ÜBER DEM LEBEN

1824

Durch Schobers Abwesenheit wurde Schubert genötigt, sich nach einer anderen Unterkunft umzusehen. Im Roßauer Schulhaus konnte er nicht lange bleiben; denn die Wohnung war für die große Familie des Vaters schon zu eng. So mietete er sich ein eigenes Zimmer in dem großen Haus Nr. 100 auf der Wieden, damals „Neuwieden" genannt. Das Haus war an die Karlskirche angebaut. Schuberts Zimmer lag auf der fünften Stiege im zweiten Stock. Von seinem Fenster aus hatte er einen freien Ausblick auf die Anlagen vor dem Festungsgraben und auf die „Mondscheinbrücke", die über den Wienfluß führte. In der Nähe lag das Haus „Zum Mondschein" mit seinem großen Garten, wo die Familie Schwind eine Reihe von Jahren wohnte. Einen Fehler aber hatte das Zimmer gegenüber den bisher bewohnten: es mußte bezahlt werden; und Schubert wußte oft nicht, woher er das Geld dazu nehmen sollte. Einmal half ihm Randhartinger mit 15 Gulden zur Miete aus. Als sie dann an einer Musikalienhandlung vorbeigingen, sagte Schubert: „Siehst Du, die haben eine Menge Sachen von mir, und Du könntest gleich Dein Geld wiederbekommen, wenn sie mir einen kleinen Teil von dem zahlten, was sie mir schuldig sind. Schon oft bin ich wegen meines Honorars bei ihnen gewesen, aber sie sagten jedesmal, sie hätten jetzt gerade so viel Auslagen und meine Kompositionen würden so wenig gekauft. Weisst Du, da hinein geh' ich nicht wieder."

Es ging ihm schlecht um diese Zeit. Die anhaltende Kränklichkeit wirkte zermürbend, die hingebende Arbeit an den drei vorjährigen Bühnenwerken schien ihm verschwendet, seine neugedruckten Werke fanden nur mäßigen Absatz und die mit dem beständigen Geldmangel verknüpften Entbehrungen mußten auf die Dauer auch seinem Humor einen Dämpfer aufsetzen. Das Thermometer seiner Laune sank unter Null. Eine tiefe Depression bemächtigte sich seiner, und in der trostlosen Stimmung suchte er sein Tagebuch wieder hervor, das lange Jahre unbenutzt gelegen hatte:

„24. März 1824. Schmerz schärft den Verstand und stärket das Gemüth, dahingegen Freude sich um j e n e n selten bekümmert und d i e s e verweichlicht oder frivol macht. — Aus dem tiefsten Grunde meines Herzens hasse ich jene Einseitigkeit, welche so viele Elende glauben macht, dass nur eben das, was sie treiben, das Beste sey, alles

Uebrige aber sey nichts. Eine Schönheit soll den Menschen durch das ganze Leben begeistern — wahr ist es, — doch soll der Schimmer dieser Begeisterung alles Andere erhellen.

27. März 1824. Keiner, der den Schmerz des Andern, und Keiner, der die Freude des Andern versteht! Man glaubt immer zu einander zu gehen und man geht immer nur neben einander. O Qual für den, der dies erkennt! — Meine Erzeugnisse für Musik sind durch den Verstand und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen die Welt am meisten zu erfreuen.

28. März 1824. Die höchste Begeisterung hat zum Lächerlichen nur einen Schritt, sowie die tiefste Weisheit zur grassen Dummheit. Mit dem Glauben tritt der Mensch in die Welt; er kommt vor Verstand und Kenntnissen weit voraus; denn um etwas zu verstehen, muss ich vorher etwas glauben; er ist die höhere Basis, auf welche der schwache Verstand seinen ersten Beweispfeiler aufpflanzt. — Verstand ist nichts als analysierter Glaube.

29. März 1824. O Phantasie! du höchstes Kleinod des Menschen, du unerschöpflicher Quell, aus dem sowohl Künstler als Gelehrte trinken! O bleibe noch bey uns, wenn auch von Wenigen nur anerkannt und verehrt, um uns vor jener sogenannten Aufklärung, jenem hässlichen Gerippe ohne Fleisch und Blut zu bewahren!

Um 2 Uhr nachts. Beneidenswerter Nero! Der du so stark warst, bei Saitenspiel und Gesang ekles Volk zu verderben!“

Am letzten Tag im März ist seine Gemütsstimmung eine so trübe, daß er sich einem Freund gegenüber brieflich aussprechen muß. Und er macht seinem Herzen Luft in einem Brief an Leopold Kupelwieser in Rom:

„Schon längst drängt' es mich, Dir zu schreiben, doch niemals wusste ich, wo aus und ein . . . . Ich kann endlich wieder einmal Jemand meine Seele ausschütten. Du bist ja so gut und bieder; Du wirst mir gewiss manches verzeihen, was mir Andere sehr übel nehmen würden. — Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt. — Denke Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus

Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht; denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu Nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bietet als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist? ‚Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr', so kann ich wohl jetzt alle Tage sagen, denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh', hoffe ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir nur den gestrigen Gram. So freude- und freundelos verbringe ich meine Tage, wenn nicht manchmal Schwind mich besuchte und mir einen Strahl jener vergangenen süßen Tage zuwendete. — Unsere Gesellschaft (Lesegesellschaft) hat sich, wie Du wohl schon wissen wirst, wegen Verstärkung des rohen Chores im Biertrinken und Würstelessen den Tod gegeben, denn ihre Auflösung erfolgt in zwei Tagen, obwohl ich schon beynahe seit Deiner Abreise sie nicht mehr besuchte. Leidesdorf, mit dem ich recht genau bekannt geworden bin, ist zwar ein wirklich tiefer und guter Mensch, doch von so großer Melancholie, dass ich beynahe fürchte, von ihm mehr als zuviel in dieser Hinsicht profitiert zu haben; auch geht es mit meinen und seinen Sachen schlecht, daher wir nie Geld haben! Die Oper [Fierrabras] von Deinem Bruder (der nicht sehr wohlthat, dass er vom Theater wegging) wurde für unbrauchbar erklärt, und mithin meine Musik nicht in Anspruch genommen. Die Oper von Castelli: Die Verschworenen ist in Berlin, von einem dortigen Compositeur komponiert, mit Beifall aufgenommen worden. Auf diese Art hätte ich also wieder zwey Opern umsonst komponiert. In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuche ich mich in mehreren Instrumentalsachen, denn ich componierte zwei Quartette für Violinen, Viola und Violoncello und ein Octett und will noch ein Quartett schreiben; überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur grossen Sinfonie bahnen. Das Neueste in Wien ist, dass Beethoven ein Concert gibt, in welchem er seine neue Sinfonie, drei Stücke aus der neuen Messe und eine neue Ouvertüre producieren lässt. Wenn Gott will, so bin ich gesonnen, künftiges Jahr ein ähnliches Concert zu geben."

Neben seinen inneren standen auch die äußeren Verhältnisse kläglich. Die Veröffentlichung der an Sauer & Leidesdorf verkauften Schönen Müllerin gedieh nur langsam, da es dem Verleger an Geld fehlte. Die Müllerlieder erschienen in fünf Heften, leider ohne Schwinds Vignetten, das erste am 17. Februar, das zweite am 24. März und die drei letzten am 12. August. Sie fanden anfangs nur matten Widerhall. Ihre Poesie war zu natürlich, zu deutsch, zu innerlich, um den Rossiniverehrern zu Herzen dringen zu können. Am 2. Dezember 1824 schrieb Schober an den Komponisten: „Auch Deine Müllerlieder haben kein Aufsehen gemacht? Die Hunde haben kein eigenes Gefühl und keinen eigenen Gedanken und überlassen sich blind dem Lärm und fremder Meinung; wenn Du Dir nur ein paar Lärmtrommeln von Rezensenten verschaffen könntest, die immerfort ohne Ende in allen Blättern von Dir sprächen, es würde schon gehen; ich weiss ganz unbedeutende Leute, die auf diese Weise berühmt und beliebt geworden sind, warum sollte es denn der nicht benützen, der es im höchsten Masse verdient.“ Kunst war wenig beliebt beim kaufenden Publikum. Man huldigte der Modeware. Tänze aller Art, Czernysche Flachheiten und die Klavierauszüge Rossinischer Opern beherrschten den Musikalienmarkt. Ein Beethovenscher Ausspruch charakterisiert die Zeit: „Für das Gute, das Kräftige, kurz für die wahre Musik, hat man keinen Sinn mehr! Ja, ja, so ist's, ihr Wiener! Rossini und Genossen die sind eure Helden! Von mir wollen sie nichts mehr! Manchmal holt Schuppanzigh ein Quartett von mir hervor, zu den Symphonien haben sie nicht Zeit, und den Fidelio wollen sie nicht! Rossini, Rossini geht euch über alles!“ Und ein Jahr später äußerte er sich zu Ludwig Rellstab: „Seit die Italiener hier so festen Fuß gefasst haben, ist das Beste verdrängt. Dem Adel ist das Ballett die Hauptsache, er hat nur Sinn für Pferde und Tänzerinnen.“ Wenn in dieser Zeit selbst ein Beethoven wenig galt, was wollte sich die Welt erst aus dem jungen Schubert machen.

Die Müllerlieder widmete Schubert dem gleichaltrigen Beamten Freiherrn Karl von Schönstein. Er lernte ihn in der gräflich Esterhazyschen Familie kennen. Schönstein war mit einer außergewöhnlichen Tenorstimme begabt und wurde bald einer der begeistertsten Apostel Schubertscher Lyrik. Seine Stimme, die frischer als die Vogls war, übte namentlich in innigen und getragenen Gesängen ihren Zauber aus. Sein Vortrag war ungesucht, schmucklos und ohne „Nuancen“,

wie er für Schubert sein muß. Deshalb lagen ihm auch die Müllerlieder besonders gut. Er rührte damit Liszt noch später „bis zu Tränen". Schönstein machte Schuberts Lieder in den vornehmen Kreisen bekannt.

Als Hauptwerk des Jahresanfangs steht das Oktett in F-dur für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Klarinette, Horn und Fagott da. Es wurde im Februar geschrieben. Am 1. März setzte Schubert das „Fine" unter die Partitur. Schubert hatte es im Auftrag des Grafen Ferdinand von Troyer, in dessen Wohnung die erste Aufführung stattfand, geschaffen. Ignaz Schuppanzigh, der Apostel Beethovenscher Kammermusik, spielte bei dieser Aufführung die erste Violine, der Graf blies die Klarinette. Drei Jahre später brachte Schuppanzigh das Oktett in einem seiner Subskriptionskonzerte zur Wiedergabe.

„Überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur grossen Sinfonie bahnen," hatte Schubert nach Vollendung des Oktetts an Kupelwieser geschrieben. Ein merkwürdiges Wort im Munde des Komponisten der Tragischen und h-moll-Symphonie! Und doch verständlich, wenn man sein unablässiges Mühen um Vollendung bedenkt. Sein Ziel war kein geringes. Es galt Beethoven nachzueifern; und wenn schon der Jüngling resigniert geseufzt hatte: „Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen," so erkannte der Meister noch um vieles klarer die Größe seines Unterfangens. Auch seine fünfzehn Streichquartette galten ihm eigentlich nur als Versuche. „Es wird besser seyn, wenn ihr Euch an andere Quartetten als die meinigen haltet, denn es ist nichts daran," schrieb der Bescheidene an seinen Bruder. Die Kammermusik füllt in überragender Bedeutung die nächsten Jahre aus, und die große C-dur-Symphonie wird in der Tat das aus diesem Schaffen gewonnene Postulat.

Das Oktett ist als eines der „einzigen" Werke der Musikliteratur Beethovens Septett vergleichbar. Schubert erledigte mit ihm diese Kunstgattung für sich. Es sagte alles, was zu sagen war, mit einem Mal. Die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit der Blasinstrumente waren hiermit erschöpft. Sie mußten nun wieder in das Orchester zurückkehren. Seine ersten Versuche in der Bläsermusik lagen weit zurück. 1813 hatte er Ansätze zu einem Bläser-Oktett geschrieben. Seitdem wurde er nur von den Streichinstrumenten gefesselt. Das suitenartige, aus sechs Sätzen bestehende Oktett zeigt in der Anlage

unverkennbar die Einflüsse des Septetts Beethovens. Aber es ist doch ganz schubertisch. Da das Septett sich einer ungeheuren Beliebtheit und Verbreitung erfreute (es wurde doch zu den vollkommensten Werken Beethovens gerechnet), mochte Schubert hoffen, mit seinem melodienquellenden, lebensfrischen Oktett die Herzen der Mitwelt mit einem Schlag zu gewinnen. Aber er täuschte sich. Nur zwei Aufführungen konnte er erleben. Dann verschwand das Werk von der Bildfläche, um erst 1861 in einem Helmesbergerschen Konzert gleich einem Phönix aus der Vergangenheit aufzutauchen. Seitdem hat es sich die Liebe der Musikwelt in immer steigendem Maß errungen. Heute nennt man das Septett und das Oktett mit gleichem Entzücken.

Ein F-dur-Adagio leitet den ersten Satz ein. Es deutet auf den Rhythmus des Hauptsatzes. Alles ist üppiger Klang. Von F-dur zieht das Spiel über As und Des nach der Dominante, und mit dem Schubert eigenen punktierten Auftakt-Rhythmus setzt das Allegro-Hauptthema ein. Der Satz ist auf einen schwärmerisch-liebenswürdigen Ton gestimmt. Die Streicher müssen sich tummeln. Die Klarinette möchte am liebsten ihre Seele auszuhauchen in der gesangvollen Kantilene des Seitenthemas. Was macht es, daß sie von dem Rhythmus des Anfangs nicht loskommt. Dann singt das Horn dieselbe Weise. Und doch erscheint alles wieder neu. Das Fagott darf nur unten näselnd mitsummen, was die Geige oder Klarinette künden. Aber keiner von den acht Musikanten schweigt. Da schwatzen die Streicher nach, was die Bläser soeben ausplauderten, und die machen es nicht anders. Und in diesem frohen Spiel blinken die Feuer kühner Modulationen auf; werfen blendende oder wohlige Reflexe auf die Melodien, die unaufhörlich sprudeln.

Ganz Traumstimmung ist das Andante. Über dem leisen Wogen der Streicher schwebt eine unsäglich zarte Melodie der Klarinette. Die Geige ahmt das Lied nach. Aber die Klarinette zaubert darüber noch etwas viel Rührenderes. Bald nehmen alle an dem Gesang teil; jeder summt etwas von der Schönheit vor sich hin. Wieder erklingt die erdenferne Melodie und wieder beginnt der Wetteifer der Instrumente. Wie ein Traum zieht alles vorüber. Die Klarinette haucht ihren letzten Seufzer aus.

Von den ätherischen Höhen des Traums führt das Scherzo ins frische pulsierende Leben zurück. Saftiger Humor ist darin. Allerlei dyna-

mische Effekte, im Trio unbefangene Volkstümlichkeit, wie hinter einem Viertel Heurigen mit lustigem Augenzwinkern ersonnen. Dann setzt sich gleichsam der Könner in Positur und schreibt Variationen über ein Andante-Thema, in denen der Spielfreudigkeit und Virtuosität keine Schranken gesetzt sind. Jeder kann und muß hier seine Künste zeigen. Im Menuett wird's wieder gemütlicher. Das ist so wienerisch in seinem genügsamen Rhythmus und seiner herzlichen, behaglichen Melodik und so rührend einfach. Das Schluß-Allegro hat eine langsame f-moll-Einleitung, die uns gespannt aufhorchen läßt. Tiefe Tremolos, scharfe Rhythmen, schroffe dynamische Nuancen. Das Spiel mündet in einen frohen F-dur-Satz, der, mit allen satztechnischen Kunststücken ausgestattet, in seiner Ungesuchtheit und heiteren Laune das Werk zu einem beglückenden Ganzen abrundet.

Neben dem Oktett ist die Lyrik nur mager vertreten. Es sind durchweg ernste Gesänge, die seinen mächtigen inneren, seelischen Erschütterungen künstlerisch verklärten Ausdruck gaben. Da ist Rückerts ergreifender „Greisengesang", Schillers hinreißend feurige „Dithyrambe". Im März nimmt Schubert von Mayrhofer innerlichen Abschied; er komponiert zum letztenmal Verse dieses Freundes. „Dichter und Tondichter" vereinigen sich hier noch einmal zu Kunstwerken, die einen immergrünen Kranz um ihr Freundschaftsband schlingen. Der „Sieg" in seiner Feierlichkeit, „Abendstern" in seiner seelenvollen Schönheit und „Auflösung" in seiner rollenden Kühnheit lassen ahnen, was diese beiden Künstler einander waren. Ihre herrlichste gemeinsame Schöpfung aber wurde der „Gondelfahrer" für vierstimmigen Männerchor mit Klavierbegleitung. Zauberhaft wirkt das dunkle Kolorit der Männerstimmen, die ablösend, durcheinander gleitend, nachahmend sich mit dem Klang des Klaviers zu einem Ganzen von berückendem Stimmungsreiz vereinen. Die zweite Komposition dieses Gedichts als Lied steht trotz vielen Schönheiten doch weit hinter dem Chor zurück. Mit der Aufzählung der drei Lieder „Glaube, Hoffnung und Liebe" (Christoph Kuffner), „Im Abendrot" (Carl Lappe) und „Lied eines Kriegers" (31. Dezember) für Baßstimme und unisono-Chor, ist die lyrische Ernte des Jahres 1824 erschöpft.

Ein dem Gondelfahrer ebenbürtiges Werk ist das im April komponierte Salve regina für vier Männerstimmen. Es ist außerordentlich klangschön, sorgsam gearbeitet und in harmonischer Beziehung

besonders reich bedacht. Die Verleger gaben es nach Schuberts Tod „mit willkürlicher Begleitung der Orgel“ heraus und erlaubten sich außerdem noch „Verbesserungen“.

Im Anfang des Jahres 1824 ging eine der beliebtesten Pflegestätten echter Wiener Musizierfreudigkeit ein: im Haus Ignaz Sonnleithners fand am 20. Februar der letzte Musikabend statt. Schubert verlor damit einen Ort wärmster Förderung seiner Kunst, an den sich für ihn die Erinnerung an seine ersten bedeutenden Erfolge knüpfte. Dafür öffnete ihm ein anderes, nicht minder kunstliebendes Haus seine Pforten: Bei Cajetan Giannatasio del Rio, dem Inhaber einer Knaben-Erziehungsanstalt, waren die beiden Töchter Fanny und Anna die musikalischen Hausgeister. Hier wurden viel Schubert-Lieder gesungen und sogar Der häusliche Krieg mit Klavierbegleitung zur Aufführung gebracht.

Im Mai ging Schubert zum zweitenmal mit der Familie des Grafen Esterhazy als Musiklehrer nach Zelesz. Wohl mehr der Not gehorchend als dem eignen Triebe. Denn die hilfreichen Freunde waren nicht in Wien, der Verleger hatte kein Geld und sonstige Einnahmequellen standen ihm nicht zu Gebote. Wenn wir seinen Freunden glauben dürfen, zog ihn auch noch etwas anderes als das Materielle allein mit den Esterhazys. Der ungarische Aufenthalt übte den wohltätigsten Einfluß auf ihn aus. Seine Gesundheit besserte sich, und der Vater meinte: „Ich freue mich Deines gegenwärtigen Wohlseins um so mehr, weil ich voraussetze, dass Du dabei hauptsächlich eine vergnügte Zukunft beabsichtigest.“ Auch sein Schaffen nahm einen neuen sieghaften Aufschwung. Bruder Ferdinand war der erste, der Kunde aus dem Ungarland erhielt:

Zeléz, den 16. Juli 1824.

„Geliebtester Bruder!

Dass ich mich wirklich etwas kränke, dass ich sowohl von Haus als auch von Dir erst so spät ein Schreiben bekam, kannst Du mir aufs Wort glauben. Auch Leidesdorf lässt nichts von sich hören; ich habe ihm doch auch geschrieben. Sey doch so gut, und sieh ein wenig nach bey ihm in der Kunsthandlung, er möchte mir doch schicken, um was ich geschrieben habe. Du mußt recht in ihn dringen, denn er ist etwas lässiger Natur. Auch kannst Du Dich um die Herausgabe des dritten Heftes der Müllerlieder erkundigen, in der Zeitung

sehe ich nichts. Über Deine Quartetten-Gesellschaft wundere ich mich umso mehr, da Du den Ignaz!!! dazu zu bewegen vermochtest. Aber besser wird es seyn, wenn Ihr Euch an andere Quartetten als die meinigen haltet, denn es ist nichts daran, ausser dass sie vielleicht Dir gefallen, dem Alles von mir gefällt. Die Erinnerung an mich ist mir noch das Liebste dabey, besonders da sie Dich nicht so zu ergreifen scheinen als die W a l z e r bey der ungarischen Krone. War es bloss der Schmerz über meine Abwesenheit, der Dir Tränen entlockte, die Du Dir nicht zu schreiben getrautest? Oder fühltest Du beym Andenken an meine Person, die von ewig unbegreiflicher Sehnsucht gedrückt ist, auch um Dich ihren trüben Schleier gehüllt? Oder kamen Dir alle die Thränen, die Du mich schon weinen sahst, in's Gedächtnis? Dem sey nun, wie es wolle, ich fühle es in diesem Augenblick deutlicher, Du oder Niemand bist mein innigster, mit jeder Faser meiner Seele verbundener Freund! — Damit Dich diese Zeilen nicht vielleicht verführen, zu glauben, ich sey nicht wohl, oder nicht heiteren Gemüts, so beeile ich mich, Dich des Gegentheils zu versichern. Freylich ist's nicht mehr jene glückliche Zeit, in der uns jeder Gegenstand mit einer jugendlichen Glorie umgeben scheint, sondern jenes fatale Erkennen einer miserablen Wirklichkeit, die ich mir durch meine Phantasie (Gott sey's gedankt) so viel als möglich zu verschönern suche. Man glaubt, an dem Orte, wo man einst glücklicher war, hänge das Glück, indem es doch nur in uns selbst ist, und so erfuhr ich zwar eine unangenehme Täuschung und sah eine schon in Steyr gemachte Erfahrung hier erneut, doch bin ich jetzt mehr im Stande, Glück und Ruhe in mir selbst zu finden, als damals. Als Beweis dessen werden Dir eine große Sonate und Variationen über ein selbst erfundenes Thema, beydes zu 4 Händen, welche ich bereits componirt habe, dienen. Die Variationen erfreuen sich eines ganz besonderen Beyfalls. Über die dem Mohn übergebenen Lieder tröste ich mich, da nur einige davon mir gut erscheinen, als: die bey dem Geheimnis enthaltenen und Wanderers Nachtlied und der e n t s ü h n t e, nicht aber e n t f ü h r t e Orest, über welchen Irrthum ich sehr lachen musste. Suche wenigstens diese benannten sobald als möglich zurück zu bekommen.

Äußerte Kupelwieser nicht, was er mit der Oper zu thun gesonnen sey? oder wohin er sie schicke?

Die Quintette (nicht Quartette) des Stockesels Hugelthier sind aus Versehen mit mir gewandert, und er soll sie bey Gott nicht eher wieder erhalten, bis er sich durch eine schriftliche oder mündliche Abbitte seiner gemeinen Grobheiten entledigt hat. Wenn sich überdies eine Gelegenheit zu einer derben Putzung dieser ungeputzten Sau ergiebt, werde ich nicht ermangeln, selbe ihm in tüchtiger Dosis zu ertheilen. Doch genug von diesem Elenden! —

Dass Du Dich recht wohl befindest, freut mich um so mehr, da ich hoffe, dass ich selbes Wohlbefinden mit dem meinigen kommenden Winter kräftiglichst geniessen werde.

Grüsse mir Ältern, Geschwister und Freunde innigst! Du sey mir 1000mahl geküsst sowie Deine gute Frau und Kinder. Schreibe sobald wie möglich und lebe recht wohl, recht wohl!!

N. B. Was macht Carl und Ignaz? sie sollen mir doch schreiben.

Mit
ewiger Liebe
Dein Bruder Franz.

N. B. Hat die Resi die Welt mit einem neuen Bürger vielleicht schon beglückt???"

Über die „unangenehme Täuschung", die Schubert in Zelesz erlebte, sind wir im Dunkeln. Daß sie seine Seelenruhe empfindlich bedrohte, geht aus seinen Werken hervor. Jedenfalls wird sich eine Herzens-Situation geklärt haben. Vielleicht mit Karoline Esterhazy? Wenn wirklich eine romantische Schwärmerei für die Komtesse vergelegen hat, was man nicht abzuleugnen braucht, wird er, seines inneren Wertes vollbewußt, die Grenzen erkannt haben, die ihn, den aus der Gesindeküche beköstigten Musiklehrer, von den gräflichen Salons trennten. Mit ihm zusammen weilte diesmal Freiherr von Schönstein in Zelesz. Er war der ständige Gesellschafter der gräflichen Familie, Schubert der Musiklehrer, der außerdem schätzenswerte Lieder und Klaviersachen komponierte. Mehr nicht. Gräfin Karoline verheiratete sich übrigens erst mit 38 Jahren. Schubert widmete ihr später die vierhändige Fantasie in f-moll op. 103. Karoline Esterhazy bewahrte bis zu ihrem Tod eine Reihe Schubertscher Manuskripte, Lieder, Tänze, das Es-dur-Trio und andere.

Am schmerzlichsten vermißte Schubert in seiner Einsamkeit die Gesellschaft der Freunde. Trotzdem ist die Korrespondenz nur kärglich. Zuerst wurde Schwind mit einem Brief bedacht:

Zeléz, August 1824.

„Lieber Schwind!

Endlich ein Brief von Schubert, wirst Du sagen, nach 3 Monathen! — Es ist wahr, es ist schon hübsch lang, aber da mein Leben hier so einfach als möglich ist, so habe ich wenig Stoff Dir oder den Übrigen etwas zu schreiben. Und wenn mich nicht so sehr verlangte, zu wissen, wie es Dir und den andern nähern Freunden geht, insonderheit aber wie es um Schober und Kuppelwieser stünde, würde ich, verzeih' es mir, vielleicht noch nicht geschrieben haben. Wie gedeiht Schobers Unternehmen? Ist Kuppelwieser in Wien oder noch in Rom? Hält die Lesegesellschaft noch zusammen, oder ist sie, wie zu vermuthen, nun gänzlich aufgelöst? Was machst Du??? Ich bin noch immer Gottlob gesund, und würde mich hier recht wohl befinden, hätt' ich Dich, Schober und Kuppelwieser bey mir, so aber verspüre ich trotz des anziehenden bewussten S t e r n e s manchmal eine verfluchte Sehnsucht nach Wien. Mit Ende September hoffe ich Dich wieder zu sehen . . ."

Einige Wochen später kam Schober, der Dichter-Schauspieler, an die Reihe:

Den 21. September 1824.

„Lieber Schober!

Ich höre, Du bist nicht glücklich? musst den Taumel Deiner Verzweiflung ausschlafen? So schrieb mir Swind. Obwohl mich dies ausserordentlich betrübt, so wundert's mich doch gar nicht, da dies beinahe das Los jedes verständigen Menschen ist in dieser miserablen Welt. Und was sollten wir auch mit dem Glück anfangen, da Unglück noch der einzige Reiz ist, der uns übrig bleibt. Wären wir nur beysammen, Du, Swind, Kuppel und ich, es sollte mir jedes Missgeschick nur leichte Waare seyn, so aber sind wir getrennt, jeder in einem andern Winkel, und d a s ist eigentlich mein Unglück. Ich möchte mit Goethe ausrufen: „Wer bringt mir eine Stunde jener holden Zeit zurück!" Jener Zeit, wo wir traulich beyeinander sassen, und jeder seine Kunstkinder dem andern mit mütterlicher Scheu aufdeckte,

das Urtheil, welches Liebe und Wahrheit aussprechen würden, nicht ohne einige Sorgen erwartend; jener Zeit, wo einer den Andern begeisterte, und ein vereintes Streben nach dem Schönsten alle beseelte. Nun sitz ich hier allein im tiefen Ungerlande, in das ich mich leider zum 2ten Mahle locken liess, ohne auch nur einen Menschen zu haben, mit dem ich ein gescheidtes Wort reden könnte. Ich habe seit der Zeit, dass Du weg bist, beynahe gar keine Lieder componirt, aber mich in einigen Instrumental-Sachen versucht. Was mit meinen Opern geschehen wird, weiss der Himmel! Ungeachtet ich nun seit 5 Monathen gesund bin, so ist meine Heiterkeit doch oft getrübt durch Deine und Kuppel's Abwesenheit, und verlebe manchmal sehr elende Tage; in einer dieser trüben Stunden, wo mir [ich] besonders das Thatenlose unbedeutende Leben, welches unsre Zeit bezeichnet, sehr schmerzlich fühlte, entwischte mir folgendes Gedicht, welches ich nur mittheile, weil ich weiss, dass Du selbst meine Schwächen mit Liebe und Schonung rügst:

Klage an das Volk!
O Jugend unsrer Zeit, Du bist dahin!
Die Kraft zahllosen Volks, sie ist vergeudet,
Nicht einer von der Meng' sich unterscheidet;
Und nichts bedeutend all' vorüber zieh'n.
Zu grosser Schmerz, der mächtig mich verzehrt,
Und nur als Letztes jener Kraft mir bleibet;
Denn thatlos mich auch diese Zeit zerstäubet,
Die jedem Grosses zu vollbringen wehrt.
Im siechen Alter schleicht das Volk einher,
Die Thaten seiner Jugend wähnt es Träume,
Ja spottet thöricht jener gold'nen Reime,
Nichts achtend ihren kräft'gen Inhalt mehr.
Nur Dir, o heil'ge Kunst, ist's noch gegönnt
Im Bild die Zeit der Kraft und That zu schildern,
Um weniges den grossen Schmerz zu mildern,
Der nimmer mit dem Schicksal sich versöhnt.

Mit Leidesdorf geht es bis dato schlecht, er kann nicht zahlen, auch kauft kein Mensch etwas, weder meinige, noch andere Sachen ausser miserable Mode-Ware . . ."

Die Ruhe und Beschaulichkeit des Landlebens tat seinen überanstrengten, von Krankheit und Mißgeschick verbrauchten Nerven außerordentlich wohl. Neben einer Reihe großer vierhändiger Klavierwerke konnte das a-moll-Quartett entstehen, ein Werk, in dem nur Schönheit und Träume zu finden sind. Kaum ein zweites Werk ist so ganz von romantischem Geist erfüllt. Das ist ein Schwelgen in Harmonie und Farbe und ein unermüdliches Spiel von berückenden sinnlichen Klängen. Keine Vertiefung des Themas wie bei Beethoven, sondern nur ein beredtes Jonglieren. Dramatische Konflikte stellen sich nicht ein. Ein beschauliches Verweilen in der einmal angeschlagenen Grundstimmung, ein Gedicht von zartestem Leben.

Über der leeren Quinte des Cellos und der Bratsche bewegt sich eine leichtgeschwungene Begleitungsfigur der zweiten Violine und darüber hin schwebt das schwärmerische getragene Thema der Primgeige. Es biegt nach A-dur um. Diesen Wechsel zwischen Dur und Moll liebte Schubert. Aus der Tiefe steigt ein drohendes Motiv auf, das die sonnige Stimmung wie ein leichter Schatten streift. Wie unheilverkündend eilt es durch alle Instrumente. Aber eine leicht flatternde Triolenfigur bringt es zum Schweigen und leitet über zum zweiten Thema in C-dur, das die Anfangsstimmung des Satzes weiterspinnt. Auch in der Durchführung kommt es nicht zu Gegensätzen. Die träumerische Innigkeit des ersten Themas bleibt vorherrschend. Eine kurze Coda beschließt den Satz. Das Andante wird von einem Thema beherrscht, das Schubert schon im Entre-Akt aus Rosamunde „nach dem dritten Aufzug" verwendet hatte und später dem dritten Impromptu aus op. 142 zugrunde legte. Es ist eine rein liedförmige Melodie, die ganz der Ausdruck seines glücklichen harmonischen Empfindens an irgendeinem schönen Sommerabend gewesen sein mag. In immer neuen Wendungen erklingt es, umrankt vom Spiel der Gefährten. Ungarische Einflüsse zeigen sich unverkennbar in den beiden letzten Sätzen. Wie hinter einem Schleier weben die Stimmen an dem elastischen Motiv des Menuetts, das ganz aus dem Boden der Tanzmusik entsprossen ist. Es liegt etwas eigentümlich Gedämpftes und Geheimnisvolles in den Klängen dieses Satzes; eine Vorahnung Brahmsscher Verträumtheit und Versunkenheit. Die Themen des letzten Rondo-Satzes weisen noch unmittelbarer auf ungarische Volksmusik hin. Sprühende Lebendigkeit herrscht in diesen Tönen. Die seelen-

volle Schwärmerei der ersten drei Sätze wird hier zum Realismus, der einen derben Ton nicht verschmäht, wie er den Kindern der Puszta in den Dorfschenken die Pulse schneller schlagen läßt.

Mit dem a-moll-Quartett hatte Schubert sein erstes Meisterwerk auf diesem Gebiet geschaffen. Hier spricht er seine ureigene Sprache und findet für seine Ideen die passende Form. Man darf es getrost mit Beethovenschem Maßstab messen. Alles was der menschliche Intellekt dem Mysterium, das wir Musik nennen, abringen konnte, lag in den Quartetten des Bonner Meisters für die Ewigkeit niedergeschrieben da. Jetzt kam einer, der von Natur mit einer beispiellosen Leichtigkeit des Schaffens begnadet, den Kampf mit der Materie auf seine Weise aufnehmen mußte. Im Gegensatz zu Beethoven war er der Gebieter des sinnlichen Klangs und konnte sich gar nicht genug tun in Schönheit, Überschwenglichkeit und Üppigkeit. Was bei Beethoven herb, ist bei Schubert süß. Was dort schwer-düstere Pracht, ist hier silbriges Pleinair. Kam er doch vom Gesang, von der Poesie, fühlte er doch alles mit den empfindsamen Nerven des Lyrikers. Er sah im Musizieren gleichsam ein Spiel und wurde erst behaglich beim Ausdeuten bis in die geheimsten Einzelheiten. Die Ausdehnung seiner langen Sätze ist darauf zurückzuführen, daß ihn, als echt romantisch empfindenden Geist, das einmal angeschlagene Thema nicht in Ruhe läßt; immer wieder muß er es wenden, es neu beleuchten und kann sein Kunstwerk nur aus diesem Spieltrieb, nicht mit Rücksicht auf die musikalische Architektur gestalten. Da es seiner Natur nicht gegeben war, durch Hervorrufen und Ausarbeiten starker Spannungen in die Tiefe zu wirken, drängte es ihn, um sich restlos aussprechen zu können, in die Breite. Nach irgendeiner Richtung mußte er seine Gedanken spannen, um sie erschöpfen zu können. Der Zauber des Geheimnisvollen, den die Romantik dem Klang andichtete, verführte ihn dazu, mit Klängen zu experimentieren und immer neue Verbindungen zu suchen. Wir müssen, um die Weite mancher seiner Sätze nicht als Länge zu empfinden, weniger dem Gedanken und seiner Verarbeitung unsere Aufmerksamkeit widmen, als vor allem das, was hinter diesen Gedanken, hinter den Klangkombinationen als Undefinierbares, Unsagbares schwebt, auf uns wirken lassen. Was Schubert in seiner neuen Form der Lyrik an Inbrunst und Intensität des Ausdrucks und an sinnlichen Klangreiz gewonnen hatte, das übertrug er auf die

Instrumentalmusik. Waren ihm in der Lyrik durch das Dichterwort Grenzen gezogen, so dehnte er als Symphoniker und Kammermusikkomponist, unbekümmert um formale Bedingungen, Zeit und Raum, bis der poetischen Seite seiner Gefühlswelt das Letzte abgerungen war: die Sublimierung der poetischen Stimmung, die Inkarnation des Begriffs Schönheit und die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit des musikalischen Ausdrucks mit all ihrem verklärenden Glanz.

Zelesz war auch die Geburtsstätte einiger prachtvoller vierhändiger Klavierwerke; es sind dies die Sonate in B-dur op. 30, die C-dur-Sonate op. 140, Grand Duo genannt, Variationen in As-dur op. 35 und das Divertissement à la Hongroise op. 54. Je mehr die Musik aus dem Haus, aus der Familie in den Konzertsaal vor das Publikum getragen worden ist, desto stärker ist die Vorliebe für das Vierhändigspielen geschwunden. Bei den konzertierenden Künstlern sind vierhändige Sachen verpönt, weil die virtuose Eitelkeit dabei nicht auf die Kosten kommt. Schuberts vierhändige Klavierwerke bergen so ungeahnte Schätze im besten Sinne wirkungsvoller Musik, daß ihrem Erscheinen auf dem Podium voller Erfog sicher wäre. Etwas spricht allerdings dagegen: im Licht der Rampen würden sie ihre Unberührtheit, ihre Frische, ihr Aroma verlieren. Sie sind Perlen erlesenster Hausmusik für stille Feierstunden, wenn gleichgesinnte und gleichgestimmte Menschen sich zum künstlerischen Genießen zusammenfinden. Da sind sie recht am Platz und da werden und müssen sie, jemehr sich unser Musikleben wieder verinnerlicht, ihre Wirkung tun. Und darum gehören sie ins Haus. In drei voluminösen Bänden liegt ihr Reichtum vor uns. Schubert ist der Meister des Vierhändigen. Verschleierte Symphonien könnte man die großen Sonaten nennen. Orchester spielen in den Märschen, tausend Instrumente weben an den Tonmassen seiner Variationen und Fantasien. Seltsam rauscht es oft aus der Klaviatur auf. Die Spieler müssen eins sein, wenn sie den Improvisationen folgen wollen. Formen von unerhörtem Maß, Farben von glühender Pracht, Rhythmen von tausendfältigen Konturen, Erlebnisse für eine Zeit, deren Kunst sich im Auflösungsprozeß befindet.

1810, ganz im Anfang seines Schaffens, hatte Schubert jene monströse 32 Seiten lange Fantasie, die uns als sein erstes Werk dieser Gattung erhalten ist, geschrieben. Seitdem war er dem Gebiet der

vierhändigen Klaviermusik nicht untreu geworden, sondern hatte es unablässig in immer vollkommenerer Weise mit Fantasien, Märschen, Variationen bebaut. In Zelesz begann er sogleich nach seiner Ankunft, im Mai oder Juni, mit der Komposition der B-dur-Sonate, die als opus 30 bald darauf erschien. Die starken Gemütsbewegungen der letzten Zeit in Wien waren vergessen. In dieser Sonate herrschen freundliche, liebliche Eindrücke. Ein dreiaktiger Lauf rollt aus den höchsten Regionen der Klaviatur in das Hauptthema des ersten Satzes hinein. Beethovensche Einflüsse sind bei diesem Thema nicht zu verkennen; aber die Verarbeitung ist neu und eigenwertig. So die Überleitung zum zweiten Thema. Der punktierte Rhythmus spielt wieder eine wichtige Rolle. Die Durchführung entwickelt sich aus einem Motiv des Nebensatzes. Die Reprise nimmt ihren regulären Verlauf. Dem kurzen ersten Satz folgt ein liedförmiges Andante, das durch einige virtuose Beigaben, die motivisch aufgebaut sind, in eine höhere Sphäre gehoben wird. Ein Schlußrondo von unbefangener, gewinnender Fröhlichkeit mit federnden Motiven und eilenden Läufen vervollständigt die Reize des Werkes, das nicht zu Schuberts bedeutendsten, aber zu seinen innerlich abgerundetsten gehört.

Erdrückt wird dieses bescheidenere Werk durch die Nachbarschaft der gewaltigen C-dur-Sonate op. 140, die 1838 unter dem Titel Grand Duo erschien und vom Verleger Clara Wieck gewidmet wurde. Sie ist eine Vorläuferin der späteren großen C-dur-Symphonie. In ihrer Anlage, der Verarbeitung der Themen, ihren eigentümlichen, oft orchestralen Klangeffekten erscheint sie wie das vierhändige Arrangement einer Symphonie. Beethovenscher Geist atmet auch in ihr. Der erste Satz stellt trotz allen Blüten, die Schuberts üppige Phantasie immer und überall treibt, ein Muster strenger symphonischer Geschlossenheit dar. Ähnlich wie in der Wanderer-Phantasie baut sich dieser Satz aus einer motivischen Keimzelle auf. Alles Thematische ist hier nur ein Gleichnis. Schubert war auch ein Meister der absoluten inneren Einheitlichkeit, wenn sie ihm erforderlich dünkte. In diesem Satz hat alles seine gewaltigen Dimensionen. Das Melodische will kein Ende nehmen; Schubert schleudert damit um sich. In der Harmonik ist er kühn wie nie zuvor. Er frappiert, aber er überzeugt auch. Riesige Klangmassen werden aufgeboten; man meint das Brausen des Orchesters zu vernehmen. Tremolos erschüttern die Tiefe, wenn oben

Hörner und Holzbläser Dialoge ausfechten. Klarinettenmelodien und Streicherpassagen tauchen auf. Wir vernehmen Dinge, die außerhalb der Tasten liegen. Und doch ist das Stück nur für vier Hände geschrieben.

Der zweite Satz bringt nach der strengen Größe des Allegro moderato weichere Stimmungen, Abendstimmungen, Sonnenuntergang, Ruhegefühle. Hier läßt sich der Romantiker gehen. Er träumt und schwärmt. Schon die Vielheit der Themen ergibt ein loseres Gefüge, aber auch tausend herrliche Momente, in denen die Seele das Tiefste erlebt, was Schubert zu geben vermochte. Ungestüm stampft das Scherzo herein. Da knallen die Sforzates, hopsende Bässe drängen nach oben, skurrile Fratzen huschen vorüber. Gemächlich dehnen sich dafür im Trio langatmige Melodien, deren Bässe, oben mit schleppenden Synkopen belastet, in bodenlose Tiefen sinken. Voller Ungarismen ist der letzte Satz. Das jubelt aus voller Brust, witzelt verwegen über Schwierigkeiten weg, neckt und narrt den Hörer, verspricht immer anderes, als was wirklich kommt, wirft sich dann und wann pathetisch in Positur und läßt schließlich seine überquellende Lebensfreude in einer langen (und doch so kurzen) Coda ausklingen. Daß Joachim diese Sonate instrumentierte, ist verständlich. Noch heute muß Schumanns Wort mit Nachdruck betont werden: „Keinem Musiker dürfte ein solches Werk fremd bleiben."

Den beiden Sonaten reihen sich würdig als drittes großes vierhändiges Werk die Variationen über ein Originalthema in As-dur op. 35 an. „Die Variationen erfreuen sich hier eines besonderen Beyfalls", schrieb Schubert aus Zelesz. Das ist kein Wunder, denn sie sind nicht nur musikalisch von hohem Rang, sondern auch brillant und dankbar für die Spieler. Schon in den Beethoven gewidmeten vierhändigen Variationen hatte sich etwas Bemerkenswertes geregt; weil sie mehr waren als bloße „Veränderungen", fanden sie Beethovens Beifall. Wie jeder echte Musiker liebte Schubert die Variationenform, das Spintisieren, Sinnen („Aushecken" würde Gottfried Keller sagen), Drehen und Deuteln, das die Ausdrucksfähigkeit des persönlichen Stils so vielseitig befruchtet. Er hatte früh die höhere Art der Variation gefunden, die den Sinn der Musik ergründet. Den harmonischen Vieldeutigkeiten einer Melodik spürt er nach. Er nähert sich schon der Schumann-Brahmsschen Stimmungs-Variation. Auf bloße Figuration des Themas

wird verzichtet. Alles hat seine musikalische Bedeutung. Aber dem virtuosen Spieltrieb der Ausführenden ist in bester Manier Rechnung getragen und für effektvolle Steigerung gesorgt. Auch an Passagen ist nicht gespart, und es gibt manche technische Nuß zu knacken.

Ganz ohne hohe Ansprüche an eine große Fertigkeit gibt sich das vierte vierhändige Werk aus 1824, das Divertissement à la Hongroise op. 54, wohl Schuberts populärste Komposition dieses Genres. Hier ist ungarische Volksmusik in künstlerische Form gebannt. Als Schubert eines Tages mit Schönstein von einem Spaziergang ins Schloß zurückkam, hörte er eine Magd am Herde eine jener schwermütigen Puszta-Weisen singen. Er brummte sie vor sich hin, spann den Faden weiter und verwendete sie in dem Divertissement. Hier ist fast alles Thematische der Volksmusik abgelauscht oder in ihrem Sinn erfunden. Die elegische Stimmung herrscht vor. Der Primo-Part ist Träger der Melodie, dem Secondo ist die Begleitung, nur selten einmal mehr, zuerteilt. Vorschläge, Verzierungen, rhythmische Verschiebungen, Sforzatos spielen eine bestimmende Rolle. Die Melodik wirkt unwiderstehlich in ihrer Lebenswahrheit, in ihrer südlichen Glut und dem Zauber, den alles wirklich Natürliche ausströmt. Der erste Teil, Andante, birgt mannigfache Stimmungen, trübe, zärtliche, mutwillig-kokette und stolze. Den Magyaren schildert der zweite Teil, Marcia in c-moll, in seiner Einfachheit und Schmucklosigkeit imposant. Liszt hat dieses Stück später unter seine Virtuosenhände genommen und nach allen Dimensionen ins Übermenschliche verrenkt. Mit dem Original verglichen, ist seine Bearbeitung eine groteske Verzerrung. Dem Marsch folgt ein ausgedehnter Schlußteil mit Tanzrhythmen, kosenden Intermezzi, Sporengeklirr und leidenschaftlichen Ausbrüchen. Der Schluß sinkt wieder in die träumerische Anfangsstimmung zurück.

In Zelesz entstand auch eine der reizvollsten kleineren Chorkompositionen Schuberts, das „Gebet" von de la Motte Fouqué für vier Singstimmen und Klavier. Eines Morgens im September bat die Gräfin Schubert, der, wie Schönstein erzählt, zu diesem Zweck zum Frühstück eingeladen war, das Fouquésche Gedicht zu komponieren. Am Abend konnte es schon gesungen werden. Das Gebet zählt zu den schönsten Chorsachen Schuberts. Wahre, durch Wissen und Verstehen geläuterte Frömmigkeit geht in diesen Tönen ans Herz. So nebenbei flossen ihm noch ein paar vierhändige Märsche und der größere Teil der Sieb-

zehn Ländler aus der Feder. Zwei deutsche Tänze sind mit „Januar 1824“ bezeichnet.

Es ist Zeit, von Schuberts Tanzmusik zu sprechen. Wir sahen Walzer, Ländler, Deutsche und Ecossaisen in bunter Folge entstehen. Der Genius sprudelte von Einfällen. Wenn er im Freundeskreis gut gelaunt zum Tanz aufspielte, flossen sie ihm unter die Finger, immer neu, immer überraschender und lieblicher. Manche davon tauchten dann später in seinem Gedächtnis wieder auf, und er bannte sie aufs Papier. Vieles flatterte, von irgendeinem der Freunde gesummt, auf die Straße. Einem Vorübergehenden stahl sich die süße Melodie ins Herz. Er trug sie weiter. Sie war wienerisch und wurde noch wienerischer. Sie war volkstümlich und wurde durch die kleinen ungekünstelten, unnachahmlichen Wendungen, die ihr ein jeder nach seinem Wesen mit auf den Weg gab, noch volkstümlicher. So kam sie vielleicht eines Tages zu ihrem Schöpfer in einer Gestalt zurück, daß er sie kaum wiedererkannte. Er lauschte diesem uralten Rhythmus 1, 2, 3 — 1, 2, 3 — und legte diese kleine Kostbarkeit zu den übrigen. Er durfte das unbedenklich tun. Er war ja aus dem Volk. Mit seinem Genie brauchte er sich nur unters Volk zu stellen und zu singen, wie's ihm aus dem Herzen kam. Wenn die „Lerche Gottes“ trillerte und jubelte, dann wurden den Leuten die Augen naß vor Seligkeit. Das konnte da draußen irgendwo vor den Toren Wiens beim Heurigen sein. Man saß an einem schönen Abend zusammen und predigte in feurigen Zungen. Der Wein half mit. Dann wurde man stiller und sann vor sich hin. Die Worte erstarben; man fühlte nur noch, daß man glücklich war. Und von fern, wo die Lustigkeit noch lauter war, kamen die Klänge der Fiedler, immer mit dem ewigen Rhythmus 1, 2, 3 — 1, 2, 3. Man wippte den Takt mit und nahm mit verhaltenem Atem diese fernen, flotten Klänge auf. Dann hörten auch die Fiedler auf und zogen in ihre Wienerstadt zurück. Die Freunde, die da saßen, hatten immer noch nicht genug. Ein jeder summte und brummte vor sich hin, alles vom ewig-schönen Wien, vom Wein und andern lieben Dingen. Der Schubert aber saß still für sich. In ihm wogte es und tanzte herauf, zum Greifen nah. Dur und Moll gehen bunt durcheinander; Vorhalte bleiben hängen, zögern, schweben und purzeln herunter von ihrer Höhe. Oben trillert, kost, scherzt und seufzt es mit komisch verdrehten Augen; unten brummts zwischen Tonika und Do-

minante immer 1, 2, 3 — 1, 2, 3. Da stampft es bäuerisch grob daher im punktierten Rhythmus und schweren Vierteln. Hier geht es vornehmer zu. Geschwätzige Läuferchen, galante Vorschläge, chevalereske Sexten und innig aneinandergeschmiegte Terzen. Gleich rückt auch der Klang in die höheren, feineren Regionen. Das zirpt und flötet, flüstert sich zärtliche Geheimnisse ins Ohr, spielt mit den Herzen Fangball wie mit den Tönen. Dort gibt es lustige Jauchzer. Derb zupacken heißt's. Heidi! ist das ein Schwenken, daß der Tonika ganz bunt vor den Augen wird. Schwankend lehnt sie sich an die Dominante. Um die geht's lustig herum. Dann gibt es sehnsüchtige Tänze, wo die Harmonien liebend aneinander tasten, wo alles ineinander fließt. Und traurige Tänze sind da, die aus dem trüben Moll nicht herauskommen. Es stockt und wagt sich nur leise hervor. Dem Meisterlein wurde so wohlig ums Herz von all diesen Klängen da innen. Er schaute in sein Viertel Heurigen und erschrak gelind. Auch da schwebte und wogte es. Notenköpfe purzelten durcheinander, haspelten über die fünf Notenlinien und versuchten sich in Positur zu setzen. Eine Handvoll Kreuze und Bes taumelte auch noch dazwischen herum und suchte sich seinen Platz. Endlich war's soweit. Das Meisterlein lächelte. Und schmunzelnd konnte er den Heimweg antreten. In solchen Stunden entstanden ganz von selbst seine Deutschen und Ländler, die Ahnen der Lannerschen und Straußschen Tanzmusik.

Erst im November kehrte Schubert aus Zelesz nach Wien zurück. Aus dem Schaffen wurde in diesem Jahr nicht mehr viel. Im November entstand eine Sonate für Klavier und Arpeggione oder Violoncello. Das Arpeggione (Gitarre d'amour) ist ein 1823 von dem Wiener Instrumentenmacher Georg Stauffer gebautes Streichinstrument, dessen sechs Saiten E, A, d, g, h, e^1 gestimmt waren. Vincenz Schuster schrieb eine „Anleitung zur Erlernung des von Georg Stauffer neu erfundenen Guitarr-Violoncells", und Schubert setzte wahrscheinlich auf Anregung die Sonate. Sie enthällt flüssige Musik. Der erste Satz ist sehr lyrisch gehalten, der zweite ist ein klangvolles, aber nicht tiefes Adagio und leitet in das gefällige Schlußrondo über. Für den Flötenlehrer an der Musikvereinsschule Ferdinand Bogner, den Gatten Barbara Fröhlichs, schrieb er noch eine Introduktion und Variationen über ein Thema („Ihr Blümlein alle") aus den Müllerliedern op. 25 für Pianoforte und Flöte — wirkungssichere Virtuosenmusik.

Nur fünf Opusnummern erschienen bei Sauer & Leidesdorf. Mehr konnte Schubert in diesem Jahr dem Verleger nicht „verkaufen". Um von seiner Rosamunde-Musik wenigstens einen kleinen Vorteil zu haben, ließ Schubert jetzt die Romanze der Axa für Singstimme und Klavier als opus 26 erscheinen. Als opus 27 gab er drei Heroische Märsche für Klavier zu vier Händen heraus. Der Männerchor Gondelfahrer, der sich bald großer Beliebtheit erfreute, erhielt die opusnummer 28. Drei Streichquartette wurden am 8. September als opus 29 zum erstenmal angeboten. Es erschien aber nur eins, das in a-moll, von Schubert „seinem Freunde Ignaz Schuppanzigh, Mitglied der Hofkapelle", gewidmet. Es erlebte im Schuppanzigh-Quartettabend seine erste öffentliche Aufführung. Die Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung meinte, „man müßte es öfter hören, um dasselbe beurteilen zu können". Leider kam's nicht dazu. An einigen Sammelwerken beteiligte sich Schubert daneben noch mit Klavierstücken und Liedern.

Schuberts Freunde gelangten nach und nach zu Stellungen, die ihrer Existenz eine sichere Grundlage gaben. Assmayer wurde Kapellmeister der Kirche des Schottenstifts. Bruder Ferdinand verbesserte sich in seiner Lehrerlaufbahn, behielt aber trotzdem seine Altlerchenfelder Chordirigentenstelle bei. Auch ein neuer Ankömmling, der zwanzigjährige Franz Lachner, fand, kaum nach Wien verschlagen, eine Stellung. Als er ohne einen Heller in der Tasche in gedrücktester Stimmung im Wirtshaus saß, las er in einer Zeitung die Ausschreibung der Organistenstelle an der evangelischen Kirche in Wien, und wenige Tage später wurde er nach erfolgreichem Probespiel zum Organisten gewählt. Eines Tages begegnete er Schubert und dem jungen Walzerkomponisten Josef Lanner. Als Lanner, der ihn nicht kannte, auf den erfolgreichen Orgelspieler Lachner zu sprechen kam, stellte ihn Schubert dem Walzermeister mit den Worten vor: „Ja, ja, alle die Franzl haben doch was im Köpfchen!" Lanner befand sich im Anfang seiner erfolgreichen Musikantenlaufbahn. Er spielte mit seinem Quartett im Gasthaus „Zum Rebhuhn" in der Goldschmiedegasse und Schubert zählte oft zu seinen eifrigsten Zuhörern. Unter den Freunden gab es auch diesen und jenen, der Schubert untreu wurde. Nur einer harrte unentwegt bei ihm aus: die Not, die bittere, ganz gewöhnliche Not des Lebens, unter der er litt, die aber sein schönstes Erbteil, die Lieder in seiner Brust, nicht aufzehren konnte.

ZUKUNFTSMUSIK

1825

Das Opernleben Wiens schlug seine Wellen. Direktoren kamen und gingen. Die Italiener verdrängten die Deutschen, bis wieder eine Periode des Umschwungs kam, wenn sich die braven Wiener auf sich selbst besannen. Der Personenkultus blühte. Die Opernsterne standen im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses. Man schwamm in Wonne und Seligkeit. Für Schuberts Opern aber rührte sich keine Hand. Auftauchende Projekte kamen nie über die Aussichten hinweg. „Was mit meinen Opern geschehen wird, weiß der Himmel," so klagte resignierend ihr Autor Schober gegenüber, der in seiner Fürsorge nicht müßig blieb. Er hatte einen neuen Weg ausgekundschaftet und sprach dem Freund Mut zu: „Ich habe Mittel an Spontini zu kommen; willst Du, dass ich einen Versuch mache, ob man ihn zur Aufführung bewegen könnte, denn es soll schwer bei ihm halten! Ich glaube, es hängt nur davon ab, dass etwas ganz gegeben wird, um die Begeisterung für Dich aufs neue im Volke zu beleben, aber gut wäre es wohl, wenn es bald geschähe." Und es schien wirklich, als ob die Hoffnung auf Berlin kein leerer Wahn sein sollte. Gegen Ende des Jahres 1824 ergriff die „königlich preussische erste Hoftheater- und Kammersängerin" Anna Milder-Hauptmann die Initiative, um für Schuberts Opern in Berlin etwas zu erreichen. (Sie hatte in ihrer Wiener Zeit schon den Sängerknaben begeistert; ihre Stimme war ihm unvergeßlich geblieben.) Durch ihren Freund und Lehrer Vogl hörte sie von dem Tondichter, ihr Interesse wuchs und am 12. Dezember 1824 wandte sie sich direkt an Schubert: „Ich habe vernommen, dass Sie mehrere Opern geschrieben haben und wünsche von Ihnen zu erfahren, ob Sie geneigt wären, eine Oper in Berlin geben zu lassen und ob ich mich für Sie bei der Intendanz verwenden kann und soll."

Das war wie eine Engelsbotschaft. Schubert schickte sofort Alfonso und Estrella und legte als persönlichen Dank eine Abschrift von Suleikas zweitem Gesang bei, mit der Bemerkung, daß er dieses Lied der Künstlerin widmen werde. Seine Erwartungen waren aufs höchste gespannt. Drei Monate später kam die Abkühlung. Anna Milder fand die Widmung des Liedes „erfreulich und schmeichelhaft". Aber mit der Oper des armen Schubert war es wieder nichts: „Was Ihre Oper Alfonso und Estrella anbelangt, so ist es mir unendlich leid, bemerken

zu müssen, dass das Buch hiervon dem hiesigen Geschmack nicht entspricht; man ist hier die grosse tragische Oper gewöhnt oder die französisch-komische Oper. Nach diesem Ihnen hier beschriebenen Geschmack werden Sie selbst einsehen, dass Alfonso und Estrella durchaus kein Glück hier machen würden.“ Schubert wird den Brief mit gemischten Gefühlen aus der Hand gelegt haben. Nun saß er wieder auf dem Trocknen. Vielleicht hatte die glänzende Fidelio-Sängerin in Schuberts Oper eine Paraderolle erwartet. Jedenfalls kargte sie nicht mit Anweisungen nach dieser Richtung: „Sollte ich die Freude haben in einer Ihrer Opern darstellen zu können, so müsste es wohl für meine Eigenart berechnet sein, z. B. die Rolle einer Königin, Mutter oder Bäuerin. Ich würde daher raten etwas neues zu machen und zwar eine morgenländische Handlung, wo der Sopran die Hauptperson ist; dies müsste Ihnen ganz vorzüglich geraten, sowie ich aus Goethes Divan (Suleika) ersehe. Auf drei Personen und Chor könnten Sie für hier der guten Aufführung gewiss sein, nämlich ein Sopran, ein Tenor und ein Bass. Sollten Sie einen solchen Stoff finden, so ersuche ich Sie, ihn mir mitzuteilen um uns näher zu verständigen. Alsdann würde ich alles anwenden, dass wir die Sache auf die Bühne bringen.“

Schuberts alte Liebe rostete nicht: er faßte den Plan einer Oper für Berlin ernstlich ins Auge. Bauernfeld, mit dem er sich erst in diesem Jahr anfreundete, sollte ihm den Text schreiben. Seit dem März waren sie fast unzertrennlich, übernachteten gegenseitig auf ihrer Bude und lebten bald in Gütergemeinschaft. „Da eine Tabakspfeife fehlte, richtete mir Moritz [Schwind] eine derlei aus Schuberts Augengläser-Futteral zurecht,“ erzählt Bauernfeld. Bei solchen rührenden Beweisen innigster Zuneigung und Zusammengehörigkeit konnte die Duzbruderschaft nicht mehr lange auf sich warten lassen. Sie wurde bei einem Glas — Zuckerwasser im Kaffeehaus gefeiert. Mehr gestattete die Ebbe in der Kasse nicht. Schubert ermunterte den neuen Genossen zu einem Operntext und schlug eine Bearbeitung der Bezauberten Rose von Ernst Schulze vor. Bauernfeld, der einen besseren Bühnenblick hatte, ging aber darauf nicht ein, sondern empfahl einen anderen Stoff, den „Graf von Gleichen“, den er im nächsten Jahr tatsächlich zu einem Libretto für seinen Freund gestaltete. Auch Bauernfeld war sehr musikalisch. Als Klavierspieler war er Schüler des berühmten Dorf-

barbier-Komponisten Johann Schenk, den er mit Schubert bekannt machte und der dem Schaffen des jungen Meisters alle Anerkennung zollte.

Während Schubert dem von der Berliner Kammersängerin angeregten Opern-Vorschlag folgte, überging er lautlos ihre anderen Wünsche. „Inständigst" bat sie ihn um ein brillantes Gesangsstück und legte zu diesem Zweck gleich Goethes Gedicht „Verschiedene Empfindungen an einem Platz" bei. Trotzdem sie den zweiten Gesang Suleikas „himmlisch" fand, wollte sie doch für den Konzertsaal etwas Effektvolleres haben: „Es ist unbeschreiblich, allen möglichen Zauber und Sehnsucht haben Sie da, sowie im ersten Gesang, hineingebracht. Zu bedauern dabei ist nur, dass man alle diese unendlichen Schönheiten nicht der Hörerschaft vorsingen kann, indem die Menge leider nur Ohrenschmaus will." Sie wünschte ein Lied mit einem „brillanten Ende" und einigen „passenden Passagen und Verzierungen". Da Schubert sich in Stillschweigen hüllte, blieb ihr nichts weiter übrig, als in ihrem Konzert andere Lieder von ihm zu singen. „Der Erlkönig und die Suleika haben unendlich gefallen," schreibt sie bald darauf. Erst in seinem letzten Lebensjahr hat Schubert ein Lied „Der Hirt auf dem Felsen" mit Klavier- und Klarinetten-Begleitung für sie komponiert, jedenfalls um sie für seine der Vollendung sich nähernde Oper „Der Graf von Gleichen" geneigt zu machen. Dies Lied konnte ihr aber erst nach seinem Tode überbracht werden.

In den schöngeistigen Kreisen Wiens faßte Schubert mehr und mehr festen Fuß. Da wurde wirklich ernsthaft musiziert; man stand im Gegensatz zu dem faden Geschmack der großen Masse und pflegte die Klassiker. Instinkt und reifes Kunstverständnis führte diese Kreise früher als die sogenannte Musikwelt zur richtigen Erkenntnis der Bedeutung Schuberts. Man verstand seine geistige Verwandtschaft mit den großen Meistern Mozart und Beethoven, man fühlte, daß auch er von Gottes Gnaden war. Vorerst kannte man nur den Lyriker in ihm. Der Instrumentalkomponist wurde unterschätzt. Kein Wunder, da er seine Werke im Kasten liegen hatte und die Öffentlichkeit sich nicht darum kümmerte. So beschränken sich die Urteile seiner Zeitgenossen zum großen Teil auf die Lieder. Blättern wir in dem Tagebuch der Hofschauspielerin Sophie Müller, bei der Schubert durch Dr. Jenger aus Graz Anfang 1825 eingeführt wurde, so stoßen wir

nur auf Notizen über die Lieder: „24. Februar: Jenger, Vogl und Schubert speisten heute zum erstenmal bei uns; nach Tisch sang Vogl mehrere Schillersche Gedichte von Schubert.“ Ein paar Tage später: „Vogl und Schubert kamen nachmittags und brachten neue Lieder aus dem Pirat, dann die Rose. Vogl sang auswendig die Szene aus dem Tartarus von Schiller; herrlich.“ Schubert konnte durch solchen Verkehr nur gewinnen. Sein reger Geist nahm überall neue Eindrücke auf. Die Kanten seines Wesens schliffen sich ab und er lernte sich allmählich als der Liebling dieser Kreise bewegen. Die Rolle, die Beethoven um die Jahrhundertwende in den Salons der Aristokratie spielte, fiel Schubert nach und nach in den geistig nicht minder regsamen Kreisen der Bürgerhäuser zu. Hier feierte er mit seinem Adlatus Vogl Triumphe, deren Löwenanteil zwar der verwöhnte und eitle Sänger einstrich, deren Herzlichkeit und Ehrlichkeit aber doch dem stillen Meisterlein am Flügel galt, dem sie oft wundersam die Brust schwellen mochten. Der andere Schubert-Interpret, Freiherr von Schönstein, der mit den Müllerliedern überall die Herzen in Bann schlug, fand auch bald einen ebenbürtigen Begleiter in Freund Jenger, der von Graz wieder nach Wien übersiedelte und als begeisterter Schubertianer täglich am Flügel saß.

Am liebsten verkehrte Schubert in Familien, wo er mit seinen Freunden in corpore erscheinen konnte. Das war bei dem Hof- und Gerichtsadvokaten Franz Hönig in der kleinen Schulerstraße der Fall. Bauernfeld, der mit einem Sohn des Hauses die Schulbank gedrückt hatte, vermittelte die Bekanntschaft. Schubert musizierte viel mit Netti Hönig, die brav Klavier spielte, und der er im April 1825 einen kleinen Walzer als Albumblatt dedizierte. Bauernfeld und Schwind waren natürlich stets dabei, und es konnte nicht fehlen, daß neben den Tönen auch mit den Herzen Spiel getrieben wurde. Schwind warb um Netti Hönig und manche „Schubertiade“ war ihm nicht mehr als eine willkommene Gelegenheit, in der Nähe der Angebeteten weilen zu können. Netti wurde später die Frau des Offiziers Ferdinand Mayerhofer von Grünbühel. Aber noch lächelte Schwind das Glück. Bei Schuberts Melodien wurden die Herzen so weich und fanden sich wie von selbst. Da fehlte Schubert einmal unerwartet in der Gesellschaft, kurz vor seiner Reise nach Oberösterreich. Seine Abwesenheit zerriß den Zusammenhang des kleinen Kreises, und es wollte keine rechte Stimmung auf-

kommen. Schwind, der wegen seiner Schönheit ein Frauenliebling war und von den Freunden im Scherz Cherubin genannt wurde, kam an diesem Abend in seinem Liebesspiel nicht auf die Kosten. Er äußerte sich unmutig zu Bauernfeld: „Wenn man mir geradezu etwas zuwider tut, so kann mich das mit Widerwillen erfüllen." Aber er fühlte sich nicht so ganz schuldlos. Hatte er doch bei Hönigs Schubert gegenüber „ein paar boshafte Späße nicht unterdrücken können". Darum richtete er an das beleidigte Meisterlein nach Oberösterreich eine Selbstanklage, um den Erzürnten zu besänftigen und bat um eine Antwort „so grob und aufrichtig" wie sein Geständnis. Auf Schuberts Erwiderung meinte nun Schwind, daß er etwas erfahren habe, „was ihm im Schlaf nicht eingefallen wäre, dass Dich bei Hönig Jemand beleidigt hat. Von der Netti glaub ich es nicht und ich hoffe Du auch nicht, und von den Andern sollte es mich sehr wundern. — Ich will in Teufels Namen das ganze Haus umkehren, ob sich etwas findet, was einer notwendigen Widerrufung oder Deiner Beschuldigung gleich sieht. Ich kann Dich aber bei allen Heiligen versichern, dass ich gar keine Vorstellung davon habe. Ich habe die Netti von weitem, aber so bestimmt als möglich ausgefragt, und schon der Gedanke liegt ihr so fern, dass ich Dir gutstehe, sie hat sich nicht sonderbar benommen, noch weniger zweideutig. Ich hoffe Du wirst, wenn Du zurückkömmst, an die Sache nicht mehr denken!" Schwind versöhnte den geliebten Schubert wieder, indem er ihm „viel Schönes" von Bekannten und Freunden versprach. „Glaube mir's auf meine Treue, das Herzlichste von der kleinen Person. Netti, die einzige, die Du bezweifelst, zeigt ihre unbegränzte Anhänglichkeit an Dich und Deine Sache so vielfach und natürlich, dass, wenn ich einigen Glauben verdiene, ich mich verbürgen kann, dass Du nicht leicht vor Jemand leben und singen kannst, der Dich mehr achtet oder einen innigeren Anteil und tiefere Freude empfinden kann." Mit so rührender Umständlichkeit wurden grollende und schmollende Herzen wieder besänftigt. Man hatte ja so viel Zeit für sich und für seine kleinen Erlebnisse, Freuden und Schmerzen!

Am 7. Mai 1825 starb der fast 75jährige Salieri, „ein persönlich liebenswürdiger Charakter, der seinem gesellschaftlichen Umgang besonderen Reiz verlieh," wie die Wiener Zeitung in ihrem Nachruf sagte. Er hatte noch die Anfänge der Ruhmeslaufbahn seines Schülers,

der ihm nun die letzte Ehre gab, erlebt. Ein paar Monate später hätte er sich auch ein Bildnis des „genialen Tonsetzers Franz Schubert" kaufen können, jenes bekannte Porträt, das der Maler Wilhelm August Rieder im Mai 1825 vollendete. Es wurde von den Zeitgenossen als das beste Bild Schuberts bezeichnet. Der Stich nach diesem Porträt wurde von Cappi & Diabelli im Dezember angekündigt: „Das äusserst wohlgetroffene Bildnis des Tonsetzers Franz Schubert, gemalt von Rieder. Der geniale Tonsetzer, der Musikwelt rühmlichst genug bekannt, welcher besonders mit seinen Gesangwerken seine Zuhörer so oft entzückte, erscheint hier, durch die Künstlerhand des Herrn Passini in Kupfer gestochen, in sprechendster Ähnlichkeit, und wir glauben daher den zahlreichen Freunden und Verehrern Schuberts eine willkommene Gabe dargebracht zu haben." Schwind empfahl 1865 dieses Bild, als der Wiener Männergesangverein die beste Vorlage für das Schubertdenkmal suchte. „Wir haben dies immer für das beste Bildnis gehalten," versicherte er. Ähnlichkeit mit der Riederschen weist die 1846 entstandene kostbare Zeichnung Josef Kriehubers auf, der Schubert leider erst in den letzten Lebensjahren sehen sollte.

Sogenannte „Verehrer" hatte Schubert mehr als genug. Aber nur wenige waren imstande, sein Genie richtig zu würdigen. Einer von diesen, der schon erwähnte musikliebende Beamte Karl Pinterics, trieb die Schubertverehrung systematisch. Er legte sich mit großer Sorgfalt eine Sammlung von Schuberts Liedern an, die er bis auf 505 Stück brachte. In seiner Wohnung auf der Wieden fanden häufig Musikabende statt, zu denen Schubert, Vogl, Schober, Schindler, Gahy und andere kamen. Pinterics nahm die Schubertlieder sogar mit in seine Kanzlei, um zwischen Aktenstaub und Langeweile in ihnen zu studieren. Ein vormärzliches Beamtenidyll.

Im Mai 1825 trat Schubert in Gemeinschaft Vogls seine zweite Reise nach Oberösterreich an. Vorher war eine ganze Reihe von Kompositionen entstanden, mit denen er auf seiner Reise große Erfolge einheimste. Nach den kostbaren Miniaturen der Schönen Müllerin suchte er jetzt wieder die große Linie; nach dem schlichten, rührenden Volkston das packende Pathos; nach der sparsamen Zeichnung in der Begleitung mußte jetzt das Klavier wieder schwere Akkordmassen hergeben. „Der Einsame" von Carl Lappe und „Des Sängers Habe" von Schlechta, bringen es zwar nur zu gemütvoller Wirkung.

Aber drei Gesänge auf Texte von Jac. Nic. Craigher zeigen wieder den Genius in Flammen. „Totengräbers Heimweh“ ist von einer machtvollen düsteren und ergreifenden Stimmung erfüllt. In „Der blinde Knabe“ umspielt eine lichte Begleitungsfigur die sehnsüchtige Melodie der Singstimme, als sollte die Frage des Blinden nach der Sonne eine Antwort finden. Ein nächtliches Gemälde von ungeheurer Eindringlichkeit ist „Die junge Nonne“. Finstere Gewalten bedrängen das Haus, der Sturm braust, bis der Klang des Ave-Glöckchens Befreiung und Erlösung bringt. Auch das arme einsame Menschenherz ringt sich aus den trüben quälenden Erinnerungen durch zum Lobgesang: Alleluja. Hier zeigt sich wieder die großartige Gestaltungskraft Schuberts, die mit innerer Notwendigkeit das Dur aus dem Moll herauswachsen und es gleich einem verklärenden Schimmer sich heller und heller ausbreiten läßt. Auf diese Ausbrüche folgen das harmlose „Im Walde“ von E. Schulze und das gefühlsselige „Nacht und Träume“ von Collin. In einer Reihe von Gesängen aus Walter Scotts „Fräulein am See“, zeigt sich dagegen wieder Größeres. Ellens Gesang I „Raste Krieger“ ist lang ausgesponnen und von sieghafter Melodik. Der II. „Jäger ruhe von der Jagd“ bringt in der Begleitung mit dem Hörnerklang reizvolles Lokalkolorit. Der III. ist das „Ave Maria“. Hier wird echte Frömmigkeit in weltlicher Form zum erschöpfenden Ausdruck gebracht. „Normans Gesang“ ist packend, das „Lied des gefangenen Jägers“ (4. April) aber ohne sonderliche Reize. Aus derselben Dichtung sind auch der Totengesang „Coronach“, den Schubert für Frauenchor mit Klavierbegleitung als einfaches Strophenlied komponierte, und der „Bootgesang“ für Männerchor entnommen.

Neben diesen Gesängen wandte sich sein Schaffensdrang vor allem zur Klaviersonate. In den vier Sonaten aus 1825 regt sich entschiedener als je der Zukunftsmusiker. Das ist keine Phrase. Man werfe einen Blick auf die Sonaten in a-moll op. 42, D-dur op. 53, A-dur op. 120 und die unvollendete in C-dur (Reliquie genannt), um zu erkennen, daß sich darin Werte regen, über deren Bedeutung sich bisher noch keine Klärung ergeben hat, Werte, die das Werk späterer Meister im Keim in sich bergen. Beethovens Sonatenwerk lag zu dieser Zeit schon abgeschlossen vor; er hatte dem Klavier das Mögliche abgerungen. Schuberts Natur, die an Problemen noch vorüberging, hatte nicht das Bedürfnis, die Form umzuwerten. Ihm genügte der

herkömmliche viersätzige Sonatentyp (mit einigen Erweiterungen). So unspekulativ ist sein Schaffen, daß er intuitiv in die Zukunft greift und unbewußt Dinge schreibt, deren Kühnheit noch in den Werken von Brahms erschreckte. Dies alles aber war ihm lebendigster Klang aus dem Innern. Wir vermögen jetzt einigermaßen die Größe dieses Zukunftsmusikers zu erkennen und zu ermessen, wenn wir bedenken, daß die Musikgeschichte drei Meister, Schumann, Brahms und Bruckner, brauchte, um die Lücke auszufüllen, die sein allzufrüher Tod riß. Das Werk dieser drei muß (richtig erfaßt und verstanden) den Lebensabend Schuberts ersetzen. So kühn dieser Ausspruch erscheint, läßt er sich doch rechtfertigen durch den bloßen Hinweis auf die Sonaten aus 1825. Was darin vor allem frappiert, ist die Harmonik. Schubert spielt mit der Tonalität, aber er verleugnet sie nie. Ohne ihre Grenzen zu verlassen und sich in das Chaos zu verlieren (dazu war er zu sehr Musiker), wagt er das Äußerste. Seine modulierende Kraft wird immer außerordentlicher und wirkt trotz den ungewöhnlichen Wendungen überzeugend und notwendig. Er hat den Sinn der Modulation erschöpft. Sie ist ihm Ausblick, Mittel zum Zweck, stimmungsmalendes, beleuchtendes und vertiefendes Moment, ohne jemals die Herrschaft über den melodischen Gedanken an sich zu reißen.

Von den vier Sonaten sind zwei vor der Reise entstanden, die in a-moll und die unvollendete in C-dur. Die Entstehungsdaten der beiden anderen sind nicht bekannt. Man könnte die A-dur-Sonate in den Anfang des Jahres legen und die D-dur in die Zeit nach der Reise. Die a-moll-Sonate opus 42 ist die dritte in dieser Tonart, die dem Schwärmer Schubert die köstlichsten Eingebungen zuwarf. Wie im Traum gleiten die Hände über die Tasten und formen ein zweiteiliges Thema, dessen beide Motive den ganzen ersten Satz beherrschen, das erste legato, singend, verlangend, das zweite zwischen Tonarten schwankend, zögernd, tappend. Über einem Orgelpunkt auf der Dominante schwingt sich das Spiel empor, aus der Traum-Versunkenheit rafft es sich zu männlicher Entschlossenheit auf. Ein klopfendes Vierachtelmotiv betont energisch den Stimmungswechsel und zieht das Spiel nach Dur. Das Seitenthema, das sich wie von selbst und unbemerkt gebildet hat, trägt seine Verwandtschaft mit dem Hauptthema offen zur Schau. Im bunten Wechsel leiten die Motive die Entwicklung bis zur Dominante. Die Durchführung wird von dem Legato-Motiv des Haupt-

themas bestritten. Es erscheint in verschiedenartigster Beleuchtung, zieht über a-, d-, f- und fis-moll, gleitet nachahmend durch beide Hände, lenkt in überraschende Trugschlüsse ein und gelangt so zur Reprise. Eine Coda, der das Legato- und das tappende Viertel-Motiv zugrunde liegen, betont nachdrücklich die Wendung nach a-moll und reckt sich in leidenschaftlichem Aufschwung in die Höhe.

Der zweite Satz zeigt den Variationenkünstler Schubert auf voller Höhe. Der Brillanz und dem Effekt werden hier nur noch notgedrungen Zugeständnisse gemacht. Schon das Andante-Thema ist ganz dazu angetan, zu betrachten und die Ergründung der Mysterien zu suchen. Bald ruht die Melodie sinnend in der Mittelstimme, bald schwebt sie über den Klängen dahin. Die erste Variation ergänzt die erdenferne Stimmung. Die zweite leitet das Spiel ins Tänzelnde, Graziöse, die dritte wendet es nach Moll ins Tragische. Schmerzliche Aufschreie, unerbittlich einherstampfende Dissonanzen öffnen tiefe Einblicke in den Sinn des Themas. In der vierten Variation (As-dur) rollt es perlend durch die Hände und strahlt über das Thema hin wie Silberglanz. Die letzte zerlegt das Thematische in Triolen und klingt in eine stimmungsvolle Coda aus. Wie ein Kobold hüpft das Motiv des Scherzos einher, auf und ab, durch Dur und Moll, bald lustig bis zur Ausgelassenheit, bald wie überlegend stockend. Das Trio deckt dämpfend einen Schleier über das lose Spiel. Der letzte Satz, ein Rondo, rollt fließend und geschwätzig dahin, dann und wann von kurzen ungarischen Reminiszenen unterbrochen, mehr unbefangen schildernd und plaudernd, als betrachtend. Den Schwerpunkt seiner Werke verlegt Schubert überhaupt nicht in den Schlußsatz. Was zu sagen war, wurde im ersten und im langsamen Satz gesagt. Dem Finale blieb die Bestätigung oder ein Fortspinnen der Stimmung vorbehalten.

In unmittelbarer Nachbarschaft der a-moll-Sonate entstand die unvollendete in C-dur. Sie tritt ebenbürtig in die Reihe der großen, formell weit den Rahmen des Gewohnten überschreitenden Tondichtungen, die Schubert in dieser Tonart schuf. Man denke an die C-dur-Symphonie, das Streichquintett und das vierhändige Grand Duo. Die Formen des ersten Satzes sind großzügig ausgedehnt. Das Thematische wird mit erschöpfender Ausführlichkeit behandelt. Die Kühnheit der Modulation schrickt vor keinem Übergang mehr zurück. Schuberts Unbekümmertheit in der Kunst der Übergänge hat hier einen

großen Zug. Begierig nimmt das Ohr die Aphorismen auf, mit denen er um sich wirft. Dabei ist ein Satz wie der erste dieser Sonate von großartiger thematischer Geschlossenheit und Einheitlichkeit. Überraschende Ähnlichkeit weist das Hauptthema mit dem der a-moll-Sonate auf. Nur der Nachsatz, der allerdings für den thematischen Aufbau mehr von indirekter Bedeutung ist, divergiert im Rhythmus. Die zarte Stimmung des Anfangs macht bald einem gewissen Trotz Platz. Scharf akzentuierte Akkorde, die schroff aufgestellt werden, das gesangliche Motiv des Hauptthemas spitz hervorgestoßen und der Baß synkopisch nachschnellend. In der Tiefe entwickelt sich ein Begleitungsmotiv, das immer klarer hervortritt, und über dem nun nach kühnen Modulationen in h-moll das singende Seitenthema sich aufschwingt. Der groß angelegte Satz bedingt eine erschöpfende Ausnutzung dieses Themas, das in mannigfachen Formungen und Umbildungen erscheint. Die Durchführung ruht auf dem ersten Motiv des Hauptthemas. Alle Klangregister des Klaviers werden aufgeboten, um farbige Wirkung zu erzielen. So erscheint das Thematische immer wieder neu und anders.. Der formell außerordentlich frei gestalteten Reprise, die in einen fast Mozartschen Schluß hineinlenkt, folgt eine Coda, die das Hauptthema noch einmal in allem Glanz vorführt. Das festlich rauschende Fortissimo verklingt. Ganz leise tasten die Hände das Hauptmotiv und lassen es langsam zögernd verklingen.

Der zweite Satz ist ein Andante in c-moll von ebenfalls ins Große gereckten Formen. Ein tiefes, feierliches Stück von ergreifendem Ausdruck. Zauberhaft wirkt hier wieder die von Schubert so geliebte Mischung von Dur und Moll, die ganz eigentümlich stimmungsvolle Wirkungen erzielt. Der wogende Mittelsatz bringt eine wohltuend befreiende Erlösung von der herben Unerbittlichkeit des Hauptsatzes. Zweimal wiederholt sich das Spiel und mildert die innige, seelenvolle Klage. Aber der Schluß gräbt sich tiefer in das herbe, düstere c-moll ein. Die beiden letzten Sätze sind unvollendet. Das gemütliche Menuett bricht im zweiten Teil ab. Das matt lächelnde Trio dagegen ist vollständig. Im Schlußsatz (Rondo) hat sich die Stimmung zu einem burschikosen, humorvollen Ton durchgerungen, der auf das Gemüt seines Schöpfers einen verklärenden Schein wirft. Auch Schubert hatte den Weg zum befreienden Lachen, zu jener Heiterkeit gefunden, die aller Schmerzen des Lebens spottet und ihren Wert in sich trägt. Aber

er konnte diesen Satz nicht beenden. So blieb die C-dur-Sonate eine große Verheißung.

Was in ihr versprochen wurde, das gelangte in der großen D-dur-Sonate op. 53 zur Erfüllung. Der Meister stellte sich hier beherzt neben Beethoven und das kühne Wagnis gelang. Die Formen sind ganz ins Riesenhafte gereckt. Die Hände können gar nicht genug Töne greifen, um die gewaltigen Klangmassen ans Licht zu fördern. Ein unbändiges Kraftgefühl äußert sich im ersten Satz. Wie aus Erz gegossen steht das Hauptthema da, dessen heißer Drang erst im Seitenthema seinen Ausdruck findet. Es behauptet hartnäckig die Herrschaft. Immer wieder richtet es sich auf, wenn das Spiel flinker Figuren in andere Tonarten entschlüpfen will. Ein A-dur-Lauf braust auf und ab und mündet in das Seitenthema. Es ist behaglicher, freundlicher. Den Tondichter verlockt es zum Nachsinnen. Un poco piu lento schreibt er schnell darüber und nimmt sich nun Zeit, Akkorde auseinanderzubreiten und ungewöhnliche Rhythmen aneinander zu ketten. Aber da reißt ihn eine eilende Triolenfigur aus seiner kurzen Träumerei auf, und nun rollen die Läufe und Figuren durch die Hände, daß es förmlich leuchtet. Der Virtuose Schubert huldigt hier einer gottvollen Spielfreudigkeit. In blühender Pracht zieht die Durchführung vorüber. Immer überwältigender wird der Glanz der aus allen Ecken und Enden hervorsprießenden Harmonien. Unerschöpflich ist die Phantasie, die stets Neues über das Hauptthema zu sagen weiß. Noch einmal erleben wir das Schwelgen in Glück und Kraft, das wie ein jauchzend überschwenglicher Hymnus an das Leben ausklingt.

Im zweiten Satz (con moto) ist das Hoffnungsfrohe des ersten zum Ereignis geworden: Tiefstes Erleben des Glücks, jenes Glücks, das nur noch stammeln kann. Die letzte Seligkeit ist hier zu Klang erhoben. Inbrünstiger Gesang, verzückt lallende Rhythmen, die sich vor lauter Überschwenglichkeit nicht zu fassen wissen. Schauer des unbegreiflich Neuen packen uns, dieselben, die den Meister erschütterten, als er, kaum wissend, was er tat, diese Klänge bannte, die eine Welt in sich tragen. Mit zitternder Hand lüpfte er den Schleier von dem Rätsel der Musik, das wir immer noch vergeblich zu lösen und zu ergründen suchen. Wie in einer Vision sah er bis in unsere Tage hinein. Weiter sind auch wir noch nicht in der Erkenntnis der Kunst,

als diese schwankenden Rhythmen und Harmonien, diese jähen Aufschwünge und zitternden Nachklänge sie deuten.

Aber nach den Träumen fordert das Leben wieder seine Rechte. Im Scherzo braust es auf, wild, verwegen, übermütig. In den klanggesättigten Harmonien des Trios schöpft es Atem zu neuem Spiel. Lauter Jubel und Freude strahlt aus dem Schlußrondo. Schillernde, funkelnde Läufe, die den Glanz herrlicher Feste malen, alles im Übermaß üppig und strotzend vor Frische. Daneben erklingt ein parodistischer, glossierender Ton des Humoristen Schubert in gewollt erscheinenden Trivialitäten. So rundet sich die D-dur-Sonate zu einem Bild apollinischer Lebensfreude. Noch sind die Wege nicht alle begangen, die Schuberts Hand hier weist. Noch ist diese Musik Zukunftsmusik.

In der vierten Sonate aus 1825, der in A-dur, greift Schubert auf den dreisätzigen Typ zurück. Hier erscheint alles in kleineren Dimensionen. Die Themen des ersten Satzes haben lyrisches Gepräge, und die donnernden Oktavengänge in der Durchführung fallen eigentlich ein wenig aus der Rolle. Die Beschaulichkeit überträgt sich auch auf das kurze Andante, das sich inhaltlich und stilistisch bescheiden gibt. Der Schlußsatz ist ein echtes Spielrondo voller Läuferchen, mit kurzen lyrischen Episoden und spielerischen Figuren. Man geht wohl nicht fehl, wenn man diese Sonate in den Anfang des Jahres setzt, als eine Reminiszenz an sein früheres Schaffen. Die drei anderen aber bergen die neuen Werte in sich, an denen ein Jahrhundert zu zehren hat. Sie zeigen mit aller Klarheit, was eine spätere Zeit ihm verdankte. Sie sind die Versprechungen, die Schumann und Brahms einst einlösen sollten.

Eine dieser Sonaten erregte auch schon bei Schuberts Zeitgenossen Bewunderung, die in a-moll. Er spielte sie selbst oft auf seiner oberösterreichischen Reise. Vogl verließ Wien schon am 31. März 1825. Vor seiner Abreise lernte ihn auch Bauernfeld kennen, als Schubert mit seinen Freunden den berühmten Sänger einmal besuchte. „Merkwürdiger alter Junggeselle, liest den Epiktet und ist ein Schatz angenehmer Geckerei. Moritz [Schwind] benahm sich maniriert ungezogen gegen ihn, Schubert ist immer derselbe, immer natürlich," schrieb der scharfe Beobachter in sein Tagebuch. In der zweiten Hälfte des Mai reiste auch Schubert nach Steyr. Unterwegs besuchte er die Ordensstifte St. Florian und Kremsmünster. Überall wurde er von Verehrern seiner Kunst freudig begrüßt und gastlich aufgenommen. Ende Mai

kam er in Steyr an, wo er bei Koller und Schellmann wohnte. Aber Vogl drängte zur Weiterfahrt nach Gmunden. Für sechs Wochen wurde hier Aufenthalt genommen. Wien, die Eltern und Freunde waren vergessen in dieser herrlichen Natur, deren Schönheiten auf den empfänglichen Schubert einen unvergeßlichen Eindruck machten. Die Wiener ließen es sich wohl sein in dem gastlichen Haus des Kaufmanns Ferdinand Traweger. Man musizierte viel und Schubert ward gefeiert. Er kam sich „wie ein angenehm verwunschener Prinz vor". Mitte Juli ging es aus diesem Idyll über Puschberg nach Linz, wo Schubert seinen Freund Spaun zu finden hoffte. Aber er kam zu spät: Spaun war indes nach Lemberg versetzt worden. Seiner Enttäuschung gab Schubert in einem Brief an den Freund drastischen Ausdruck:

„Linz, 21. Juli 1825.

Lieber Spaun!

Du kannst Dir denken, wie sehr mich das ärgern muss, dass ich in Linz an Dich einen Brief schreiben muss — nach Lemberg!!! Hohl der Teufel die infame Pflicht, die Freunde grausam auseinander reisst, wenn sie kaum aus dem Kölch der Freundschaft genippt haben. Da sitz ich in Linz und schwitze mich halbtodt in der schändlichen Hitz, habe ein ganzes Heft neuer Lieder und Du bist nicht da! Schämst Du Dich nicht? Linz ist ohne Dich wie ein Leib ohne Seele, oder wie ein Reiter ohne Kopf, wie eine Suppe ohne Salz. Wenn nicht der Jägermeyr ein so gutes Bier hätte, und auf dem Schlossberg ein passabler Wein zu haben wäre, so müsste ich mich auf der Promenade aufhängen, mit der Überschreift: ‚Aus Schmerz über die entflohene Linzerseele.' Du siehst, dass ich ordentlich ungerecht werde gegen das übrige Linzthum, indem ich doch in Deiner Mutter Hause, in der Mitte Deiner Schwester, des Ottenwaldt, d. Max [von Spaun] recht vergnüglich bin, und aus den Leibern manches noch anderer Linzers Dein Geist herauszublitzen scheint. Nur fürcht' ich, wird dieser Geist nach und nach verblitzen, und da möchte man dann vor Unmuth zerplatzen. Überhaupt ist es ein wahres Elend, wie jetzt überall alles zur faden Prosa sich verknöchert, wie die meisten Leute dabey ruhig zusehen oder sich gar wohl dabey befinden, wie sie ganz gemächlich über den Schlamm in den Abgrund glitschen. Aufwärts geht's freilich schwerer; und doch

wäre dies Gesindel leicht zu Paaren zu treiben, wenn nur von oben aus etwas geschähe. Übrigens lasse Dir kein graues Haar wachsen, dass Du so weit von uns bist; biete dem einfältigen Schicksal Trotz und ihm zum Hohne lass' Dein reiches Gemüth wie einen Blumengarten erblühen, auf dass Du in dem kalten Norden Wärme des Lebens verbreiten, und Deine göttliche Abkunft beurkunden mögest. Niederträchtig ist die Trauer, welche ein edles Herz beschleicht; wirf sie von Dir und zertritt den Geyer, eh' er sich in Deine Seele frisst.

Von Schober hat man einige sehr sonderbare, beinahe komische Notizen erhalten, für's erste: las ich in der Wiener Theaterzeitung von einer pseudonymen Torupsohn??? Was soll das bedeuten? Er wird doch nicht geheurathet haben? Das wäre doch einigermaßen lustig — für's zweite soll die Casperl-Rolle in der travestierten Aline seine Fors-Rolle seyn. Ein ziemlich tiefer Fall von der Höhe seiner Palme und Erwartungen! Und endlich drittens, dass er nach Wien zurückkommen soll. Nun frag ich, was wird er da machen? Indessen freue ich mich doch sehr auf ihn, ich hoffe, er wird wieder ein etwas lebendigeres und gescheidteres Wesen in die zwar sehr zusammengeschmolzene Gesellschaft hineinbringen.

Ich bin seit 20. May in Oberösterreich und ärgerte mich, als ich erfuhr, dass Du ein paar Tage zuvor von Linz abgereist bist. Ich hätte Dich so gerne noch einmal gesehen, ehe Du Dich dem polnischen Teufel überliefert hast.

In Steyr hielt ich mich nur 14 Tage auf, worauf wir (Vogl und ich) nach Gmunden gingen, wo wir sechs volle Wochen recht angenehm zubrachten. Wir waren bei Traweger einlogiert, der ein prächtiges Pianoforte besitzt, und, wie Du weisst, ein grosser Verehrer meiner Wenigkeit ist. Ich lebte da sehr angenehm und ungenirt. Bey Hofrath von Schiller wurde viel musicirt, unter andern auch einige von meinen neuen Liedern aus W. Scott's ‚Fräulein vom See', von welchem besonders die Hymne an Maria allgemein ansprach. Dass Du mit dem jungen Mozart zusammenkommst, freut mich recht. Grüsse ihn von mir. Nun lebe wohl mein lieber Spaun, denke öfters an Deinen aufrichtigen Freund

Franz Schubert.

Schreibe mir doch nach Steyr."

Nach achttägigem Aufenthalt in Linz, wo es hoch herging, kehrten sie wieder nach Steyr zurück. Nun würde es Zeit, auch nach Wien ein Lebenszeichen zu schicken. Denn der Vater hatte dem Säumigen schon eine freundliche Mahnung zukommen lassen.

Und so schickte Schubert folgende ausführliche Epistel:

„Den 25. Juli 1825, Steyer.

Theuerste Eltern!

Mit Recht verdiene ich den Vorwurf, den Sie mir über mein langes Stillschweigen machten, allein, da ich nicht gern leere Worte schreibe und unsere gegenwärtige Zeit wenig Interessantes darbietet, so werden Sie mir verzeihen, dass ich erst auf Ihr liebevolles Schreiben etwas von mir vernehmen lasse. Sehr freut mich das allerseitige Wohlbefinden, zu dem ich, der Allmächtige sei gepriesen, auch das meinige hinzufügen kann. Ich bin jetzt wieder in Steyer, war aber 6 Wochen in Gmunden, dessen Umgebungen wahrhaft himmlisch sind, und mich, sowie ihre Einwohner, besonders der gute Traweger innigst rührten, und mir sehr wohl thaten. Ich war bei Traweger wie zu Hause, höchst ungenirt. Bei nachheriger Anwesenheit des Hrn. Hofrath von Schiller, der der Monarch des ganzen Salzkammergutes ist, speisten wir (Vogl und ich) täglich in seinem Hause, und musicirten sowohl da, als auch in Trawegers Hause sehr viel. Besonders machten meine neuen Lieder aus (Walter Scotts) Fräulein vom See, sehr viel Glück. Auch wunderte man sich über meine Frömmigkeit, die ich in einer Hymne an die heil. Jungfrau ausgedrückt habe, und wie es scheint, alle Gemüter ergreift und zur Andacht stimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich nie zur Andacht forcire, und ausser, wenn ich unwillkürlich von ihr übermannt werde, nie dergleichen Hymnen oder Gebete componire, dann aber ist sie auch gewöhnlich die rechte und wahre Andacht. Von Gmunden gingen wir über Puschberg, wo wir einige Bekannte antrafen, und uns einige Tage aufhielten, nach Linz, wo wir 8 Tage verweilten, die wir wechselweise in Linz selbst und in Steyereck zubrachten. Zu Linz quartierte ich mich im Spaunischen Hause ein, wo man Spaun's (dessen, den Sie kennen) Versetzung nach Lemberg noch sehr betrauert. Ich las einige Briefe von ihm, die er von Lemberg geschrieben hatte, die sehr betrübt lauten, und merkliches Heimweh verrathen. Ich schrieb ihm nach Lemberg, machte ihn über sein weibi-

sches Benehmen sehr aus, wäre aber an seiner Stelle vermuthlich noch jammervoller, als er. In Steyereck kehrten wir bei der Gräfin Weissenwolf ein, die eine grosse Verehrerin meiner Wenigkeit ist, alle meine Sachen besitzt, und auch manches recht hübsch singt. Die Walter Scott'schen Lieder machten einen so überaus günstigen Eindruck auf sie, dass sie sogar merken liess, als wäre ihr die Dedication derselben nichts weniger als unangenehm. Mit der Herausgabe dieser Lieder gedenke ich aber doch eine andere Manipulation zu machen, als die gewöhnliche, bei der gar so wenig herausschaut, indem sie den gefeierten Namen des Scott an der Stirn tragen, und auf diese Art mehr Neugierde erregen könnten, und mich bei Hinzufügung des englischen Textes, auch in England bekannter machen würden. Wenn nur mit den — von Kunsthändlern etwas Honnettes zu machen wäre, aber dafür hat schon die weise und wohlthätige Einrichtung des Staates gesorgt, daß der Künstler ewig der Sclave jedes elenden Krämers bleibt.

Was den Brief der Milder betrifft, so freute mich die günstige Aufnahme der Suleika sehr, obwohl ich wünschte, dass ich die Recension selbst zu Gesicht bekommen hätte, um zu sehen, ob nicht etwas daraus zu lernen sei; denn so günstig als auch ein Urtheil sein mag, ebenso lächerlich kann es zugleich sein, wenn es dem Recensenten am gehörigen Verstand fehlt, welches nicht so selten der Fall ist.

In Oberösterreich finde ich allenthalben meine Compositionen, besonders in den Klöstern Florian und Kremsmünster, wo ich mit Beihülfe eines braven Clavierspielers meine 4händigen Variationen und Märsche mit günstigem Erfolge producirte. Besonders gefielen die Variationen aus meiner neuen Sonate zu 2 Händen, die ich allein und nicht ohne Glück vortrug, indem mich einige versicherten, dass die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermaledeyte Hacken, welches auch ausgezeichneten Clavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt. Ich befinde mich gegenwärtig wieder in Steyer und wenn Sie mich bald mit einem Schreiben beglücken wollen, so wird es mich noch hier treffen, indem wir nur 10 bis 14 Tage verweilen, und dann die Reise nach Gastein antreten, einer der berühmtesten Badeörter ungefähr 3 Tage von Steyer entfernt. Auf diese Reise freue ich mich ausserordentlich, indem ich dadurch die schönsten Gegenden kennen lerne, und wir auf der

Rückreise das wegen seiner herrlichen Lage und Umgebungen berühmte Salzburg besuchen werden. Da wir von dieser Reise erst halben September zurückkommen werden, und dann noch einmal nach Gmunden, Linz, Steyereck und Florian zu gehen versprochen haben, so dürfte ich wohl schwerlich vor Ende Oktober in Wien eintreffen. Übrigens bitte ich, doch mein Quartier neben der Karlskirche zu miethen, und gefälligst die 28 fl. W. W. indessen zu erlegen, die ich bei meiner Wiederkunft mit Dank zurück erstatten werde, weil ich es einmal versprochen habe, und es doch möglich wäre, daß ich früher eintreffe, als ich glaube.

Das Wetter war hier den ganzen Juni und halben Juli sehr unstät, dann 14 Tage sehr heiss, dass ich ordentlich mager wurde vor lauter Schwitzen, und jetzt regnet es beynahe 4 Tage in einem fort. Den Ferdinand und seine Frau sammt Kindern lasse ich schönstens grüssen. Er kriecht vermutlich noch immer zum Kreuz und kann Dornbach nicht los werden; auch wird er wenigstens schon wieder 77 Mal krank gewesen zu sein und 9 Mal sterben zu müssen geglaubt haben, als wenn das Sterben das Schlimmste wäre, was uns Menschen begegnen könnte. Könnte er nur einmal diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick uns zu erdrücken oder zu verschlingen droht, er würde das winzige Menschenleben nicht mehr so sehr lieben, als dass er es nicht für ein grosses Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden. Was macht Karl, wird er reisen oder nicht? Er hat wohl jetzt viel zu tun; denn ein verheiratheter Künstler ist verpflichtet, sowohl Kunst- als Naturstücke zu liefern, und wenn beide Arten gerathen, so ist er doppelt zu loben, denn das ist keine Kleinigkeit. Ich leiste Verzicht darauf. Ignaz wird vermuthlich jetzt eben bei Hollpein sein; denn da er nur Morgens, Nachmittags und Abends dort ist, so wird er schwerlich zu Hause sein. Ich kann nicht aufhören, seine Ausdauer zu bewundern, nur weiss man nicht recht, ob es eigentlich ein Verdienst ist oder keines, ob er sich dadurch mehr den Himmel oder die Hölle verdient. Er möchte mich doch darüber aufklären. Der Schneider und die Schneiderin [Schuberts Schwager und Schwester] sollen auf den zukommenden kleinen oder kleine Schneiderin schön Acht haben, auf dass die Schneider zahllos werden, wie der Sand am Meere, nur sollen sie darauf sehen, dass keine Aufschneider oder Zuschneider, keine Ehr- oder Gurgelabschnei-

der überhand nehmen. Und nun muss ich das Geschwätz endlich enden, da ich glaubte, mein langes Schweigen durch ein dito Schreiben ersetzen zu müssen. Marie und Pepie und den kleinen Probstl küsse ich 1000 Mal. Übrigens bitte ich alles, was nur grüssbar ist, schönstens zu grüssen. In Erwartung einer baldigen Antwort verharre ich mit aller Liebe

Ihr

treuester Sohn
Franz."

Schubert war in Verlagsangelegenheiten durch Erfahrungen schon gewitzigter. Er wollte mit den Scottschen Liedern eine besondere „Manipulation" einleiten. Ein Verleger meldete sich bald. Es war F. Hüther, der Inhaber des Verlags A. Pennauer in Wien. Der hatte von dem Aufsehen gehört, das die Scottschen Lieder in Oberösterreich machten, und warf Ende Juli seinen Köder nach Schubert aus. Er ersuchte den Tondichter für die Scottschen Lieder, die er erwerben wollte, „den genauesten Preis als Anfänger zu machen". Der „Anfänger", der bis dahin schon beinahe 40 Werke herausgegeben hatte, ließ sich diesmal nicht übertölpeln, sondern verkaufte die beiden Liederhefte im Oktober an Mathias Artaria für 200 Gulden K.-M., einen Betrag, „mit dem er höchlich zufrieden war, auch gut damit haushalten wollte, wobei es aber, wie stets bisher, beim guten Vorsatz blieb" (Bauernfeld).

Mitte August kehrten die beiden Wiener Steyr den Rücken und fuhren über Salzburg nach Wildbad-Gastein, wo Vogl seines Gichtleidens wegen Kuraufenthalt nahm. Die Naturschönheiten machten auf Schubert empfängliches Gemüt einen tiefen Eindruck. Ein langer Brief an Bruder Ferdinand zeugt davon. In Salzburg herrschte helle Freude über Schubert und Vogl. Überall mußten sie ihre Kunst zeigen. „Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich accompagniere, wie wir in einem solchen Augenblick Eins zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes", schreibt er stolz. Das Kloster zu St. Peter wurde besucht, und Schubert bemerkt darüber: „Hier befindet sich, wie Du weisst, auch das Monument des M. Haydn. Es ist recht hübsch, aber steht auf keinem guten Platz, sondern in einem abgelegenen Winkel. Auch lassen diese herumliegenden Zettelchen etwas kindisch, in der Urne befindet sich sein Haupt. Es wehe auf mich, dachte

ich mir, dein ruhiger, klarer Geist, Du guter Haydn, und wenn ich auch nicht so ruhig und klar seyn kann, so verehrt Dich doch gewiss Niemand auf Erden so innig als ich." So ging es von Genuß zu Genuß.

Aber bald neigten sich die schönen Tage in Oberösterreich dem Ende zu. Schubert mußte wieder an Wien denken, an seine Freunde und an all die äußeren Verhältnisse. Vor seiner Rückreise gab er in einem Brief an Bauernfeld noch einige Dispositionen:

Steyr, 18. oder 19. September.

Lieber Freund!

Wirklich war mir Dein Geschreibsel nicht mehr im Gedächtniss; die alles zerstörende Zeit und Deine bis zur Grobheit schnelle Hand haben es so weit gebracht. In letztem Falle denk ich Dir's gleich zu tun. Was das Quartier im Frühwirthischen Hause anbelangt, so bin ich gesonnen, es zu behalten, habe ihm dieses auch schon durch mein väterliches Haus wissen zu machen gesucht; es sey nun, dass man ihn vergessen hat, oder dass er so ängstlich und umständlich ist, so seyd auf jeden Fall Einer oder alle zusammen so gut, ihm in meinem Namen 25 fl. W. W. zu geben und zu versichern, dass ich Ende Oktober komme. Was unser Zusammenleben betrifft, so wäre mir's zwar sehr angenehm, da ich aber dergleichen Junggesellen- und Studenten-Plane schon kenne, so möchte ich nicht gerne, dass ich am Ende zwischen zwey Stühlen auf der Erde sässe. Sollte sich indessen was Gescheidtes finden, so gibt es ja immer noch Mittel, mich von meinem Hausherrn auf gute Art zu trennen. Jene erwähnten 25 fl. wären ihm für Oktober einzuhändigen, welche ich mit meiner Ankunft pünktlichst zurückbezahlen werde. Auf Schober und Kupelwieser bin ich sehr begierig, auf jenen, wie ein Mensch nach gescheiterten Plänen, auf diesen wie einer, der von Rom und Neapel kommt, aussieht. Schwind ist ein wahrer Harnfreund und Garnhaspel, denn von seinen zwei Briefen, die er mir geschrieben, ist einer confuser als der andere. Ein solcher Galimathias von Verstand und Unsinn ist mir noch nicht vorgekommen. Wenn er nicht in dieser Zeit sehr schöne Sachen gemacht hat, so ist ihm ein so hirnloses Gerede nimmer zu verzeihen. Grüsse mir diese drei, auch Rieder und Dietrich, wenn Du sie sehen solltest. Rieder lasse ich gratulieren, zu seiner Professur. Steiger und Louis Hönig

besuchten mich in Gmunden, welches mich sehr freute. Wenn Ihr zu Eurem übrigen grossen Verstand nur ein Quintel hinzugethan hättet, so würdet Ihr mich auch mit Eurer Gegenwart beehrt haben. Aber das ist von Euch auf Brand und Mord verliebten Jungen nicht zu verlangen. Wie oft werdet Ihr wieder unglücklich gewesen sein und Eure Seufzer und Klagen in Bier und Punsch ersäuft haben? Ha, ha, ha! Bald hätte ich vergessen Dir zu sagen, dass ich in Salzburg und Gastein gewesen, deren Gegenden die kühnste Fantasie überflügeln. Lebe wohl.

Dein Schubert.

Während Vogl noch eine längst geplante Reise nach Italien unternahm, begab sich Schubert Anfang Oktober nach Wien zurück.

Im Geldbeutel herrschte bei der Ankunft zwar vollständige Ebbe, aber die Manuskriptenmappe war um so voller. Schubert hatte auf der Reise fleißig gearbeitet und brachte einige wirkungsvolle Lieder mit: „Auf der Bruck“ (August) von Ernst Schulze, das große Klangmassen aufbietet, und die im selben Monat in Gastein entstandenen zwei Gesänge auf Texte von Joh. Lad. Pyrker, „Das Heimweh“ und „Die Allmacht“. Das Heimweh erfuhr zwei Bearbeitungen; die zweite wirkt einheitlicher in der Form. Wieder wählte Schubert die a-moll-Tonart, die so oft bei ihm die Sehnsucht schildert. Die Allmacht mit den massigen Akkorden, den elementaren Modulationen, die gleichsam weite Ausblicke öffnen, der inbrünstigen, ausdrucksvollen Melodik steigert das lebendige Gefühl für das Unendliche zum Erlebnis. Drei Schlegelsche Texte: „Fülle der Liebe“, „Wiedersehn“ und „Abendlied für die Entfernte“ riefen nur einfache lyrische Ergüsse hervor. Zwei Szenen aus dem Schauspiel „Lacrimas“ von Wilhelm von Schütz machen mehr den Eindruck von Gelegenheitskompositionen. Hier seien gleich die beiden letzten Lieder des Jahres aus dem Dezember angereiht: „An mein Herz“ und „Der liebliche Stern“ von Ernst Schulze. In Gmunden komponierte Schubert, wahrscheinlich um seinem Gastgeber, dem Kaufmann Traweger, eine Freude zu machen, das lateinische Trinklied „Edit Nonna, edit Clerus“ für vier Männerstimmen, denn Traweger hatte eine besondere Neigung für Schubertsche Männerquartette.

Das musikalische Hauptergebnis der Reise ist leider nicht auf uns

gekommen, eine große Symphonie, an der Schubert in Gmunden und Gastein gearbeitet hat. „Wegen Deiner Sinfonie können wir uns gute Hoffnungen machen. Der alte Hönig ist Dekan der juristischen Facultät und wird als solcher eine Akademie geben. Dies kann wohl Gelegenheit geben, vielmehr, es wird darauf gerechnet, dass sie aufgeführt wird," schrieb ihm Schwind im August. Bauernfeld spricht von einer „Gasteiner Symphonie", ein andermal nennt er sie „1825. grosse Symphonie". Schubert hatte sie für die Gesellschaft der Musikfreunde bestimmt, der er die Partitur im Oktober 1826 überreichte. Er empfahl sein Werk dem Schutz der Gesellschaft, den sie in so reichem Maß gewährte, daß bis heute weder ein Berufener noch Unberufener eine Spur des „Schützlings" hat entdecken können.

Neuerdings ist Dr. Julius Kühn in der Neuen Musikzeitung vom 20. September 1917 lebhaft und man muß sagen mit ziemlicher Überzeugungskraft dafür eingetreten, daß wir in der vierhändigen großen Sonate C-dur, op. 140, das Urbild dieser sogenannten Gasteiner Symphonie besitzen. Die Deutung hat viel Verlockendes, und stärker noch als alle äußeren sprechen gewisse innere Momente dafür, daß die Sonate ein verkapptes Orchesterwerk ist. Aber bewiesen ist immer noch nicht, daß es in Wirklichkeit gar keine Gasteiner Symphonie gibt. Und wollen wir nicht glauben und hoffen, solange noch eine Möglichkeit besteht, ein Schubertsches Werk aus dem Dunkel der Geschichte, wo es schon zur Legende geworden ist, auferstehen zu sehen?

In Wien angekommen, fand Schubert zwei langentbehrte Freunde wieder vor, Schober und Kupelwieser. Schober hatte, um seinen abenteuerlichen Schauspielerleben in Breslau nach außen einen soliden künstlerischen Anstrich zu geben, einen Band Gedichte abgeschlossen, der 1826 erschien. Bauernfeld, der ihn jetzt kennen lernte, charakterisiert ihn sogleich: „Eine Art Weltmann, besitzt große Suada und Dialektik, ist bei den Weibern beliebt trotz seiner etwas krummen Beine." Etwas später: „Schober ist uns allen im Geiste überlegen, im Reden nun gar! Doch ist manches an ihm gekünstelt, auch drohen seine besten Kräfte im Nichtstun zu ersticken. — Schubert und ich halten treu zusammen gegen Schobersche Narrheit, Moritz schwankt hin und her." Nun war die „holde Zeit", nach der sich Schubert so gesehnt hatte, wieder da. Es gab Schubertiaden in Hülle und Fülle, und mit

der ansehnlichen Einnahme vom Verlag Artaria ließ sich eine Weile lustig leben. „Gast- und Kaffeehausleben mit den Freunden, häufig bis zwei, drei Uhr morgens. Schober ist darin der ärgste, er hat freilich nichts zu tun, was ihm Moritz häufig vorwirft", notiert der Chronist jener Tage, Bauernfeld.

Gearbeitet wurde bis zum Jahresschluß nur noch wenig: Ein Melodram „Abschied von der Erde" für Deklamation mit Klavierbegleitung, dessen Text dem Gedicht „Der Falke" von Adolf von Pratobevera entnommen war. Ihm folgte ein Trauermarsch bei Gelegenheit des Todes Kaiser Alexanders I. von Rußland für Klavier zu vier Händen. Alexander starb am 1. Dezember 1825; der Trauermarsch erschien aber erst im Februar des kommenden Jahres bei Pennauer. Als Pendant dazu komponierte Schubert einen Heroischen Marsch bei Gelegenheit der Salbung des Kaisers Nikolaus I. von Rußland. Dem düsteren c-moll-Hauptteil im ersten dieser beiden Gelegenheitswerke folgt ein As-dur-Trio von slawischem Typus; dann geht das Spiel in ein Allegro giusto über, dem ein ruhigeres F-dur-Trio angehängt ist. Die Wiederholung des giusto-Teils mündet in eine Coda, die alle Motive in bunter Folge noch einmal bringt. Ein ziemlich blasses Gelegenheitsstückchen ist der „Tanz" (Schnitzer) für gemischten Chor mit Klavierbegleitung.

Mit der Wiener Öffentlichkeit kam Schubert in diesem Jahr so gut wie gar nicht in Berührung. Am 10. November gelangte eines seiner Vokalquartette im Konzert des kleinen Musikvereins zur Aufführung. Schüchterne Aussichten für seine Opern verliefen gleich wieder im Sand. Grillparzer wollte sich für ihn am Königstädter Theater in Berlin verwenden und Schober hatte mit Tieck, dem neuen Dresdener Theaterhofrat, wegen Alfonso und Estrella gesprochen. Aus alledem wurde nichts. Da zeigte sich eine andere Gelegenheit, um aus der ungewissen Lage, in der er lediglich auf Verlegerhonorare angewiesen war, erlöst zu werden und festen Boden unter den Füßen zu erhalten. Zum ersten und letzten Male in seinem Leben wurde ihm ein Amt angeboten. Es handelte sich um die Stelle eines zweiten Hoforganisten, die ihm in seiner Unabhängigkeit und schaffenden Tätigkeit kaum nennenswerte Beschwerden auferlegt, wohl aber eine sichere Jahreseinnahme von 500 Gulden gewährt hätte. Der Hofmusikgraf Moriz von Dietrichstein ließ Schubert diese Stelle anbieten. Schubert aber

lehnte mit aller Entschiedenheit ab, zum größten Kummer seines Vaters. Er tat das, weil er vollkommen unabhängig im Schaffen bleiben wollte. „Mich müsste der Staat erhalten, damit ich frei und sorglos komponieren kann!“ So äußerte er mehr als einmal seinen Freunden gegenüber. Aber der Staat hatte keine Lust, sich um den kleinen stolzen Schubert zu kümmern. Er hatte ihm eine Futterkrippe angewiesen, und als diese abgeschlagen wurde, sah er sich nach einem dankbareren Abnehmer um, deren es ja Hunderte gab. Möglich auch, daß Scheu und Schüchternheit vor dem Probespiel Schubert von einer Bewerbung absehen ließen. Schindler spricht von seiner „Timidität und Commodität“. „Es wird, so viel ich erfahren kann, auf ein Georgel über ein gegebenes Thema ankommen, um ein gemachter Mann zu sein,“ ermunterte ihn Schwind. „In Gmunden wird Dir doch eine Orgel zu Gebot stehen, um Dich zu üben.“ Aber Schubert blieb ungerührt. So hatten die anderen Bewerber leichtes Spiel, und Freund Aßmayer wurde zweiter Hoforganist, während der bisherige zweite, Simon Sechter, zum ersten aufrückte.

Schubert mochte hoffen, auch ohne Amt jetzt auskömmlich leben zu können, da seine Verbindungen mit Verlegern sich vermehrten und festigten. Anton Diabelli, mit dem er sich zwei Jahre vorher entzweit hatte, kam jetzt unter seiner neuen Firma Diabelli & Co. von selbst. Im Januar 1825 erschien bei ihm als opus 32 Die Forelle und am 6. Juni gab er das schon früher erworbene 19. Werk, die Goethelieder An Schwager Kronos, An Mignon und Ganymed, „dem Dichter verehrungsvoll gewidmet von Franz Schubert“, heraus. Am 16. Juni 1825 kam das Heft Lieder mit folgendem bescheidenen und ehrfurchtsvollen Schreiben in Weimar an:

„Euer Excellenz!

Wenn es mir gelingen sollte, durch die Widmung dieser Compositionen Ihrer Gedichte meine unbegränzte Verehrung gegen E. Excellenz an den Tag legen zu können, und vielleicht einige Beachtung für meine Unbedeutenheit zu gewinnen, so würde ich den günstigen Erfolg dieses Wunsches als das schönste Ereignis meines Lebens preisen.

Mit größter Hochachtung
Ihr ergebener Diener
Franz Schubert.“

„Sendung von Schubert aus Wien von meinen Liedern-Compositionen“ trug Goethe ein. Am selben Tag flog ihm von einer anderen Seite noch ein Paket mit Noten ins Haus: Felix Mendelssohn-Bartholdy aus Berlin schickte drei Erstlingswerke, Klavierquartette, die Goethe zwar auch kaum aus seinem musikalischen Gleichmut aufgerüttelt haben werden, deren Empfang aber doch mit einem langen und warmen Dankschreiben bestätigt wurde. Der Wiener Schubert, der da so untertänig mit servilem Bückling dem Dichter seine herrlichen Kunstwerke zu Füßen legte, erhielt nicht einmal eine Empfangsanzeige. Er kam ohne Empfehlung und hatte so wenig Glätte, weder im Werk noch im Wort. Ihn hinderte die Scham des deutschen Schaffenden, der nicht gern viel Redens macht; der Sohn des Berliner Bankiers Abraham Mendelssohn schlug ihn aus dem Feld.

So verlief auch der zweite Annäherungsversuch an Goethe erfolglos. Andere Widmungen brachten ihm mehr Anerkennung ein. Cappi & Co., Sauer & Leidesdorf, Pennauer und Diabelli & Co. kauften und veröffentlichten 1825 nicht weniger als 18 Werke Schuberts, Lieder, Kirchenmusik und Klavierkompositionen. Nun war es an der Mitwelt, sich mit dem Komponisten auseinanderzusetzen. Aber nur ein engerer Kreis zeigte Verständnis und wachsende Teilnahme für sein Schaffen. Je eigenartiger und zukunftsmutiger es war, desto spärlicher wurde die Anerkennung. Erst heute, wo das Gesamtwerk Schuberts einen Überblick über seine Persönlichkeit gestattet, wo die nachfolgenden Generationen die Wege begangen haben, deren Ziele er wies, heute erst ist seine Zukunft Gegenwart geworden und kann das Wort vom Zukunftsmusiker Schubert in seiner wahren Bedeutung erkannt werden.

ZUM GIPFEL

1826

Schubert befand sich jetzt ohne jede feste Einnahmequelle, denn er hatte auch seine Stellung als Musiklehrer im Haus Esterhazys aufgegeben. Trotzdem verkehrte er dort noch weiter. Bauernfeld berichtet in seiner treffsicheren Art: „Schubert kam auch ausser den Musikstunden bisweilen in das gräfliche Haus, unter Schutz und Schirm seines Gönners, des Sängers Vogl, der mit Fürsten und Grafen wie mit seinesgleichen verkehrte, überall das grosse Wort führte, und sich, wenn er den genialen Tonsetzer unter seine Flügel nahm, wie der Kornak gebärdete, der eben eine besondere Seltenheit aus dem Tierreich vorzuzeigen hat." Er fristete seinen Unterhalt jetzt nur noch von den Verlegerhonoraren, und je häufiger er gezwungen war, seine Werke zum Druck anzubieten, um so skrupelloser wurden sie ihm meist für einen Schandlohn abgehandelt. Seine Notlage wurde eben ausgenutzt. Auch die Krankheit suchte ihn Ende 1825 wieder heim. Die Sylvesterfeier bei Schober mußte ohne ihn stattfinden. Bauernfeld las um Mitternacht einen Schwank vor, in dem der ganze Freundeskreis porträtiert war, so Schwind als Harlekin, Anna Hönig als Colombine, Schober als Pantalon und Schubert als Pierrot. Diesmal aber ging der Anfall schneller vorüber. Schober, der Krösus unter den Schubertianern, veranstaltete am 14. Januar einen „Würstelball" und Schubert war schon wieder imstande, zur allgemeinen Lustigkeit mit seinen Tänzen beizutragen.

Die Gemütsbewegungen dieser Zeit verlangten gebieterisch eine künstlerische Auslösung: Es entstand das d-moll-Streichquartett mit den Variationen über „Der Tod und das Mädchen". Nicht ohne Grund gewann dies Werk die breiteste Popularität. Man kann ihm eine programmatische Idee unterlegen: „Schicksal und Leben" könnte das Motiv lauten. Die Unerbittlichkeit des Schicksals, die über alles Leben triumphiert, vor der alle Schönheit zu Asche wird. Dieses Werk ist das direkte Bindeglied zwischen Beethoven und Brahms. In seiner Anlage und Ausführung ist es so unerhört neu und in die Zukunft weisend, daß fünfzig Jahre später Brahms hier nur anzuknüpfen brauchte, um das moderne Streichquartett zu schaffen.

Das pochende rhythmische Auftaktmotiv, das als „Schicksalsmotiv" bei mehr als einem Meister vor und nach Schubert eine bedeutsame

Rolle spielt, gibt dem ersten Satz das gebieterisch mahnende Gepräge. Auch ein aus diesem Motiv entwickeltes getragenes Nebenthema vermag den Ernst der Stimmung nicht zu ändern. Da heben die Geigen an, von der Schönheit des Lebens zu singen. Sie schwelgen in den blühendsten Farben. Auch die tiefen Instrumente müssen ihr Teil dazu sagen. Bis in die Durchführung hinein erstreckt sich diese Schilderung. Aber jetzt erscheint auch das Anfangsmotiv wieder, als Zeichen dafür, daß aller Schönheit und allem Leben ein Ziel gesetzt ist. Ein kurzes Aufbäumen, und die ernste Mahnung zur inneren Einkehr gewinnt die Oberhand. Noch einmal erklingt der Gesang des Lebens, in üppigeren Farben noch als vordem, und steigert sich bis zur frohen, widerspruchslosen Bejahung. Das tiefe D des Violoncellos verklingt; geheimnisvoll schwebt über diesem Orgelpunkt das Schicksalsmotiv in der Luft. Mit einem gellenden Aufschrei der Instrumente stellt sich dem Leben ein schroffes Nein entgegen. Und nun fegt das Geschick wie ein Sturmwind darüber hin, allen Widerstand brechend. Dann versinkt es, wie ein Echo verklingend, in die Tiefe, in das Nichts.

Auf Kampf und Not folgt Versöhnung und Verklärung. Jeder Erdenrest ist gefallen. Alles in Unendlichkeit getaucht. Die Seele schwingt sich auf in die reinen Sphären, wo Welten schweben, Sterne klingen und ein Hauch des Höchsten allen Makel tilgt. Schubert griff elf Jahre zurück und erhob das Lied, das er einst dem Allversöhner Tod gesungen hatte, zum Symbol. Zum Symbol des Friedens, der mit sanfter Hand das Leid von uns nimmt. Weit unten liegt das Leben und die Gewalten des Schicksals. Kein Klang davon dringt mehr in diese Einsamkeit. Ehrfürchtige Schauer beben durch das Spiel der Töne, die sich heben und senken, leuchtend aufflammen und in abgründige Tiefen tauchen.

Aber es war nur ein Symbol. Die schlummernde Kraft muß wieder neues Leben gebären. In ewig altem Wechsel fließt es, erneuert sich, regt sich stürmisch verlangend, sehnsüchtig lockend, schmeichelnd und süß wie mit Sirenenlauten betörend, reckt sich jäh in die Höhe und bekennt sich allen Gewalten trotzend zum Kampf. Schlummert doch in den hämmernden Rhythmen des Scherzos jenes Motiv, das Richard Wagner zum leben- und funkensprühenden Sinnbild des kampffreudigen Schmiedens in seinen Nibelungen erhob.

Und der Ring uralten Geschehens schließt sich: Schicksal und Leben

stehen sich erneut gegenüber. Brausend regen sich die Kräfte, die in wildem Ansturm das Höchste erringen wollen. Beschwichtigend mahnt die Schönheit zum Verweilen. Sie lockt mit denselben Klängen, mit denen einst Erlkönig den Knaben berücken wollte. Aber der Sturm läßt sich nicht fesseln. Er jagt weiter über Untiefen und Höhen, der treibenden Stimme nach, Phantome erhaschend, die in nebelhaften Fernen schimmern. Ohne Rast. Woher? Wohin?

Das d-moll-Quartett wurde zum erstenmal aus den frischen Stimmen von den Brüdern Karl und Franz Hacker, Franz Hauer und dem Violoncellisten Bauer am 29. Januar in der Hackerschen Wohnung geprobt. Randhartinger und Holzapfel waren zugegen. Schubert brachte noch hier und da Verbesserungen an. Am nächsten Tag fand eine zweite Probe statt, und am 1. Februar wurde es dann bei Josef Barth einem größeren Zuhörerkreise vorgespielt.

Während Schubert im Vorjahr die Bewerbung um ein musikalisches Amt abgelehnt hatte, machte er in diesem Jahr einen ernstlichen Versuch, in eine gesicherte Position zu kommen. Da Josef Eybler in Salieris Stelle als erster Hofkapellmeister aufgerückt war, wurde der Posten eines zweiten Hofkapellmeisters frei. Es fanden sich bald Bewerber. Unter ihnen auch Schubert, wahrscheinlich auf lebhaftes Zureden seiner Freunde und jedenfalls in der Erkenntnis, daß 800 Gulden Jahresgehalt keine üble Sache seien und der künstlerische Wirkungskreis als Hofkapellmeister mehr Anregung biete als eine Organistenstelle. So reichte er sein Gesuch an den Kaiser ein:

„Euer Majestät!
Allergnädigster Kaiser!

In tiefster Ehrfurcht waget der Unterzeichnete die gehorsamste Bitte um allergnädigste Verleihung der erledigten Vice-Hofkapellmeisters Stelle, und unterstützt sein Gesuch mit folgenden Gründen:

1.) Ist derselbe von Wien gebürtig, der Sohn eines Schullehrers und 29 Jahre alt.

2.) Genoss derselbe die allerhöchste Gnade, durch 5 Jahre als Hofsängerknabe Zögling des k. k. Convictes zu seyn.

3.) Erhielt er vollständigen Unterricht in der Composition von dem gewesenen ersten Hofkapellmeister Anton Salieri, wodurch er geeignet ist, jede Kapellmeisters Stelle zu übernehmen, laut Beylage A.

4.) Ist sein Nahme durch seine Gesangs- und Instrumental-Compositionen nicht nur in Wien sondern auch in ganz Deutschland günstig bekannt, auch hat er

5.) fünf Messen, welche bereits in verschiedenen Kirchen Wiens aufgeführt wurden, für größere oder kleinere Orchester in Bereitschaft.

6.) Geniesst er endlich gar keine Anstellung und hofft auf dieser gesicherten Bahn sein vorgestrecktes Ziel in der Kunst erst vollkommen erreichen zu können.

Der allergnädigsten Bittgewähr vollkommen zu entsprechen wird sein eifrigstes Bestreben seyn.

Unterthänigster Diener
Franz Schubert.

Wien, den 7. April 1826."

Die erwähnte Beilage A lautet:

„Dass Hr. Franz Schubert die Tonsetzkunst vollständig erlernet, und bereits sowohl für die Kirche, als für das Theater sehr gute Compositionen geliefert hat; und daher, sowohl in Rücksicht seiner gründlichen Kenntnisse, als in Rücksicht seines moralisch guten Characters, für jede Capellmeister-Stelle vollkommen geeignet ist, wird hiermit zu seinem Lobe bestätigt.

Ant. Salieri
k. k. Hofkapell-Meister."

Groß waren die Aussichten für Schubert nicht; denn es fehlte ihm an tatkräftiger Fürsprache. Um wenigstens Eybler für sich zu gewinnen, ging er mit einer seiner Messen zu ihm. Aber er wurde bitter enttäuscht. Hören wir ihn selbst: „Unlängst brachte ich dem Kapellmeister Eybler eine Messe zur Aufführung in der Hofkapelle. Eybler äußerte, da er meinen Namen vernahm, dass er noch keine Komposition von mir gehört habe. Ich bilde mir gewiß nicht viel ein, aber ich hätte doch geglaubt, dass der Hofkapellmeister von Wien schon etwas von mir gehört habe. Als ich nach einigen Wochen kam, um mich nach dem Schicksal meines Kindes zu erkundigen, sagte Eybler, die Messe sei gut, aber nicht in dem Stil komponiert, den der Kaiser liebt. Nun empfahl ich mich und dachte bei mir: Ich bin denn nicht so glücklich, im kaiserlichen Stil schreiben zu können." Der Kaiser

liebte nur Kirchenmusik mit gehörig durchgeführten Fugen. Eybler hatte also seine Gründe, als er Schuberts Messe ablehnte. Auch die anderen Bewerber um die Kapellmeisterstelle mußten sich lange in Geduld üben. Denn erst im nächsten Jahr wurde eine Entscheidung getroffen.

Zu seinem diesjährigen Sommeraufenthalt hatte Schubert keine weite Reise nötig. Er zog schon im Mai mit Schober und Schwind vor die Tore Wiens nach dem Dorf Währing, das wegen seiner schönen Gärten eine beliebte Sommerfrische war. Die gute Laune wurde ihm anfangs durch das schlechte Wetter und die Sehnsuchtsklagen seiner heftig verliebten Freunde etwas verdorben. Er ließ sich von ihrer Klagseligkeit anstecken und machte seinem Herzen in einem Brief an Bauernfeld und Mayerhofer von Grünhübel, die zusammen Kärnten bereisten, Luft:

„Lieber Bauernfeld!
Lieber Mayrhofer!

Dass Du die Oper gemacht hast, ist ein sehr gescheidter Streich, nur wünschte ich, dass ich sie schon vor mir sähe. Man hat hier meine Opernbücher verlangt, um zu sehen, was damit zu machen sei. Wäre Dein Buch schon fertig, könnte man ihnen dieses vorlegen und bei Anerkennung des Werthes, woran ich nicht zweifle, in Gottes Namen damit anfangen oder es nach Berlin zur Milder schicken. Die Mlle. Schechner ist hier in der „Schweizerfamilie" aufgetreten und hat ausserordentlich gefallen. Da sie viel Ähnlichkeit mit der Milder hat, so kann sie gut für uns sein. — Bleibe doch nicht so lang aus, es ist sehr traurig und miserabel hier — — die Langweiligkeit hat schon zu sehr um sich gegriffen. Von Schober und Schwind hört man nichts als Lamentationen, die viel herzzerreissender sind, als die wir in der Charwoche gehört haben. — In Grinzing war ich, seit Du fort bist kaum einmal, mit Schwind gar nicht. Aus allem diesen kannst Du Dir ein schönes Sümmchen Lustigkeit ‚zusammendividieren. Die „Zauberflöte" wurde an der Wien sehr gut gegeben. Der „Freischütz" im k. k. Kärntnerthor-Theater sehr schlecht. Der Herr Jacob und die Frau Baberl in der Leopoldstadt unübertrefflich. Dein Gedicht, welches in der Modezeitung erschienen ist, ist sehr schön, doch schöner ist das Gedicht in Deinem letzten Brief. Die erhabene Lustigkeit und die komische Erhabenheit und besonders der zarte Schmerzenslaut am

Ende, wobei Du die gute Stadt Villach — ach — ach! meisterhaft benütztest, erheben es unter die schönsten Muster dieser Gattung. — Ich arbeite gar nicht. — Das Wetter ist hier wirklich fürchterlich, der Allerhöchste scheint uns gänzlich verlassen zu haben, es will gar keine Sonne scheinen. Man kann im Mai noch in keinem Garten sitzen. Schrecklich! fürchterlich!! entsetzlich!! für mich das Grausamste, was es geben kann! Schwind und ich wollen im Juni mit Spaun nach Linz gehen. Dort oder in Gmunden können wir uns ein Rendezvous geben, nur lass es uns bestimmt wissen — sobald wie möglich. Nicht erst in zwei Monaten.

Lebt wohl!"

Schubert befand sich also wieder in neuen Opernnöten. Im April hatte Barbarja nochmals auf drei Jahre die Hofoper gepachtet und Ludwig Duport wieder die künstlerische Leitung übertragen. Aber jetzt beherrschten die Franzosen das Feld. Trotzdem ließ Schubert nicht locker und peitschte Bauernfeld an. Dieser schrieb den Text zum „Graf von Gleichen" in acht Tagen auf seiner Reise. Als er Ende Juli zurückkam, liefen ihm Schubert und Schwind gleich aus dem Kaffeehaus entgegen. „Wo ist die Oper?" rief Schubert, und freudig bewegt nahm er den Graf von Gleichen wie eine neue Verheißung entgegen. Dann „gings zu Schober nach Währing, wo sie nach alter Sitte alle die Nacht mit einander zubrachten, und nun gings an ein Erzählen".

Schubert machte sich gleich an die Musik. Zum Überfluß wurde er auch noch krank. „Er bedarf junger Pfauen wie Benvenuto Cellini," meinte Bauernfeld, der die Anspielungen liebte. Im Oktober standen die Autoren wieder vor der Schranke: „Der Operntext von der Zensur verboten; Schubert will ihn trotzdem bearbeiten." Wegen der Doppelehe des Kreuzfahrers standen dem Zensor die Haare zu Berge. „Wann wird endlich der Teufel diese verfluchte Zensur holen?" notiert der Dichter zähneknirschend. Dennoch ging Schubert mit Feuereifer an die Komposition und arbeitete auch im nächsten Jahr daran. Dann blieben die Entwürfe liegen. Noch in seiner letzten Krankheit sprach er davon, das Werk zu vollenden. Auf Bauernfelds Textmanuskript ist zu lesen: „1826. Von Schubert vertont; die Instrumentation fehlt; er starb vor der Vollendung der Arbeit."

Wenn Schubert in seinem Brief aus Währing schrieb: „Ich arbeite gar nicht," so war das eine Übertreibung. Seine Schaffenskraft ruhte nicht. Neben einer Reihe von Liedern ließ er hier dem d-moll-Streichquartett ein zweites Quartett, das in G-dur folgen. Es ist das umfangreichste Werk Schuberts dieser Gattung und entstand in der unbegreiflich kurzen Zeit von zehn Tagen: vom 20. bis 30. Juni. Ein gehaltener G-dur-Dreiklang der Geigen und Bratsche springt mit einem energischen Ruck nach moll und geradeswegs in das rhythmisch prägnante Hauptmotiv hinein, das dem ganzen Satz ein herausfordernd kühnes Profil gibt, bald in wilder Leidenschaftlichkeit dahinstürmt, bald zum Spielball der Instrumente wird. Eine mächtige Steigerung mündet in den Fis-dur-Akkord. Zart beschwichtigend erhebt das zweite Thema in e-moll seine Stimme, in stockendem Rhythmus, wie außer Atem. Auch dieses Thema versuchen die Instrumente in den Strudel der Leidenschaft zu ziehen, aber es entwindet sich den herrisch pochenden Triolenmotiven, klagt sein Leid in einer innigen Kantilene des Violoncellos, wird immer wieder gepackt, in wildem Ansturm in die Höhe gerissen und fällt immer wieder ermattet in die Tiefe. Aus dem Tremolo, das schon in dem ganzen Verlauf der Exposition eine bedeutende Rolle spielte, entpuppt sich in der Durchführung das Anfangsmotiv, das nun wieder — auch in veränderter Form — die Führung übernimmt. Das orchestrale Gepräge des Satzes führt in der Durchführung zu mächtigen, leidenschaftlichen Entladungen. Der Kampf der Motive ist ein sehr erbitterter, ja ungewohnt heftiger. Bis in die dreigestrichene Oktave wird die Primgeige von den anderen Instrumenten gehetzt, dann fällt sie wie atemlos in stockenden Synkopen zurück. Ein gehaltener Dreiklang auf g, diesmal in moll, leitet die Wiederkehr des Hauptsatzes ein. Aber das Hauptmotiv, das jetzt in Dur erscheint, hat seinen Trotz eingebüßt; in zarte Melismen aufgelöst, rafft es sich nur hin und wieder noch zur alten Energie auf. Auch das zweite Thema erscheint in verändertem Gewand. So nimmt der Satz einen ruhigeren Verlauf, als die Leidenschaft der Durchführung ahnen ließ.

Im zweiten Satz, einem Andante un poco moto, dominiert das Violoncell zunächst mit einer weichen, berückenden Zauber atmenden Kantilene in e-moll. Aber auch dieses Idyll wird Schauplatz erregter Kämpfe. Düstere Tremolos, zuckende Läufe, unerhört neuartige, über-

raschende, seltsame Modulationen beunruhigen den Hörer: ein romantischer Nachtspuk, wie ihn E. T. A. Hoffmann in seinen Visionen erträumte. Wieder bricht die friedliche Stimmung durch und wieder drängen sich die Dämonen dazwischen, bis sie von einem rührenden Klagegesang, der zuletzt in ein versöhnendes Dur übergeht, verscheucht werden.

Dafür treiben sie im Scherzo um-so toller ihr Wesen. Sie schweigen wohl eine Weile, um einen gemütlichen Ländler anzuhören. Aber kaum ist der letzte Ton verklungen, beginnt ihr spukhaftes Treiben von neuem. Die wienerische Beschaulichkeit Schuberts kommt in diesem Quartett überhaupt wenig zum Durchbruch. Auch der letzte Satz, ein in Windeseile dahinbrausendes Rondo zeigt nur stellenweise eine ruhige Miene. Eine emsige Geschäftigkeit beseelt die Instrumente. Wie Fangbälle werfen sie sich die Themen zu. Pianissimo huscht am Schluß ein Motivchen durch die Hände der Spieler. Zwei heftige Schläge, und das Spiel hat ein Ende.

Schubert hatte sein letztes Streichquartett geschrieben. Ein gewaltiger Weg von den Quartetten „in wechselnden Tonarten" bis zu den Werken in d-moll und G-dur, vom bloßen Getändel zur vertiefenden Idee. Eine zielbewußte Linie nach oben, ein Aufschwung von zwingender Gewalt. Eine Höhe, von der herab sich die Meinung vom „spielenden" Schaffen korrigiert und auf das richtige Maß reduziert. Von Haydn und Mozart ausgehend, hat er sich dahin entwickelt, durch die vier Individualitäten des Quartetts eine eigene Sprache zu reden, von eigenen Wegen und Zielen zu künden und den Denker zu zeigen, der hinter die Welt der Klänge sieht und die geheimen Beziehungen der Töne untereinander zu enträtseln sucht. Die Freude am leichten Spiel war ausgekostet, wie die Lust am schwärmerischen Klang. Mit den goldenen Ketten der Polyphonie hatte er sich geschmückt und mit der stillen Heiterkeit des durch Schmerz Geläuterten dem Wesen der Dinge auf den Grund sehen gelernt. Was blieb ihm nun noch zu tun? Daß es den Rastlosen unwiderstehlich drängte, das Werk seiner Jugend — hat er uns doch nichts anderes, als seine Jugend hinterlassen — vollendend abzurunden, um als ein ganz in sich Gefestigter auf die Schwelle seines vierten Jahrzehnts zu treten, sollte sich bald offenbar machen. Aber daß er die Verheißungen einer neuen Kunst hineinschmiedete, neuen Pfaden die Weiser stellte, daß er mit dem

Blick des Propheten die Entwicklung eines Jahrhunderts erkannte und vorbereitete, ist und bleibt das Wunderbare.

Die Lyrik hatte Schubert in diesem Jahr schon manches Meisterliche in die Feder gespielt, bevor er in Währing das G-dur-Quartett schrieb. Zwar waren es zum Teil recht simple Poesien von Ernst Schulze, „Tiefes Leid" (Januar), „Im Frühling", „Lebensmut", „Um Mitternacht" und „Über Wildemann" (März), J. G. Seidls „Am Fenster", „Sehnsucht" und „Im Freien" (März) und Franz von Schlechtas „Fischerweise" und „Totengräberweise". Aber diese Lieder wimmeln von melodischen Leckerbissen und aparten harmonischen Reizen. Will man daraus wählen, so wird man zu Fischerweise, Totengräberweise und Im Frühling greifen, wenn man damit auch den anderen Unrecht tut. Im Januar beschäftigten ihn wieder einmal die Gesänge aus Goethes Wilhelm Meister. Auf dem Gipfel seines Könnens stehend, erfaßte er ihr Innenleben noch intensiver. Die Dichtkunst hatte keine Geheimnisse mehr für ihn. Wenn er jetzt am Baum der Lyrik schüttelte, fielen ihm die reifen Früchte in den Schoß. Viermal hatte er schon „Nur wer die Sehnsucht kennt" in Töne gekleidet. Jetzt macht er noch einmal ein Experiment mit der Fassung für zwei Singstimmen, dann zwingt er die innere Melodie der Verse und bannt sie in die Tonart, die der Geist der Sehnsucht selbst ist, in a-moll. Auch für die beiden anderen Gesänge, „Heiß mich nicht reden" und „So laßt mich scheinen", fand er die rechte Gestalt, in der Wort und Ton nicht mehr zu trennen sind. Das letzte Lied vor seinem Sommeraufenthalt ist die „Romanze des Richard Löwenherz" aus Scotts Ivanhoe, die mit ihrem konsequent durchgeführten punktierten Rhythmus von echt ritterlichem Charakter beseelt ist.

In Währing schwieg die Muse zunächst. Das schlechte Wetter raubte Schubert alle Stimmung zum Schaffen. Ende Juni aber schleuderte er in zehn Tagen das umfangreiche G-dur-Quartett aufs Papier, dessen Vorrat ihm danach ausgegangen sein muß. Denn als ihn im Juli der Geist wieder trieb und in Währing kein Papier zu haben war, fertigte er sich aus acht Blättern Regalpapier ein Heft an, zog mit Bleistift die Notenlinien und schrieb dahinein das „Trinklied" aus Shakespeares Antonius und Cleopatra, das „Ständchen" aus Cymbelin, „An Sylvia" aus den beiden Edelleuten von Verona und „Hippolits Lied" aus Johanna Schopenhauers Gabriele. Das Ständchen „Horch, horch" mit

seinen fliegenden Rhythmen und seiner einem Sonnenstrahl gleich flimmernden Melodie hat der Fama Stoff zu einer hübschen Erzählung gegeben. Als Schubert einmal inmitten einer fröhlich lärmenden Gesellschaft im Gasthaus „Zum Biersack“ in Währing saß, blätterte er in einem Band Shakespeare, den Tietze bei sich hatte. Da fand er das Ständchen und sagte plötzlich: „Mir fällt da eine schöne Melodie ein; hätte ich nur Notenpapier bei mir!“ Schnell wurden auf die Rückseite eines Speisezettels Notenlinien gezogen und Schubert schrieb das berühmte Lied mitten in all dem Trubel nieder. Die Anekdote ist sehr hübsch, aber sie ist leider nicht wahr. Einer andern Version nach soll es nicht das Ständchen, sondern das prächtige Trinklied „Bacchus, feister Fürst des Weins“ gewesen sein. — Nach der Rückkehr in die Stadt entstanden neben dem bescheidenen „Das Echo“ von Castelli nur noch Lieder auf Texte von J. G. Seidl, mit dem Schubert persönlich bekannt war: Das stimmungsvolle „Der Wanderer an den Mond“, „Das Zügenglöcklein“ mit dem eigentümlichen Reiz der liegenden Stimme im Klavier, vier niedliche Refrainlieder: „Die Unterscheidung“, „Bei dir allein“, „Die Männer sind méchant“ und „Irdisches Glück“ und das Frieden atmende „Wiegenlied“.

Die Chorkomposition bedachte Schubert in diesem Jahr zwar nur mit wenigen, aber schwerwiegenden Werken. Der Männerchor übte eine besondere Anziehungskraft auf ihn aus, so daß er dieses Gebiet immer wieder bebaute. Hier lockte ihn das satt-dunkle Stimm-Kolorit, das so wundersame, verschleierte Stimmungen wiedergeben kann. Der Stimmumfang ist nur ein begrenzter. Die Mannigfaltigkeit der melodischen Erfindung, die Differenzierung der Harmonik und eine geschickte Ausnützung der Stimmführung sind hier künstlerisches Erfordernis, wenn nicht die Eintönigkeit überhandnehmen soll. Schubert wußte stets Neues zu sagen; er ist deshalb der Klassiker der Männerchorkomposition geworden. Um die Farben zu beleben, hat er nicht immer nur Klavierbegleitung benutzt, sondern öfter reiche instrumentale Einkleidung gewählt. Gerade dadurch ging er weit über den damals üblichen und in gefürchtete Liedertafelei ausartenden Stil hinaus. Die stumpfen Farben gewannen Leuchtkraft, und es war ein reicheres Ausgestalten der Stimmung möglich. Im Januar 1826 entstand der „Mondenschein“ von Schober für fünfstimmigen a cappella-Chor, in dem die Eintönigkeit zwar noch immer nicht vermieden ist. Viel schö-

ner ist Seidls „Grab und Mond“ (September) für vier Männerstimmen mit seinen kühnen Modulationen. Aus demselben Monat stammt die „Nachthelle“ von Seidl für Tenor und vierstimmigen Männerchor mit Begleitung des Klaviers. Die gestoßenen Sechzehntel-Akkorde des Klaviers geben das Flimmern des silbernen Mondes wieder; allerlei seltsame Stimmen werden laut. Von überschwenglicher Klangseligkeit ist alles erfaßt und belebt. Neben diesen Männerchören schrieb er an Vokalsachen nur noch ein Terzett für Sopran, Tenor und Baß („um 1827“), das verloren gegangen ist, wenn es nicht mit dem hebräischen 92. Psalm für gemischten Chor aus 1828 identisch ist. Durch Vermittlung Anna Fröhlichs soll es für Rosalie von Geymüller, die Frau eines Bankiers komponiert und mit 50 Gulden honoriert worden sein. Wenn das zutrifft, hat es sicher seinen Zweck erfüllt.

Schuberts Lage blieb unverändert dieselbe. Er arbeitete unentwegt, strich freudig den kargen Lohn ein, darbte, wenn es sein mußte, und genoß, so oft es ging, in bescheidenen Zügen das Glück, das für ihn darin lag, Wiener zu sein, teilnehmende Freunde zu haben und von einigen verstanden zu werden. Um ihn herum wogte das sonderbare Leben. Die Freunde, die ihr Lebensschiff den Stürmen preisgaben, wurden hierhin und dorthin verschlagen; der eine kam hoch, der andere drohte zu sinken, dem einen warf das Glück lachend ein heitres Los zu, dem anderen grub die Sorge düstere Falten in die Stirn. Schubert betrachtete dies Leben um sich herum mit der Ruhe und Überlegenheit des Philosophen. Er lächelte, wenn er den 57jährigen Vogl wunderlich werden und auf Freiersfüßen gehen sah. Wenn der launenhafte Hagestolz sich die „nicht mehr ganz junge“ Kunigunde Rosa zur fügsamen Frau erzog, um auf seine alten Tage noch Vaterfreuden zu genießen. Er freute sich herzlich, als Josef von Spaun von Lemberg nach Wien versetzt wurde. Alte Erinnerungen wurden wieder wach, war doch Spaun sein erster Freund. Der Assessor traf den Tondichter jetzt auf den Höhen seines Könnens, doch wurde er ihm bald mehr und mehr durch seine Verlobung entzogen. Ganz sang- und klanglos durfte sich der Abschied Spauns von der Ungebundenheit des Junggesellenlebens aber nicht vollziehen: Eine rauschende Schubertiade sollte noch einmal alle Genossen vereinen. Es wurde ein prächtiger Abend. Bocklet, Schuppanzigh und Linke spielten zum erstenmal das neuerstandene Klaviertrio in B-dur, und Schubert trug

mit Bocklet die vierhändigen Variationen opus 35 vor. Das Fest brachte alle außer sich vor Entzücken. Bocklet küßte dem Tondichter die Hand und meinte, die Wiener wüßten gar nicht, welchen Schatz sie an Schubert besäßen. Bis nach Mitternacht dauerte diese letzte der Schubertiaden. An ihre Stelle traten die gesitteteren „Schubertabende". Das Niveau hob sich eben. Gott, man konnte doch nicht ewig toben. Man wurde älter, man hatte Verpflichtungen. Und die Jugend mußte einmal begraben werden. Der Freundeskreis schrumpfte so mehr und mehr zusammen. Die Weggenossen einer gärenden Jugend lenkten allmählich in ruhigeres Fahrwasser. Auch Leopold Kupelwieser lief in den Hafen der Ehe ein. Es wurde eine fröhliche Hochzeitsfeier. Schubert spielte zum Tanz auf, und Schwind, der Kupelwieser gern seinen Meister nannte, ließ die junge „Frau Meisterin" hoch leben. So nahm man fröhlichen Abschied von einer schönen Zeit.

Hören wir einen liebenswürdigen Zeugen aus jenen Tagen, Franz von Hartmanns Tagebuch: „15. Dezember 1826: Ich gehe zu Spaun, wo eine große, große Schubertiade ist. Beim Eintritt werde ich von Fritz unnachsichtig und von Haas sehr naseweis empfangen. Die Gesellschaft ist ungeheuer. Das Arnethische, Witteczekische, Kurzrockische, Pompische Ehepaar, die Mutter der Frau des Hof- und Staatskanzleikonzipisten Witteczek, die Doktorin Watteroth, Betty Wanderer, der Maler Kupelwieser und seine Frau, Grillparzer, Schober, Schwind, Mayrhofer und sein Hausherr Huber, der lange Huber, Derffel, Bauernfeld, Gahy (der herrlich mit Schubert à 4 mains spielte). Vogl, der fast 30 herrliche Lieder sang, Baron Schlechta und andere Hofkonzipisten und -sekretärs waren da. Fast zu Tränen rührte mich, da ich heute in einer besonders aufgeregten Stimmung war, das Trio des 5. Marsches, das mich immer an meine liebe gute Mutter erinnert. Nachdem das Musizieren aus ist, wird herrlich schnabeliert und dann getanzt. Ich tanze 2mal mit der Betty und 1mal mit jeder der Frauen v. Witteczek, Kurzrock und Pompe. Um 12½ begleiten wir, nach herzlichem Abschiede von den Spaunen und Enderers, Betty nach Hause, und gehen zum Anker, wo noch Schober, Schubert, Schwind, Derffel, Bauernfeld. Lustig. Nach Hause. Um 1 Uhr zu Bett."

Schubert hatte sich trotz kleiner Erfolge immer noch nicht so durchsetzen können, daß er es in der Hand hatte, den Wiener Verlegern die Honorare vorzuschreiben. Er mußte immer noch mit dem fürlieb neh-

men, was von der Herren Tische fiel. Und das war wenig genug. Um so überraschender traf es ihn, als ihm im Juni der Verleger Georg Nägeli in Zürich den Antrag machte, für ein geplantes Sammelwerk, „Ehrenpforte" genannt, eine Klaviersonate beizusteuern. Jedenfalls hatte die günstige Aufnahme der a-moll-Sonate den Verleger so mutig gestimmt. Schubert war von dem „höchst schmeichelhaften Wunsch" sehr befriedigt und versprach, sobald Nägeli es wünsche, eine Sonate zu schreiben. Nur möge er ihm ein Honorar von 120 Gulden im voraus nach Wien anweisen. Das hatte der gute Nägeli anscheinend nicht erwartet. Er ließ nichts mehr von sich hören, und die „Ehrenpforte" blieb unserm Tondichter verschlossen.

Eines aber hatte Schubert dabei glücklich profitiert: er wußte nun, daß sein Name bei den Verlegern außerhalb der schwarz-gelben Grenzpfähle nicht mehr unbekannt war. Um diese günstige Konjunktur auszunutzen, wandte er sich an zwei Leipziger Verleger, die Firmen Breitkopf & Härtel und Probst. Am 12. August schrieb er an die Leipziger Weltfirma einen rührend-bescheidenen Brief:

Euer Wohlgeboren!

In der Hoffnung, daß Ihnen mein Name nicht ganz unbekannt ist, mache ich hiermit höflichst den Antrag, ob Sie nicht abgeneigt wären, einige Bde meiner Compositionen gegen billiges Honorar zu übernehmen, indem ich sehr wünsche, in Deutschland so viel als möglich bekannt zu werden. Sie können die Auswahl treffen unter: Liedern mit Pianoforte-Begleitung — unter Streichquartetten — Klavier-Sonaten — 4händigen Stücken etc. etc. auch ein Octett habe ich geschrieben. In jedem Fall würde es mir eine besondere Ehre seyn, mit einem so alten, berühmten Kunsthandlungs-Hause in Verbindung zu tretten. In der Erwartung einer baldigen Antwort verbleibe ich mit aller Achtung.

Ihr ergebener

Franz Schubert.

Meine Adresse: Auf der Wieden
No. 100, nächst der Karlskirche
5. Stiege, 2. Stock.

Diesmal erhielt er wenigstens eine Antwort. Der von der Erlkönig-Affäre her bekannte Dresdener Konzertmeister gleichen Namens lebte nicht mehr. Ein Namens-Mißbrauch war also nicht mehr anzunehmen. Das „billige Honorar" war jetzt der Stein des Anstoßes. Am 7. September teilten Breitkopf & Härtel dem Wartenden mit, daß sie mit dem kaufmännischen Erfolg seiner Werke nicht bekannt seien und deshalb keine bestimmte Bezahlung aussprechen könnten; er müsse für das erste oder die ersten Werke bloß eine Anzahl Druckexemplare als Vergütung annehmen. Bei gutem Verkaufsgewinn würden die nächsten Werke „anständig bar" entlohnt. Da Schubert, der nun schon über sechzig Werke bei Wiener Verlegern veröffentlicht hatte, auf diese Zumutung nicht antwortete, hatte sein Verkehr mit Breitkopf & Härtel ein Ende.

Mit dem Verleger Probst ging es nicht viel besser. Der antwortete auf Schuberts Anfrage, daß seine Geistesschöpfungen durch ihren „oft genialen wenn auch mitunter etwas seltsamen Gang" in der Öffentlichkeit noch nicht genugsam verstanden würden, worauf Schubert bei Einsendung von Kompositionen Rücksicht nehmen möge. „Lieder mit Auswahl, nicht zu schwierige Klavierwerke, angenehm und leicht verständlich gehalten" wären erwünscht. „Im Anfang muß man jedoch dem Publikum einigermaßen nachgeben." Das klang ganz vernünftig, und Schubert ließ eine Manuskriptsendung an Probst abgehen. Nach vier Monaten stellte sie ihm der Verleger wieder zur Verfügung. Das Honorar von 80 Gulden für jedes Heft schien ihm anmaßend hoch. Außerdem war er gerade mit dem Druck der Gesamtausgabe von — Kalkbrenners Werken beschäftigt, und drittens sehr ungehalten darüber, daß Schubert einzelne der ihm übersandten Werke auch Wiener Verlegern angeboten hatte. „So gerne ich auch das Vergnügen hätte, Ihren Namen meinem Katalog einzuverleiben, so muß ich doch für jetzt darauf verzichten." Schubert verzichtete gleichfalls; für billiges Geld kauften ihm auch die Wiener Verleger seine Sachen ab.

Sechzehn Werke waren es, die er in diesem Jahr unterbrachte. Bei der Jämmerlichkeit der Honorierung werden sie ihn kaum auf einen grünen Zweig gebracht haben. Da durfte er sich einer unerwarteten Extraeinnahme erfreuen, die mit einer Ehrung für ihn verbunden war. Nachdem in den Abendunterhaltungen des Wiener Musikvereins durch die Teilnahme Anna Fröhlichs mehrfach Chöre von ihm aufgeführt

worden waren, überreichte Schubert dem Vorstand der Gesellschaft der Musikfreunde in diesem Jahr die Partitur seiner „Gasteiner Symphonie" mit folgenden Begleitworten:

„Von der edlen Absicht des österreichischen Musik-Vereins, jedes Streben nach Kunst auf die möglichste Weise zu unterstützen, überzeugt, wage ich es, als ein vaterländischer Künstler, diese meine Symphonie demselben zu widmen und sie seinem Schutze höflichst anzuempfehlen."

Dafür mußten sich die Musikfreunde erkenntlich zeigen und man beschloß, Schubert gleichzeitig mit einem Dankschreiben eine Ehrengabe von 100 Gulden C. M. zu übersenden. Man schrieb:

„Sie haben der Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates wiederholte Beweise der Teilnahme gegeben, und Ihr ausgezeichnetes Talent als Tonsetzer zum Besten derselben und insbesondere des Conservatoriums verwendet. Indem sie Ihren entschiedenen und ausgezeichneten Wert als Tonsetzer zu würdigen weiss, wünscht sie Ihnen einen angemessenen Beweis ihrer Dankbarkeit und Achtung zu geben und ersucht Sie, den Anschluß nicht als ein Honorar, sondern als einen Beweis anzunehmen, dass sich Ihnen die Gesellschaft verpflichtet finde und mit Dank die Teilnahme, die Sie ihr bewiesen, anerkenne.

Von dem leitenden Ausschusse der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates.

Wien, am 12. Oktober 1826. Kiesewetter."

Leider fühlte sich die Gesellschaft der Musikfreunde nicht verpflichtet, eine Aufführung der Schubertschen Symphonie durchzusetzen. Sie ließ die kostbare Partitur verstauben. Heute ist das Werk verschollen, und die Musikwelt hat einen schweren Verlust zu beklagen.

Das Schaffen des Jahres 1826, das in den beiden Streichquartetten, den Liedern und Chören bereits charakterisiert ist, wird durch drei große Werke aus den letzten Monaten zu echt Schubertscher Fülle vervollständigt. Es sind dies die Sonate in G-dur für Klavier, das h-moll-Rondo für Violine und Klavier und das Klaviertrio in B-dur. Der im Oktober komponierten und Spaun gewidmeten Sonate gab der Verleger den Titel „Fantasie, Andante, Menuetto et Allegretto, opus 78".

Sehr zu Unrecht, denn Schubert hat das Werk selbst als Sonate bezeichnet. Es liegt kein Grund vor, heute noch bei der Verlagstitulierung zu bleiben. Der Name Phantasie-Sonate würde zugleich eine Charakteristik aussprechen, die volle Geltung gewinnt, namentlich in bezug auf den ersten Satz. Der ist ganz Anschlag, gar nicht konzertant, versonnen träumend auf wogenden Akkorden, weit ausladend, in sich das Thematische variierend, mit seltenen satten Farbenmischungen, die uns an Rembrandtsche Abtönungen denken lassen, und von phantastischen Dimensionen. Im zweiten Satz (Andante) wird dies Spiel fortgesetzt. Erst scheint ein einfaches Lied volkstümliche Beschaulichkeit zu versprechen. Aber bald findet sich der Spieler wieder im Traumland, wo gebrochene Akkorde einherschweben, Melodien Dur und Moll vertauschen, seufzen, zittern und klagen. Dann kommt das lebensfrische Menuetto, trotz seinem h-moll-Charakter lächelnd und tänzelnd, mit einem Trio, das einen feinen Silberglanz über die Harmonien ausbreitet, auf denen bunte Reflexe leuchten. Der Schlußsatz wird zum Fest. Tanzrhythmen, traulich-zärtliche Gespräche, lustige Späße, derbe Scherzworte, dann und wann ein inniger Händedruck oder ein Moment des Nachdenkens. Ganz das Leben, wie es die Phantasie des Dichters sieht.

Das Rondo brillant op. 70 für Violine und Klavier ist dagegen ein effektvolles Konzertstück, und doch mehr als das. Die Andante-Einleitung kühn, verwegen mit den Tonarten spielend, inbrünstig in der Melodik. Das Allegro mit selbstbewußten, kecken Rhythmen, sinnend, leichtfertig sich spreizend, in der Entwicklung aber immer zielbewußt und auf die Wirkung bedacht.

Das dritte große Kammermusikwerk dieses Jahres, das Trio in B-dur op. 99 für Klavier, Violine und Violoncello, steht ebenbürtig neben den beiden Streichquartetten. Verlockt die Streichkammermusik den Tondichter eher zum abstrakten Denken, zur Verwirklichung einer Idee, so ändert das Hinzutreten des Klaviers den Charakter. Hier heißt es mehr mit Klängen arbeiten, üppige Prachtentfaltung anstreben und der Kammermusik einen stärker konzertierenden Anstrich geben. Im B-dur Trio lebt der Farbenreichtum, das Schwelgen in Wohllaut, wie im Oktett oder Forellenquintett. Helligkeit und Glanz durchflutet den ersten Satz. Die Streicher und das Klavier spielen gegeneinander ihre Vorzüge aus; dabei hilft einer die Reize des anderen unterstreichen.

Anmutig stolz spricht sich das Hauptthema aus mit der nach oben gebogenen Triolenfigur, die mannigfachste Deutungen zuläßt. Das zweite Thema ist schubertisch-überschwänglich; die Instrumente wissen es kaum erschöpfend zu preisen. Beide Themen teilen sich in die Durchführung, verdrängen sich, jedes will sich ausleben. Die Stimmen verschlingen sich zu bunten Zirkeln, immer wieder von Triolenfiguren durchleuchtet. Der Tondichter ist so in Klangseligkeit geraten, daß er den Anfang gar nicht wiederfinden kann: Ges-dur setzt das Hauptthema in der Violine ein; noch nicht das Richtige. Das Cello tastet nach Des-dur; erst das Klavier findet den Weg nach B-dur zurück. Nun ist das Fahrwasser erreicht, in dem es mit geblähten Segeln vorwärts geht. Die trotz aller Frische und Lebensfreudigkeit im ersten Satz schlummernde Zartheit gelangt im Andante un poco mosso zum Durchbruch und wird hier in Traumestiefen getaucht. Das Violoncello stimmt eine schmelzende Kantilene an, die die Violine übernimmt und schließlich dem Klavier in die Hände spielt, das bis dahin den Gesang der Streicher getragen hatte. Licht und Schatten umspielen jetzt die Melodie, die seltsam neu erscheint. Doch auch in diese Friedenswelt drängen sich fremde Gewalten. Das bebt in grollenden Trillern, braust in jähen Läufen auf und tritt feindlich in die Harmonie der Instrumente, bis sich die Traumstimmung wieder durchringt und wie in Sphärenklang austönt. Übermütig sprudelt's im Scherzo. Lachende Wahrheiten werden hier zum besten gegeben, bald verwegen hopsend, bald gemütlich schleifend. Das Klavier macht geduldig sein tam-tam zu den wiegenden Melodien der Streicher. Das Schlußrondo schöpft seine Weisheit, wie so oft, aus der Volksmusik. Primitive Rhythmen werden hier geadelt und derbe Melodien, denen noch der Erdgeruch anhaftet, sittsam geglättet. Der Bauer empfängt den Ritterschlag.

So hatte auch das Jahr 1826 seine Schubertsche Fülle, unerschöpflich neu und quellfrisch. „Wenn Fruchtbarkeit das Hauptmerkmal des Genius ist, so gehört Franz Schubert zu den grössten." So schrieb Robert Schumann, als erst etwa die Hälfte der Werke des Dreißigjährigen ans Licht getreten war.

DIE VOLLENDUNG

1827

Schubert hatte in das neue Jahr einen Hoffnungsschimmer für die Verbesserung seiner äußeren Lage mit hinübergenommen. Noch war ja die Besetzung der zweiten Hofkapellmeisterstelle nicht entschieden. Endlich wurde der allerhöchsten Stelle ein Bericht über die Bewerber vorgelegt, in dem es hieß: „Schubert beruft sich auf seine Dienste als Hofsänger, bestätigt durch ein Zeugnis Salieris, der ihm Composition lehrte und versichert, dass er bereits fünf Messen componirt, die in verschiedenen Kirchen aufgeführt wurden.“ Ernannt wurde keiner der acht Kandidaten, sondern Josef Weigl wurde zweiter Hofkapellmeister. Schubert teilte das Schicksal Mozarts, der, als er sich um denselben Posten bewarb, auch einmal geglaubt hatte, „er stehe vor der Pforte des Glücks“. Aber, wie so oft, blieb sie dem Genius verschlossen.

Schubert war frei von Neid. „Gern hätte ich diese Stelle erhalten mögen; da sie aber einem so würdigen Mann wie Weigl verliehen wurde, muss ich mich wohl damit zufrieden geben,“ meinte er zu Spaun. Damit war für ihn der Fall erledigt. Auch Geringschätzung anderer Talente lag ihm fern. Seine hohe Meinung von der Kunst bewahrte ihn vor Selbsterhebung; ihm war die Toleranz der wahrhaft Großen eigen, die trotz ihrer Höhe den Blick für das Kleinere nicht verlieren.

Der ersten Enttäuschung des neuen Jahres folgte bald die zweite. Am Kärntnertortheater war eine Kapellmeisterstelle frei; sein Freund Franz Lachner, der an dieser Bühne tätig war, ermunterte ihn zur Bewerbung. Man verlangte zur Prüfung die Komposition einiger zusammenhängender Opernszenen, die zu diesem Zweck gedichtet worden waren. Schubert unterzog sich auch dieser Arbeit. Aber mancherlei Vorkommnisse hinderten den Erfolg. Ein Zeitgenosse meinte, die Arie sei der Sängerin, die sie vortragen sollte, zu schwer gewesen; ein anderer gibt Schuberts Hartnäckigkeit, mit der er Änderungen in dieser Komposition ablehnte, die Schuld. Ein Dritter endlich spricht ganz allgemein von Theaterintrigen. Eine Kombination dieser drei Versionen wird wohl dem wahren Tatbestand am nächsten kommen. Schubert war nicht der Mann fürs Theater. Dazu hatte er zu wenig von der Rücksichtslosigkeit in sich, die in der Hochburg der künstlerischen Eitelkeit ihren Mann in die Höhe bringt. So blieb er zum

eignen Heil vom Kulissendienst verschont. Die Kapellmeisterstelle erhielt irgend jemand und Schubert tröstete sich über seinen Durchfall mit dem treffenden Wort: „Ich passe nicht dazu.“ Das eine Gute aber hatte dieser Vorfall: er überwand jetzt mehr und mehr die Scheu vor dem öffentlichen Auftreten. Mehrfach betätigte er sich nun selbst als Begleiter seiner Lieder in Konzerten.

Schuberts Lebenskreise zogen weitere Ringe. Bei zunehmendem Bekanntwerden seines Namens konnte es nicht ausbleiben, daß er nach und nach mit den Koryphäen der Tonkunst in Berührung kam. So traf er im März 1827 mit dem berühmten großherzoglichen Kapellmeister Johann Hummel aus Weimar zusammen. Hummel war von Schuberts Liedern, die Vogl in einer Gesellschaft vortrug, enthusiasmiert und phantasierte, zum Spielen aufgefordert, als Meister der Improvisation über ein Schubertsches Liedthema. Schubert war beglückt von dieser Auszeichnung des „Grosssiegelbewahrers der alten Kunst“, dessen Ruhm als Klavierspieler selbst ein Beethoven nicht zu verdunkeln vermocht hatte. Auch sonst war Schubert in vielen Wiener Häusern nicht der letzte. Überall nahm man sich seiner Muse an. Überall liebte man die Lieder, die so ganz aus dem Geist Wiens geschöpft waren mit ihrer unnennbaren Süße der Melodik. Und immer gesegneter wurde Schubert mit Freunden, die sich zu Herolden seiner Kunst machten.

Um diese Zeit trat in Wien ein Ereignis ein, das Schubert bis ins Innerste traf. Beethoven starb. Schwer krank war der Meister Anfang Dezember des Vorjahrs von Gneixendorf nach Wien zurückgekommen. Der Famulus Beethovens, Anton Schindler, sann nun auf Zerstreuung für den Meister, um seine Gedanken abzulenken, und so brachte er ihm im Februar eine Anzahl Schubertscher Lieder zur Durchsicht. „Wahrlich, in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke!“, lautete Beethovens Urteil in seinem Lapidarstil. Sein Wunsch, nun auch Opern und Instrumentalkompositionen des jungen Rivalen kennen zu lernen, konnte nicht mehr in Erfüllung gehen, denn die Krankheit machte zu schnelle Fortschritte. „Vor drei Tagen waren Anselm und ich bei ihm, um Ihre Teilnahme zu entrichten, doch kamen wir nicht vor, da er gerade Testament machte,“ schrieb Jenger Ende März nach Graz. Samstag früh wurde er mit den Sterbesakramenten versehen und am 26., dem Sterbetag, standen „Anselm Hüttenbrenner und Teltscher gerade am

Bett. Teltscher zeichnete den Verblichenen unmittelbar nach dem Hinscheiden und Anselm drückte ihm noch ein Auge zu."

Die Berichte der Brüder Hüttenbrenner von einem Besuch Schuberts bei dem sterbenden Beethoven sind nur mit Vorsicht aufzunehmen. Wahrscheinlich ist, daß Schubert nur noch dem toten Meister gegenübergestanden hat. Das Hinscheiden seines Abgotts und Vorbilds rührte seine Seele bis auf den Grund auf. Tief erschüttert sah er in das Mysterium der dunklen Schicksalsgewalten. Fühlte er, daß nun neben ihm keiner war, der ihm das Erbe des Größten streitig machen konnte? Fühlte er, daß der Verstorbene eine hehre Mission auf seine Schultern abgewälzt hatte, daß jetzt er der Auserwählte unter den Berufenen war? Wie im Traum schritt er, unerkannt in seiner wahren Größe und unscheinbar unter der großen Schar von Trägern klangvoller Namen, hinter Beethovens Sarg her. Nachdem die Schollen mit hohlem Klang auf den Sarg gefallen waren, fanden sich „auf der Mehlgrube" am Neuen Markt die Freunde zusammen. „Auf den, den wir jetzt begraben haben!" sprach Schubert beim ersten Glas. Und beim zweiten: „Auf den, der der Nächste sein wird!" Er ahnte nicht, daß ihn das Schicksal schon dazu auserkoren hatte. —

Eine weniger reine und unbefangene Natur als Schubert hätte sich von den Weihrauchdüften, die ihm der Freundeskreis spendete, benebeln lassen. Ihm lag alles Prätentiöse im Auftreten fern. Gewiß war er sich seines Wertes und seiner künstlerischen Bedeutung bis zu einem gewissen Grad bewußt. Er zeigte, wenn es am Platz war, ein gesundes Selbstbewußtsein. Künstlereitelkeit und Selbstüberhebung kannte er nicht, geißelte sie aber an anderen, wo er konnte. Sein ungestümer Freiheitsdrang, sein Hang zur Ungebundenheit verband sich mit einer gewissen Nonchalance des Sichgebens, mit einer burschikosen Gemütlichkeit zu einem Bild, das denjenigen, der sich den großen Künstler nicht anders als auf Stelzen gehend und mit tönendem Pathos unaufhörlich Weisheit orakelnd denken konnte, notwendig enttäuschen mußte. Diese Erfahrung mußte auch der Dichter und „königlich preussische Bibliothekar" Hoffmann von Fallersleben aus Breslau machen, der Ende Juni 1827 studienhalber nach Wien kam und durch Vermittlung eines Schubertianers, des Juristen und Musikers Heinrich Panofka, Schubert kennen lernen wollte. Ergötzlich genug schildert Hoffmann von Fallersleben seine Pilgerfahrt zu Franz Schubert:

„Schon mehrmals hatte ich gegen Panofka den Wunsch geäußert, wie gerne ich Franz Schubert kennen lernen möchte. ‚Gut,' sagte Panofka, ‚dann wollen wir nach Dornbach hinaus, dort ist Schubert den Sommer über sehr viel, und es ist auch besser, wenn wir ihm dort begegnen.' Wir fahren mit dem Stellwagen eines Samstags gegen Abend hinüber. Bei unserem Eintritt zur ‚Kaiserin von Österreich' ist unsere erste Frage nach Schubert. Da heißt es denn: ‚Der kommt schon lange nicht mehr nach Dornbach, er müsste sich denn des Sonntags mal einfinden.' Also etwas Trost auf morgen. Den andern Morgen gehen wir in den Wald zum Jägerhaus, freuen uns an dem schönen Grün, lustwandeln oder liegen auf dem Rasen, frühstücken und kehren zu unserer ‚Kaiserin' zurück. Nirgends ein Schubert. Wir speisen zu Mittag, setzen uns auf den Stellwagen und fahren heim. Wir versuchen nun einen anderen Weg, an Schubert zu gelangen. Wir laden ihn freundlichst ein in den ‚Weissen Wolf'. Der Platz ist für ihn belegt, wir und der Wein warten auf ihn. Er kommt nicht und wir trinken seinen Wein. Vierzehn Tage später ist gerade Maria Himmelfahrt und die Bibliothek geschlossen. Um zwei Uhr fahre ich mit Panofka im Stellwagen nach Nussdorf. Wir fahnden auf Schubert, vergebens. Wir wandern weiter bis Heiligenstadt, weiter bis Grinzing und kehren tief im Dorfe ein. Der Wein schlecht, aber es sitzt sich gut im Garten. Ein alter Fiedler spielt. Plötzlich ruft Panofka: ‚Da ist er!', und eilt zu auf Schubert, der eben, von mehreren Fräulein umgeben, sich einen Platz sucht. Panofka bringt ihn zu mir. Freudig überrascht begrüsse ich ihn, erwähne flüchtig, wie viel Mühe wir uns gegeben hätten ihn zu finden, wie sehr ich mich freute ihn persönlich kennen zu lernen und dergleichen. Schubert steht verlegen vor mir, weiss nicht recht, was er antworten soll und nach wenigen Worten empfiehlt er sich und — lässt sich nicht wieder blicken. ‚Nein,' sagte ich zu Panofka, ‚das ist denn doch ein bischen stark. Nun wäre mir lieber gewesen, ich hätte ihn nie gesehen, ich hätte dann bei dem Schöpfer so seelenvoller Melodien nie an einen gewöhnlichen, gleichgültigen oder gar unartigen Menschen denken können. So aber, abgesehen von seinem heutigen Benehmen, unterscheidet sich der Mann ja gar nicht von jedem anderen Wiener, er spricht Wienerisch, hat wie jeder Wiener feine Wäsche, einen sauberen Rock, einen blanken Hut und in seinem Gesichte, seinem ganzen Wesen nichts, was meinem Schubert ähnlich sieht."

So wie Fallersleben mögen auch Andere Enttäuschungen erlebt haben, die die kleine Wiener Zelebrität neugierig in Augenschein nehmen wollten. Schubert tat so gar nichts, um den Leuten zu gefallen und zu imponieren. Er blieb eben sein ganzes Leben lang „zu wenig Charlatan". Er war nicht genial-liederlich im Äußeren, entwickelte keinen betäubenden Redefluß und kramte nicht gleich vor jedem neuen Bekannten seine innersten Gedanken aus. Ja, er trug sogar „feine Wäsche", was Fallersleben für einen Künstler anscheinend höchst unpassend fand. Wahrscheinlich hatte der Breslauer Poet gleich ein Bändchen Gedichte in der Tasche zum Komponieren, und der unartige Schubert fragte nicht einmal danach.

So gradlinig auch das äußere Leben Schuberts in dieser Zeit dahinfloß, unter der Oberfläche, die er den Menschen zeigte, zuckte und bebte es unaufhörlich, schmerzlich-süß. Seit seiner ersten Krankheit war er nie wieder so recht gesund geworden. Tiefere Gemütsdepressionen waren zwar durch Reisen und Zerstreuungen von Zeit zu Zeit gehoben worden. Dann konnte er fröhlich sein mit den Fröhlichen. Aber immer wieder senkte sich die Wolke Schwermut, dunkle Schatten werfend, auf seine Seele, und in solchen bitteren, einsamen Stunden, wo er elend war, dem Schächer gleich, der schwere Schuld zu sühnen hat, rang sich Lied auf Lied von seinen Lippen. Dann wogte es im Innern, und aus dem Schmerzenschaos löste sich das Kunstwerk los, das die Menschen um so mehr beglückte, je weniger sie ahnten, unter welchem Stern es geboren.

Die „Winterreise" zeigt deutlicher als alles andere solchen Werdegang. Schubert begann seinen zweiten großen Liederkreis, nach Gedichten Wilhelm Müllers, im Februar 1827. Er vollendete zunächst den ersten Teil mit vierzehn Gesängen. Der zweite entstand erst im Spätherbst. Nur drei Lieder hatte vor der Winterreise der Jahresbeginn gebracht: im Januar das einfache „Der Vater mit dem Kind" von Bauernfeld und im Februar zwei Schobersche, „Jägers Liebeslied" und „Schiffers Scheidelied" mit einer brausenden Begleitung. Daneben wurde die Chorkomposition besonders gepflegt. Anfang 1827, vielleicht noch in die letzten Tage des Vorjahres zurückgreifend, entstand ein Kirchenmusikwerk, die „Deutsche Messe" mit einem Anhang „das Gebet des Herrn". Den Text dichtete Professor Neumann, derselbe, der Schubert sieben Jahre vorher das Opernlibretto Sakuntala geschrie-

ben hatte. Die Messe besteht aus acht Teilen, meist einfachen Strophengesängen. Polyphone Stimmführung ist vermieden; hier wirkt nur die Melodik und die Tiefe der Empfindung. Das Orchester erfordert je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten, drei Posaunen, Pauken und Orgel und Kontrabaß ad libitum. Populärer als die Originalfassung ist die Bearbeitung für Männerchor, die Ignaz von Seyfried besorgte und die 1866 bei Spina in der Revision Herbecks erschien. Ferdinand Schubert übertrug sie für drei Knabenstimmen und Orgel. Das angehängte Gebet des Herrn ist in demselben unkomplizierten Stil gehalten.

Wie im Vorjahr wurde auch jetzt die Männerchorliteratur mit einigen Werken bereichert. Im Februar entstand Klopstocks „Schlachtlied" für achtstimmigen Chor mit Klavierbegleitung ad libitum, ein kraftvolles Stück, das in markigen Rhythmen einherschreitend und mit sorgsam erdachten, mächtigen Steigerungen große Wirkung erzielt. Aus dem April stammt neben dem harmlosen „Frühlingslied" (Pollak) der von romantischem Klangzauber erfüllte „Nachtgesang im Walde" (J. G. Seidl) für vier Männerstimmen und vier Hörner. Hinreißende Anrufe an die Waldesnacht, langhallende Echos, Blätterrauschen, Mondschein, märchenhaftes Leben und Weben, Quellenrauschen, Vogelsang und all die tausend Herrlichkeiten sind hier zu Klang geworden, ohne „Illustrationsmusik", einzig durch die Gewalt des melodischen Gedankens und die stimmungsvollen Farbenmischungen der weichen Hornklänge und der wie hingerissen und überwältigt stammelnden Männerstimmen. Am 3. Mai schon wurde dieser Chor im Musikvereinssaal im Konzert des Waldhornisten Josef Rudolf Lewy zum erstenmal aufgeführt.

Die Entstehung eines der reizvollsten Chorwerke Schuberts, des „Ständchens", hat Anna Fröhlich in ihrer treuherzigen Art geschildert: „So oft ein Namens- oder Geburtstag der Gosmar [eine ihrer Schülerinnen] nahe war, bin ich allemal zu Grillparzer gegangen und habe ihn gebeten, etwas zu der Gelegenheit zu machen, und so habe ich es auch einmal wieder getan, als ihr Geburtstag bevorstand. Ich sagte ihm: Sie, lieber Grillparzer, ich kann ihnen nicht helfen, Sie sollten mir doch ein Gedicht machen für den Geburtstag der Gosmar. Er antwortete: No, ja, wenn mir was einfällt. Ich aber: No, schauen's halt, dass Ihnen was einfällt. In ein paar Tagen gab er mir

das ‚Ständchen': ‚Leise klopf ich mit gekrümmtem Finger . . . .' Und wie dann bald der Schubert zu uns gekommen ist, habe ich ihm gesagt: Sie, Schubert, Sie müssen mir das in Musik setzen. Er: Nun, geben Sie's einmal her. Ans Klavier gelehnt, rief er ein über das andere Mal aus: Aber, wie das schön ist — das ist schön! Er sah so eine Weile auf das Blatt und sagte endlich: ‚So, es ist schon fertig, ich hab's schon.' Und wirklich, schon am dritten Tage hat er mir es fertig gebracht, und zwar für einen Mezzosopran (für die Pepi nämlich) und für vier Männerstimmen. Da sagte ich ihm: ‚Nein, Schubert, so kann ich es nicht brauchen, denn es soll eine Ovation lediglich von Freundinnen der Gosmar sein. Sie müssen mir den Chor für Frauenstimmen machen.' Ich weiß es noch ganz gut, wie ich ihm dies sagte; er saß da im Fenster. Bald brachte er es mir dann für die Stimme der Pepi und den Frauenchor, wie es jetzt ist. Ich hatte meine Schülerinnen in drei Wagen nach Döbling, wo die Gosmar im Langschen Hause wohnte, geführt, das Klavier heimlich unter ihr Gartenfenster tragen lassen und Schubert eingeladen. Er war aber nicht gekommen. Anderen Tags, als ich ihn fragte, warum er ausgeblieben, entschuldigte er sich: Ach, ja, ich habe darauf ganz vergessen. Dann habe ich das „Ständchen" im Musikvereinssaale (Tuchlauben) öffentlich aufgeführt, und ihn nachdrücklich wiederholend dazu geladen. Wir sollten schon beginnen, und noch immer sah ich unsern Schubert nicht. Dr. Jenger und der später erzherzogliche Hofrat Walcher waren anwesend. Als ich nun zu diesem sagte, daß es mir doch gar zu leid täte, wenn er auch heute es nicht hören sollte — denn er hat es ja noch gar nicht gehört; wer weiß, wo er wieder steckt . . . ., hatte Walcher die gute Idee: Vielleicht ist er bei Wanner ‚Zur Eiche' auf der ‚Brandstätte', denn dorthin gingen zurzeit die Musiker gern wegen des guten Bieres. Richtig, saß er dort und kam mit ihm. Nach der Aufführung war er ganz verklärt und sagte zu mir: ‚Wahrhaftig, ich habe nicht gedacht, dass es so schön wäre'."

Das Ständchen „Zögernd leise" besticht durch die Einfachheit seiner Gestaltung. Eine Nur-Begleitung trägt die schwebende Solostimme und den meist imitierenden oder ergänzenden Chor. Welche Bedeutung hat hier das Modulierende! Der Harmoniewechsel wird wie ein kostbares Geheimnis enthüllt, hinter dem eine neue Welt verborgen ist. Die Töne

runden sich zu Bildern, und der Rhythmus schreitet in natürlicher Sorglosigkeit.

Auf instrumentalem Gebiet ergab die erste Hälfte des Jahres nur die vierhändigen Variationen in C-dur über ein Thema („Was einst vor Jahren") aus Hérolds Oper „Marie" (Februar). Musikalisch reichen sie nicht an die As-dur-Variationen, aber an technischer Brillanz stehen sie auf größerer Stufe. Ihre musikalische Bedeutung ist nicht hoch anzuschlagen. Sie streben nicht nach Vertiefung eines ohnehin flachen Themas, sondern leisten dem virtuosen Spieltrieb Genüge.

Dr. Jenger hatte Schubert schon immer einmal nach Graz in das bekannte Pachlersche Haus mitnehmen wollen, wo Künstler stets die gastlichste Aufnahme fanden. Aus einem Besuch Beethovens, der Frau Pachler als gute Klavierspielerin schätzte, war trotz Jengers Bemühungen nichts geworden und nun wollte Jenger wenigstens den Schubert nach Graz bringen. Der Liedermeister erhielt eine liebenswürdige Aufforderung, zu kommen, und quittierte dankend:

„Obwohl ich nicht einsehe, wie ich ein solch freundliches Anerbiethen, als Euer Gnaden mir durch das an Jenger gesendete Schreiben bekannt machten, irgend verdiene, noch, ob ich je etwas entgegen zu biethen im Stande seyn werde, so kann ich doch nicht umhin, einer Einladung zuzusagen, wodurch ich nicht nur das vielgepriesene Grätz endlich zu sehen bekomme, sondern überdies Euer Gnaden persönliche Bekanntschaft zu machen die Ehre habe."

Am 2. September reisten Schubert und Jenger ohne Teltscher mit dem Eilwagen und stiegen am nächsten Abend in der Herrengasse in Graz ab. Schuberts erster persönlicher Erfolg war der ungeheure Eindruck, den sein grüner Frack und die weißen Beinkleider auf Pachlers achtjährigen Sohn, Faust, machten.

Der Grazer Musikverein, an dessen Spitze Anselm Hüttenbrenner stand, hatte sein Ehrenmitglied nicht vergessen. Er veranstaltete „bei doppelter Wachsbeleuchtung" ein Wohltätigkeitskonzert, in dem drei Stücke von Schubert auf dem Programm standen: „Normanns Gesang aus Walter Scotts Fräulein am See für Tenor mit Pianoforte, verfaßt und begleitet von Hrn. Franz Schubert, auswärtigem Ehrenmitglied des steiermärkischen Musikvereins", ein „Chor für 2 Sopran- und 2 Altstimmen" und das Männerquartett „Geist der Liebe". Der Zettel trug die Anmerkung: „Abermals widmet der Musikverein die ihm zukom-

mende Einnahme satzungsgemäß dem Wohltätigkeitszwecke, und dieser, wie die gefällige Mitwirkung eines Tonsetzers, dessen geistvolle Werke selbst das ferne Ausland kennt und bewundert, verbürgen den zahlreichen Zuspruch des grossmütigen, kunstsinnigen Publikums."

Natürlich wurde im Pachlerschen Familienkreis viel musiziert, die meiste Zeit aber war Ausflügen in die prachtvolle Umgegend gewidmet. Auf zwei Tage ging es nach Wildbach bei Deutsch-Landsberg, wo jugendlicher Übermut sein Banner entfaltete und Schubert den Scherznamen „Schwammerl" bekam. Auch im Hallerschlössel bei Graz, Pachlers Sommersitz, wurden halkyonische Tage verlebt. Eine Gedenktafel mit der Inschrift: „Franz Schubert verbrachte im September 1827, laut seiner Biographie, in diesem Schlössel fröhliche Stunden im Kreise lieber Freunde. Dies zur bleibenden dankbaren Erinnerung an den Liederkönig im September 1885", zeugt von dem illustren Gast. Aber gänzlich wurde die Musik doch nicht vergessen. Schubert hatte die Partitur von Alfonso und Estrella mitgebracht, in der stillen Hoffnung, vielleicht in Graz etwas damit zu erreichen. Er spielte sie dem Kapellmeister Kinsky in Gegenwart Hüttenbrenners und Pachlers vor. „Kinsky bemerkte dabei, dass Schubert dem Orchester und den Chören eine zu schwere Bürde auferlegt habe, und fragte ihn, ob es ihm recht sei, dass manche Nummern, die in Cis- und Fis-dur geschrieben waren, vom Copisten um einen halben Ton tiefer transponiert werden dürften, wozu Schubert zwar einwilligte, aber, wie mir vorkam, ungern." (Hüttenbrenner.) Anscheinend machte man Schubert Versprechungen für eine Aufführung, denn er ließ die Partitur bei Pachler zurück, aus dessen Schrank sie erst 1843 nach langer Ruhe wieder zum Vorschein kam.

An Einladungen fehlte es auch sonst nicht. Man musizierte bei dem Kunsthändler Kienreich, „wo seine Lieder viel bewundert wurden". Andere Häuser gingen leer aus: „Ich war hier, um mich zu entschuldigen, dass ich neulich nicht mein Wort hielt! Wenn Sie wüssten, wie unmöglich mir es gemacht wurde, selbes zu halten, so würden Sie mir gewiss verzeihen," schrieb Schubert an Selliers von Moranville kurz vor seiner Abreise.

In Graz entstanden zwei Lieder „Heimliches Lieben" (Caroline Luise von Klenke) und „Eine altschottische Ballade" aus Herders Stimmen der Völker in Liedern. Von dieser Ballade existieren zwei Fassun-

gen; die zweite ist um eine kurze Einleitung bereichert und für zwei Singstimmen gedacht, die sich in Rede und Gegenrede teilen. Frau Pachler gefiel dieses Werk besonders. Aber die beiden Lieder waren nicht die einzige Grazer Frucht. Wo so viel Fröhlichkeit herrschte, da wurde auch dem Tanz in ausreichendem Maß gehuldigt, und „Schwammerl" mußte dazu die Tasten bearbeiten. So entstanden die „Grätzer Walzer" und „Grätzer Galoppe", die er nach seiner Rückkehr in Wien niederschrieb. Das Tanzmusikspielen im Freundeskreis war ja für das Meisterlein nichts Neues. „Er musste seine neuesten Walzer spielen und wieder spielen, bis ein endloser Cotillon sich abgewickelt hatte, und der starke Schubert schweisstriefend wurde," notiert Bauernfeld.

Allzuschnell verstrichen die Grazer Tage. Am 20. September traten Schubert und Jenger die Rückreise an. Auf ihrem Zimmer hatten sie einen großen Briefbogen mit einem letzten Gruß an Frau Pachler zurückgelassen:

Unserer lieben Hausfrau
zur freundlichen Erinnerung.
Jenger. Schubert.

In Wien mußte der Beamte Jenger „jetzt wieder am großen Karren stark ziehen". Bauernfeld arbeitete fleißig, Schwind war nach München gereist, wo er sich an Cornelius begeisterte, Schober hatte eine Steindruckerei erworben und Lachner dirigierte an der Oper. Andere Freunde wieder saßen am heimischen Herd, im Philisterium, statt an der gemeinsamen Tafelrunde. Die Canevasabende waren vorbei. Bogners Kaffeehaus in der Singerstraße war jetzt der abendliche Treffpunkt für die Getreuen und Unentwegten.

Schubert drängte es, aus seiner Vaterstadt den Grazern noch einmal seinen Dank auszusprechen, und er ließ durch Jenger folgenden Brief besorgen:

„Wien, am 27. September 1827.

Euer Gnaden!

Schon jetzt erfahre ich, dass ich mich in Grätz zu wohl befunden habe, und Wien will mir noch nicht recht in den Kopf, 's ist freylich ein wenig gross, dafür aber ist es leer an Herzlichkeit, Offenheit, an wirklichen Gedanken, an vernünftigen Worten und besonders an geist-

reichen Thaten. Man weiss nicht recht, ist man gescheidt oder dumm, so viel wird hier durcheinander geplaudert, und zu einer innigen Fröhlichkeit gelangt man selten oder nie. 's ist zwar möglich, dass ich selbst viel daran Schuld bin mit meiner langsamen Art zu erwarmen. In Grätz erkannte ich bald die ungekünstelte und offene Weise mit und neben einander zu seyn, in die ich bei längerem Aufenthalt sicher noch mehr eingedrungen seyn würde. Besonders werde ich nie die freundliche Herberge mit ihrer lieben Hausfrau, dem kräftigen Pachleros und dem kleinen Faust vergessen, wo ich seit langer Zeit die vergnügtesten Tage verlebt habe. In der Hoffnung, meinen Dank auf eine würdige Weise noch an den Tag legen zu können, verharre ich mit aller Hochachtung

Euer Gnaden

Ergebenster
Franz Schubert.

N. B. Das Operbuch hoffe ich in einigen Tagen senden zu können."

Er schickte Frau Pachler ein vierhändiges Klavierstück für ihren Sohn und widmete ihr ein Liederheft, in dem Das Weinen und Vor meiner Wiege von Leitner, einem Freund der Frau Pachler, und außerdem Heimliches Lieben und An Sylvia enthalten waren.

„Meine gewöhnlichen Kopfschmerzen setzen mir schon wieder zu," hatte Schubert geschrieben. In solchem Zustand war zu Anfang des Jahres der erste Teil der „Winterreise" entstanden. Jetzt, im Oktober, ließ er den vierzehn Gesängen noch zwölf weitere folgen. Mayrhofer erzählt über diese Schaffensperiode in seinen Erinnerungen: „Schon die Wahl der Winterreise beweist, wie der Tonsetzer ernster geworden. Er war lange und schwer krank gewesen, er hatte niederschlagende Erfahrungen gemacht, dem Leben war die Rosenfarbe abgestreift, für ihn war der Winter eingetreten. Die Ironie des Dichters, in Trostlosigkeit wurzelnd, sagte ihm zu; ich wurde schmerzlich ergriffen." Auch Spaun hat eine Schilderung dieser Tage gegeben: „Schubert war durch einige Zeit düster gestimmt und schien angegriffen. Auf meine Frage, was in ihm vorgehe, erwiderte er nur: Nun ihr werdet bald hören und begreifen. Eines Tages sagte er zu mir: Komme heute zu Schober, ich werde euch einen Kranz schauerlicher Lieder vorsingen. Ich bin begierig zu hören, was ihr dazu sagt. Sie haben mich mehr

angegriffen, als dieses je bei anderen Liedern der Fall war. Er sang uns nun mit bewegter Stimme die ganze Winterreise durch. Wir waren durch die düstere Stimmung dieser Lieder ganz verblüfft, und Schober sagte, es habe ihm nur ein Lied Der Lindenbaum gefallen. Schubert sprach hierauf nur: Mir gefallen diese Lieder mehr als alle, und sie werden euch auch noch gefallen. Und er hatte Recht, bald waren wir von dem Eindruck dieser wehmütigen Lieder begeistert, die Vogl meisterhaft vortrug. Sie waren sein eigentlicher Schwanengesang." Dann fährt er fort: „Schubert war seit der Vollendung der Winterreise angegriffen, ohne dass jedoch sein Zustand Besorgnis erregend gewesen wäre. Viele glaubten und glauben vielleicht noch, Schubert sei ein stumpfer Geselle gewesen, den nichts angreife; die ihn eben näher kannten, wissen, wie tief ihn seine Schöpfungen angriffen und wie er sie in Schmerzen geboren. Wer ihn nur einmal an einem Vormittag mit dem Tonsatz beschäftigt gesehen hat, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit anderer Sprache . . . wird den Eindruck nie vergessen. Nachmittags war er freilich wieder ein anderer . . . . Ich halte es für unzweifelhaft, dass die Aufregung, in der er seine schönsten Lieder dichtete, dass insbesondere seine Winterreise seinen frühen Tod mit veranlassten."

Die Winterreise bedeutet einen Schritt weiter auf dem Wege, den Schubert mit der Schönen Müllerin beschritten hatte. Hier findet sich volle Herrschaft über die Mittel der Kunst, eine ans Unerhörte grenzende Ausdrucksfähigkeit in der Nuancierung der Stimmungen und zwar — das muß betont werden — mit den einfachsten Mitteln. Der Klaviersatz ist von der Klarheit des Kristalls. Er ist über die Sphäre der szenischen Schilderung, der bloßen Illustrierung und der vertiefenden Charakterisierung hinausgehoben und zum Fluidum des Seelenlebens geworden. Harmonien vibrieren wie empfindliche Membrane. Melodien sind zu Fühlfäden der Seele geworden. Töne, wie sie hier erklingen, hatte man bis dahin in der Lyrik noch nicht vernommen. Hier fehlten die Vergleichsmomente, die sich sonst dem Hörer noch willig geboten hatten. Das war eine fremde Welt, in die vordem noch keiner seine Schritte gelenkt hatte. Einige der Gesänge streifen fast die Grenze des Pathologischen. Die Intensität des Schmerzensausdruckes ist in ihnen bis zum Wahnsinn gesteigert. Darüber hinaus gibt es nichts mehr. Wir stehen hier vor einem inneren Vorgang,

wie er ähnlich bei Hugo Wolf zu treffen ist. Die Empfindsamkeit und Reizsamkeit der Seele hat ihren denkbar höchsten Grad erreicht. Tieferes Eindringenwollen mußte die Krisis zur Katastrophe führen. Schubert wurde von einem milden gütigen Geschick vor der geistigen Nacht, vor dem lebendigen Tod bewahrt. Seine sieghafte, lebens- und sinnenfrohe Natur überwand die Hemmungen und fand den Weg zurück. Nach der Winterreise konnte er noch das Es-dur-Trio, das Streichquintett und die C-dur-Symphonie schaffen.

Aber der frühe, nahe Tod warf seine Schatten voraus. Nur so ist die unbegreifliche Wahrheit dieser Gesänge zu ahnen. Es sind Todesvisionen. Phantasien über Grabesnähe und Vergänglichkeit. Als Hugo Wolf den Flug des schwarzen Vogels vernahm, entstanden in ihm die Klänge zu den müden, resignierenden, Ewigkeit atmenden Versen Michelangelos. Auch er sang das Lied des Vergänglichen, daß alles endet was entstehet. Und als Brahms von den Fittichen gestreift wurde, rangen sich die „ernsten Gesänge" aus seinem Herzen los. Immer der gleiche tiefe Ernst, der sich aus dem Unbewußten zum künstlerischen Erlebnis formt. Schuberts Ahnungen wurden in der Winterreise zum Seelenniederschlag. Schmerzliche Zuckungen, wehe Klagen, wilde Schmerzens- und Verzweiflungsausbrüche und zuletzt ein Ermatten, ein Nichtmehrkönnen. Der Schluß klingt schon so erdenfern, so müdegedämpft, so jenseits aller Wirklichkeit, daß nur der die Töne finden konnte, der — wenn auch noch im Traum — schon einen Blick hinter das Leben getan hatte. Alles Unzulängliche, alles Subjektive ist überwunden. Die äußere Hülle ist abgefallen. Der Seelenkern liegt bloß. So hat der Schmerz sich selbst übertäubt, in sich selbst sein Grab gefunden. Schuberts gesunde Natur überwand noch einmal die Hemmnisse und Abgründe des Pathologischen und richtete sich zu voller Größe und zur letzten herrlichen Blüte auf. Aber im Hintergrund wartete seiner schon das nahe Geschick.

Wie in der Schönen Müllerin schildert der Dichter wieder eine Wanderung. Aber diesmal ist es der müde Todesgang eines, dem die Liebe den Lebensfaden abgeschnitten hat und der nun mit unendlichem Herzweh dem Grab entgegenwankt. Größer als die dichterische Eigenart ist die Bildkraft Wilhelm Müllers. Die Situation vermag er in ein paar Worten zu zeichnen; man sieht den bleichen Gesellen förmlich vor sich. Das mußte Schubert reizen. Auch er war ja einen schmerzens-

reichen Weg gegangen und fand sich in mehr als einem der Lieder ins Innerste getroffen. Er war reifer geworden, hatte dem Leben auf den Grund sehen gelernt und empfand wohl, daß alles eitel sei. Heiß quollen die Klänge der Wehmut und Melancholie, der Sehnsüchte und Herzensbedrängnisse in ihm auf. Von den 24 Liedern stehen nur sieben in Dur. Das sind die lichteren Momente, wo die Schwermut versinkt und die Klage stiller wird, beim Rauschen des Lindenbaums, bei den Phantomen des Frühlingstraums, den Klängen des Posthorns, die das Herz so seltsam bedrängen, wenn mit den welken Blättern die letzte Hoffnung fällt, oder eine Täuschung den Wanderer lockt, wenn die Ruhe des Kirchhofs für Augenblicke den Schmerz lindert, und wenn nur noch ein Gefühl, die Sehnsucht nach völligem Dunkel ohne die Sonnen und Freuden der anderen in ihm lebt. Alles andere ist in hoffnungsloses Moll getaucht. Der schmerzliche Abschied, der die Kette der Leiden eröffnet; der schrille Laut der Wetterfahne, ein Symbol auch dafür, wie der Wind mit den Herzen spielt; die gefrornen Tränen, die unaufhörlich niedertropfen und doch keine Linderung bringen; die kalten Schauer der Erstarrung, unter denen es in der Tiefe ergreifend klagt; die bebenden Laute und Melismen der Wasserflut; der stille Bach, der wie das Herz nur unter starrer Winterdecke noch müde lebt und leidet; der Rückblick mit seiner Fülle trüber Erinnerungen; das Irrlicht, ein Spiel des Lebens, das alle verlockt; die Rast, die den Müden in ihre Arme nimmt, um ihm den Schmerzensstachel nur noch tiefer ins Herz zu bohren; die Einsamkeit, die mit ihrer zermürbenden Gewalt weit elender macht als Sturm und Kampf; der graue Kopf, ein Traum, nach dem die Wirklichkeit um so erschütternder niederdrückt; die Krähe, die mit ihrem unheimlichen Geflatter den Wanderer begleitet, die einzig Getreue; die Nacht im Dorfe, deren Ruhe den Rastlosen wie mit Furien weiter peitscht in das Dunkel hinaus; der stürmische Morgen, der die eigene Zerrissenheit noch fühlbarer macht; der gespenstige Wegweiser, der unaufhörlich seine Hand dem einen Ziel zustreckt, die Straße entlang, die in die Vergessenheit führt; dann ein letztes Aufbäumen, der Mut des Untergehenden, der noch einmal glaubt, das Geschick meistern zu können; und endlich der Leiermann, der dem Wanderer sein Geschick, seinen Leidensweg mit unerbittlicher Treue schildert, um ihn dann in seine Arme zu nehmen. Hier fand Schubert das Symbol seines eigenen Lebens: „sein

kleiner Teller bleibt ihm immer leer.“ Das sind die letzten Zuckungen eines todwunden Herzens. Der Schmerz hat sich tief genug gegraben. Kann man nicht in diesem kleinen Lied das Sinnbild des Künstlerlebens überhaupt finden? Wie seltsam und rührend ist es, daß Brahms in seiner letzten Chorkomposition „Einförmig ist der Liebe Gram“ dasselbe aussprach; daß er am Ende seines Lebens des stillen Schubert gedachte und seine Gedanken gerade an dem Leiermann haften blieben.

Die Winterreise steht einsam in starrer Größe da. Wir suchen umsonst nach einem ähnlichen erschütternden Bekenntnis menschlichen Leidens. Während in der Schönen Müllerin noch die Volksweise, das Volksempfinden ihren Ausdruck fanden, ist die Winterreise nur streng individuell zu erfassen. Das Volkslied mußte überwunden werden. An seine Stelle trat nun das Ideal eines Kunstliedes, bei dem trotz der Untrennbarkeit der Singstimme vom Klavier, die Melodie doch ihre Selbständigkeit bewahrt. Hier werden nicht mehr Ereignisse geschildert und illustriert, hier tritt der Vorgang, das Szenische zurück hinter die Stimmung, das Abstrakte. Der seelische Kern wird bloßgelegt; alles andere ist nebensächlich. Trotzdem (und das ist eben das Große) ordnet sich der Musiker dem Dichter nicht unter, sondern tritt ergänzend und vertiefend, aber gleichberechtigt neben ihn. Ja, seine Genialität war eine so große und urwüchsige, daß man bei der Winterreise sagen kann, er adelt den Dichter erst, er hebt ihn durch der Töne Wucht zu seiner Höhe empor.

Die übrige Lyrik des Jahres 1827 ist erst nach einem gehörigen Abstand zu nennen. Zwei Gesänge von Scott „Lied der Anne Lyle“ und „Gesang der Norna“ und „Das Lied im Grünen“ (Fr. Reil) fallen noch in die erste Jahreshälfte. Nach der Grazer Reise entstanden noch im Oktober das klangschöne und melodisch-üppige „Der Hirt auf dem Felsen“ (Wilhelm Müller) mit Klarinette und Klavierbegleitung und fünf Lieder auf Texte des Poeten Leitner „Das Weinen“, „Vor meiner Wiege“, „Der Wallensteiner Landsknecht beim Trunk“ (November), „Der Kreuzzug“ und „Des Fischers Liebesglück“. Zu bewundern ist immer wieder, daß sich Schubert auch von ganz unbedeutenden, wertlosen Reimereien zu herrlichen Melodien inspirieren ließ. Von dieser Seite aus betrachtet ist es zu verstehen, daß sein Antipode Hugo Wolf nicht immer mit Anerkennung von ihm als Liederkomponisten sprach. Schubert war eben in viel höherem Maße als Wolf: Nur-Musiker.

Ihm war der Text nur Mittel zum Zweck und Vorwand, seinen musikalischen Reichtum zu verschleudern; nicht: Perlen der Dichtung zu interpretieren.

Im Anschluß an die Lieder können noch zwei Vokalkompositionen, Gelegenheitswerke, genannt werden: das humoristische Terzett für Sopran, Tenor und Baß mit Klavierbegleitung, „Der Hochzeitsbraten" (Schober) vom November und eine italienische „Kantate" zur Feier der Genesung der Irene Kiesewetter für Männer- und Frauenstimmen mit Pianofortebegleitung zu vier Händen, eine belanglose Miniatur, vom 26. Dezember. Schubert verkehrte in Kiesewetters Haus, wo er auch den Opernsänger Lablache, für den er drei italienische Gesänge Metastasios komponierte, kennen lernte.

Die Instrumentalkompositionen beherrschten nach der Winterreise das Feld. Es ist, als hätte Schubert sich mit dem Liederzyklus das Leid vom Herzen geschrieben. Denn unmittelbar darauf, im November, entstand das Es-dur-Trio für Klavier, Violine und Violoncello op. 100, von dem Schumann sagte, es sei mehr handelnd, männlich, dramatisch, das B-dur-Trio dagegen leidend, weiblich, lyrisch. Es fand bald den Weg in die Öffentlichkeit. Besonders im ersten Satz prägt sich der „männliche, handelnde" Charakter aus. Selbstbewußt steigt das energische Hauptthema auf dem Es-dur-Dreiklang abwärts. Der Nachsatz spielt mit dem Rhythmus. Frisches Leben pulsiert in den Modulationen. Scharfe Akzente und fest bestimmte Schritte betonen immer wieder den Grundcharakter. Das zweite Thema ist tändelnder, graziöser. Spielerisch wechselt das Klavier hohe und tiefe Lagen. Die „Instrumentierung" ist im höchsten Grade apart. Feinsinnig wird hier Klang gegen Klang, Farbe gegen Farbe gestellt. Die Rhythmen des Anfangs kehren wieder. Aus dem Hauptthema wird eine schwärmerische Melodie abgeleitet, die auf Harmonien, von unsagbar zarten Tönungen ruht. Die Durchführung greift dies neue Gebilde auf, zeigt es in den mannigfachsten Kombinationen und Stellungen und schmückt es mit herrlichen Farben. Immer deutlicher schimmert das Hauptthema durch, bis es mit machtvollen Schritten wieder in das Spiel tritt und so den weiteren Verlauf bestimmt.

Das Andante con moto schwärmt von einer elegischen c-moll-Melodie, die einer schwedischen Volksweise entnommen sein soll. Melancholisches Dahindämmern, leidenschaftliches Aufraffen, Hingabe und

Trotz ziehen in bunter Folge vorüber. Der Schluß sinkt ganz in die Anfangsstimmung zurück. Eine Meisterkunst zeigt sich im Scherzo; die Streicher imitieren eine trippelnde Melodie des Klaviers und umgekehrt auf kunstvolle Art. Das Trio führt breite, gewichtige Rhythmen dagegen ins Feld. Der Schlußsatz ist wienerisch fesch, österreichisch flott: echte, unverfälschte Dialektmusik, wie sie nur Schubert geschrieben und nach ihm der Böhme Dvořak kultiviert hat, eine Musik, bei der das Herz im Leibe lacht. Das burschikos-forsche Hauptthema spricht schon alles aus und bei dem trilierenden Seitenthema möchte man den Hut aufs Ohr setzen und mitpfeifen. Das ist eine Lustigkeit und Geschwätzigkeit, die sich auch von dem schmachtenden Andantethema nicht stören läßt. Jeder Spaß wird gleich noch einmal erzählt, weil er gar so schön war. Nur einem Philister könnte das zu lang sein.

In diese Zeit kann man auch das undatierte „Notturno" für Klavier, Violine und Violoncello setzen, mit seinen klanggesättigten Harmonien und weitgeschwungenen Melodien. Ebenso die Phantasie für Violine und Klavier opus 159, ein wirkungsstarkes und dabei musikalisch zum Teil höchst eigenartiges Stück. Einer kurzen eindrucksvollen Andante-Einleitung schließt sich ein ungarisierendes Allegretto an, dem dann Variationen über „Sei mir gegrüßt" folgen, die zum Schlußteil führen. Schubert schrieb diese Phantasie für den Geiger Josef Slawik, der sie in seinem ersten Konzert am 20. Januar 1828 im Landständischen Saal spielte. Der „Sammler" fand, daß sie sich zu lange über die Zeit ausdehne, die der Wiener den geistigen Genüssen zu widmen pflegte. Der Saal wurde immer leerer, und auch der Rezensent wartete den Schluß des Stückes nicht mehr ab. Slawik spielte sie jedoch zwei Wochen später noch einmal im Opernhaus. Der Berichterstatter der Leipziger Musikalischen Zeitung meinte, Schubert hätte sich in diesem Werk vollständig „vergaloppiert".

Von den kleineren Klavierstücken Schuberts, den Moments musicaux und Impromptus sind nur die in opus 142 vereinigten mit „Dezember 1827" datiert. Sie können also hier im Zusammenhang betrachtet werden. Schubert schuf damit die Gattung Klavierkompositionen, die später unter tausend verschiedenen Namen als Lied ohne Worte, Intermezzo, und ähnlichen Bezeichnungen zu unübersehbarer Fülle wuchsen. Sie stehen trotz ihrem neuen Gehalt stilistisch mit einem

Fuß noch in ihrer Zeit; es sind Tänze, Etüden, Variationen, nur eben von ungewohntem Gepräge. Opus 90: Das erste dieser vier Impromptus ruht ganz auf einer rührend-einfachen c-moll-Melodie mit echt Schubertschem punktierten Rhythmus, die immer wieder behandelt und in neuem Licht gezeigt wird. Dazu ein Mittelsatz voll sehnsüchtiger, getragener Melodik. Das zweite in Es-dur rollt geschwind durch die rechte Hand, ein endloses melodisches Band, das um die Harmonien geschlungen wird. Im h-moll-Mittelsatz rafft es sich energisch zusammen. Das dritte, die in wogendes Auf und Ab gebettete langatmige G-dur-Melodie, die Schubert in Ges-dur so schön fand, aus Verlegerrücksichten aber „lesbarer" notieren mußte, bleibt ganz auf die klanggesättigte Mittellage der Klaviatur beschränkt. Das vierte mit seiner herabwirbelnden As-dur-Figur, der herrlich gesteigerten Cellomelodie und dem verlangenden cis-moll-Teil weist deutlich genug auf Schumann. In den vier Impromptus opus 142 sind die Formen noch selbständiger. Das erste (f-moll) mit seinem geheimnisvollen Figurengewisper läßt es zu machtvollen Temperamentsausbrüchen kommen. Das zweite in As-dur neigt zur leichten eingängigen Volksmelodie, die aber höchst kunstvoll behandelt wird. Das dritte (B-dur) bekennt sich mit seinem Rosamunde-Thema zur Variationenform, die stets Erfolg verspricht, während das vierte (f-moll) dem wiegenden und gliedernden Tanzrhythmus seine Entstehung verdankt. Die Moments musicaux sind ganz auf den Einfall gestellt. Die Formen sind knappster Art. Das erste (C-dur) scheint wie improvisiert aus den weißen Tasten gezaubert. Das zweite versenkt sich in weiche As-dur-Stimmung. Das dritte, ein wehmütiger Tanz in f-moll, ist nur hingehaucht, während das vierte (cis-moll) sich in Figurationen ergeht und weichen Stimmungen nachgibt. Das fünfte (f-moll) zeigt mit seinem marschartigen Rhythmus festere Konturen. Das letzte (As-dur) ist ganz in Klang aufgelöst. Vorhalte, Harmonien, die sich aneinandersaugen, darüber zitternde Melodiesplitter. Im Trio dieselbe Klangseligkeit, mit unbekümmert schönen, wie am Klavier erträumten Akkordfolgen. Aus diesen kleinen Klavierstücken Schuberts erwuchsen die Wege, die Schumann, Mendelssohn und die vielen anderen gingen.

Die Versuchung zu einer recht überflüssigen Arbeit trat in diesem Jahr von Leipzig her an Schubert heran. Der Hofrat und Poet Friedrich Rochlitz versuchte ihn zu einer Komposition seines Gedichtes

„Der erste Ton" zu bewegen. C. M. von Weber hatte es schon einmal komponiert; aber Rochlitz fand die Musik, die verschiedentlich aufgeführt worden war, nicht gut. Er versuchte durch den Verleger Haslinger Beethoven dafür zu interessieren. Da das vergeblich war, wollte er Schubert gewinnen. In einem langen Brief setzte er ihm seine Absichten auseinander und stellte als Lohn „eine möglichst vollendete Aufführung" in Leipzig in Aussicht. Da dies alles aber für Schubert wenig verlockend war, ging er nur mit Zurückhaltung und Widerstreben auf den Vorschlag ein. Rochlitz merkte das und antwortete nicht mehr auf Schuberts Ausführungen. So kam „Der erste Ton" nicht zum Erklingen. Einem anderen Dichter, dem Freiherrn von Zedlitz, erging es ähnlich. Er übergab Schubert seine Nächtliche Heerschau zur Komposition, die ihm der Tondichter aber nach einiger Zeit wieder zurückstellte, da ihm der Text nicht lag. Die Zeit der Bestellungsarbeiten dieser Art war eben vorüber.

1827 verkaufte Schubert 21 Werke an Wiener Verleger. Wenn sie ihm gebührend honoriert worden wären, könnte man nicht mehr von einer Notlage des Autors sprechen. Aber die Verleger bezahlten ihn jämmerlich. Wenn wir Franz Lachner glauben dürfen, erhielt er von Tobias Haslinger für die sechs ersten Nummern der Winterreise bare 6 Gulden. Danach läßt sich ermessen, welche Summen Schubert für die 21 Werke in seine Tasche gleiten lassen konnte. Anton Diabelli, Artaria & Co., Tobias Haslinger, Thaddäus Weigl und Pennauer nahmen sie für ein Sündengeld.

Die durch so klägliche Verlagsentlohnung einem dauernden Tiefstand verfallene wirtschaftliche Lage Schuberts illustriert Bauernfeld: „Die Freunde und Genossen, in deren Mitte Schubert am liebsten weilte, waren wenig in der Lage, ihm tatkräftig unter die Arme zu greifen; in höhere Kreise sich zu drängen und Gönner zu suchen, die ihn empor zu heben vermochten, dazu fehlte ihm Neigung und Geschick. Kein Wunder also, dass er es weder zu einer Anstellung brachte, noch irgendeine seiner Opern zur Aufführung gelangte. So verharrte er sein Lebelang in einer mehr als mittelmäßigen Stellung, und die Kunsthändler, die ihn genugsam gedrückt und ausgebeutet, waren und blieben vor wie nach seine einzige Zuflucht und Hilfsquelle. Zeitweise fühlte er sich auch völlig mut- und hoffnungslos, voll düstern Ausblicks in die Zukunft."

Bauernfeld verdanken wir auch die Schilderung einer ergötzlichen und doch bitter ernsten Szene aus dem Café Bogner, wo Schubert einigen bekannten Orchestermitgliedern des Kärntnertortheaters, die ihn um ein Solo für ihr Konzert baten, den Standpunkt gehörig klar machte. Als einer der Musiker, durch seine anfängliche Ablehnung überrascht, ärgerlich fragte: „Und warum nicht, Herr Schubert? Ich denke, wir sind Künstler, so gut wie Sie. Man kennt in Wien keine besseren!", richtete sich das Meisterlein von seinem Punschglas auf und donnerte die Verdutzten an: „Künstler! Künstler? Musikanten seid Ihr! Weiter nichts! Der eine beisst in das Messingmundstück eines hölzernen Prügels, der andere bläst sich die Backen auf an seinem Waldhorn! Nennt Ihr das Kunst? Ein Handwerk ist's, eine Fertigkeit, die Geld einbringt, und damit holla! — Künstler Ihr! Wisst Ihr nicht, was der grosse Lessing sagt? — Wie kann einer sein ganzes Leben lang nichts tun, als in ein Holz mit Löchern beissen! — das hat er gesagt — oder was Ähnliches! Gelt? — Ihr wollt Künstler sein? Bläser und Fiedler seid Ihr alle miteinander! Ich bin ein Künstler, ich! Ich bin Schubert, Franz Schubert, den alle Welt kennt und nennt! Der Grosses gemacht hat und Schönes, das Ihr gar nicht begreift, und der noch Schöneres machen wird — das Allerschönste! Kantaten und Quartetten, Opern und Symphonien. Denn ich bin nicht bloss ein Ländler-Kompositeur, wie's in den dummen Zeitungen steht und wie's die dummen Menschen nachschwatzen — ich bin Schubert! Franz Schubert! Dass Ihr's wisst! Und wenn das Wort Kunst ausgesprochen wird, ist von mir die Rede, nicht von Euch Würmern und Insekten, die Ihr Soli verlangt, die ich Euch niemals schreiben werde — ich weiss wohl, warum! Ihr kriechenden und nagenden Würmer, die mein Fuss zertreten sollte, der Fuss des Mannes, der an die Sterne reicht. — An die Sterne, sag ich, während Ihr armen blasenden Würmer Euch im Staube windet und mit dem Staube als Staub verweht und vermodert!" Man weiß bei dieser Erzählung — wenn sie nicht erdichtet ist — nicht recht, ob Schubert oder der Chronist zu tief ins Punschglas gesehen hatte.

An äußeren Ehren heimste Schubert in diesem Jahr nicht viel ein. Die Gesellschaft der Musikfreunde wählte ihn im Juni als Ersatzmann in die Vertretung des Vereins, ein Zeichen wenigstens dafür, daß

man ihn nicht ganz vergessen hatte. Pflichtschuldigst bedankte er sich am 17. Juni dafür:

„Da der leitende Ausschuss der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates mich würdig gefunden hat, zum Mitglied des Repräsentantenkörpers der löblichen Gesellschaft zu erwählen, so erkläre ich hiermit, dass ich mich durch diese Wahl sehr geehrt fühle, und den Pflichten derselben mit vielem Vergnügen unterziehe.“

So brach sich nach und nach, fast unbewußt aber doch zwingend genug, die Erkenntnis Bahn, daß hier ein Künstlerleben seiner Vollendung entgegenreifte, das man nicht mehr völlig unbeachtet lassen durfte. Ein paar Jahre noch, und die Zeitgenossen hätten ihm den Weg zum Parnaß nicht mehr versperren können; er hätte siegreich alle Hindernisse überwunden.

AUSKLANG

1828

Von der Krisis, die ihn zur Zeit der „Winterreise" bedrohte, hatte sich Schubert gänzlich erholt. Der gewaltige Auftrieb seines Schaffens zeitigte eine Fülle von Werken, die, selbst mit Schubertschem Maßstab gemessen, unbegreiflich ist. So eruptiv war der Drang, so ungestüm der Geist, daß er alles andere und sich darüber vergaß. Selbst auf dem Sterbelager ließ ihm das Werk nicht Ruhe. Er fühlte noch so viel ungesungene Lieder in sich, und doch war seine Zeit erfüllt. Bei ihm, wie bei den anderen, die nach unserem Glauben der Tod allzu früh mit sich nahm: Raffael, Mozart, Kleist. Wir beklagen die Hoffnungen, ohne an ihre Erfüllung zu denken. Wir unterschätzen die verschwiegenen Kräfte des Leidensstroms, der ihr Lebensschifflein trug, und ahnen nicht die Fiebergluten, die sie anpeitschten, dem kurzen Dasein Unerhörtes, Ewigwährendes abzuringen. Ein verborgener Zug geht durch ihr Werk, der uns verrät, daß sie von ihrem nahen Ende wußten, ein heiliger Ernst, eine tiefe Melancholie, die ihre Heiterkeit seltsam still macht, dämpft und verklärt. „Kennen Sie eine lustige Musik? — „Ich nicht," antwortete Schubert einmal jemandem, dem irgendeine Musik „zu traurig" war. Wenn wir Schuberts Werk überschauen, so finden wir nur in ganz selbstvergessenen Momenten „lustige" Musik, und selbst über der lustigsten liegt es noch dann und wann wie ein leiser Schleier. Der liebste und echteste Schubert ist uns der Erfinder jener Melodien, an denen seine heimlichen Tränen und Seufzer hängen, oft kaum fühlbar, aber doch vorhanden. Todesschatten ruhen über dem Werk der Frühverstorbenen. Sie lauschen der Kunst schon in jungen Jahren die zärtlichsten und furchtbarsten Geheimnisse ab. Und wenn ihre Zeit vollbracht ist, wenn des Leidens genug geschehen und sie erlöst werden vor dem Altern, dann klagt eine törichte Menschheit das Schicksal an um der schönen verlorenen Hoffnungen.

Die Natur stattete sie mit Gaben aus, daß sie alles schon bis ins Tiefste erfassen konnten, wenn andere kaum erst die Oberfläche durchdrungen haben. Ihre Feinnervigkeit ist wie ein Senkblei, vor dem es keine Untiefen gibt. Vor ihren Augen liegen die letzten Geheimnisse offen da. Diesen überirdischen Blick nennen die Menschen Hellsehen oder so. Auch die Zeitgenossen Schuberts fanden für das Unbegreif-

liche seines Schaffens keine bessere Erklärung. „Beym Komponiren kam mir Schubert wie ein Sonnambulus vor. Die Augen leuchteten dabei hervorstehend wie ein Glas.“ So Josef Hüttenbrenner. Wenn wir solchem Wort Glauben schenken und von diesem Sehwinkel aus das Schaffen des Genius betrachten, brauchen wir darum noch nicht die künstlerische „Arbeit“, das mühsame Ringen um Gestaltung zu unterschätzen, das keinem erspart bleibt, der nach Vollendung strebt. Nur erkennen wir, daß er unter anderen Geboten stand, und versöhnen uns mit dem Gedanken, ihn früh verloren zu haben. Denn wir wissen nun, daß das, was ihm möglich war, zur Tat geworden ist, daß er den ihm erreichbaren Gipfel erklommen hat und daß das Geschehene notwendig war.

In der Gewalt der künstlerischen Inspiration, im Fieber des Schaffens scheint Schubert das Traurige seiner äußeren Lage gar nicht zum Bewußtsein gekommen zu sein. Er lebte zufrieden in seinem geliebten Wien, diesem Wien, das schon einmal die herrlichste aller bürgerlichsatten Genugtuungen hatte auskosten dürfen, nämlich ein Genie verhungern zu lassen, das sich in seinem inneren Reichtum über die Erbärmlichkeiten des Daseins hinweggesetzt hatte. Mozarts Schicksal sollte auch der in den Augen der Gutsituierten, der Erbpächter der Moral und — des Geldsacks „versoffene und verkommene Schulmeister und Musikant“ Franz Schubert teilen. Ja, Schubert war so arm, wie es nur noch von Jesus dem Nazarener erzählt wird: auch er hätte oft nicht einmal einen Platz gehabt, wo er sein Haupt betten konnte, wenn ihm nicht hilfreiche Menschen eine Ruhestatt geboten hätten. Wie so mancher Große fand er ein kleines Geschlecht. Soll man ihm und seinen unzertrennlichen Weggenossen Bauernfeld und Schwind bei der Betrachtung ihres armen Künstlerlebens in hochmütigem Pharisäerstolz nachtragen, daß, wenn der Zufall einmal für ein paar Tage Wohlhabenheit in ihre Behausung zauberte, diese auch gehörig ausgekostet wurde? Was blieb ihnen anderes übrig, als ihre Sache auf die Laune des Glücks zu stellen, das da spricht: heute rot, morgen tot. Die Beständigkeit hatte ja so wenig für sie übrig.

Seit dem Verkauf der Walter Scottschen Gesänge an Artaria und der Ehrengabe des Musikvereins hatte Schubert keine nennenswerte größere Einnahme mehr erzielt. Es fehlte nicht nur an Geld, im Winter oft auch an Holz. Das Mittagsmahl mußte dann und wann über-

schlagen werden. Einmal saß Bauernfeld mit Schubert schon am frühen Nachmittag im Bognerschen Kaffeehaus, wo sie Stammgäste waren. Sie tranken „auf Puff" ihren Kaffee, aßen jeder an sechs Kipfeln dazu und wunderten sich gegenseitig über den regen Appetit so kurz nach der Mittagszeit. Endlich rückte Schubert mit der Sprache heraus: „Das macht, ich habe eigentlich noch nichts gegessen." Bauernfeld konnte von sich nur dasselbe sagen. Meist vertraute dieser seine Lage dem Tagebuch an: „Äpfel und Bretzen als Nachtmahl. Ein Glück, dass einem Niemand ins Innere der Seele und des leeren Geldbeutels schauen kann," heißt es einmal im Februar 1827. Dann und wann steckte Schuberts Mutter ihrem Franzl eine Kleinigkeit zu. Sie erhielt von ihrem Mann den Erlös der Schreibhefte, die er in der Schule verkaufte, als Nadelgeld und verwahrte das Geld im Wäscheschrank in einem Strumpf. Wenn der Dreißigjährige dann des Sonntags zum Besuch kam, schmeichelte er ihr den Schlüssel ab: „Nun, Frau Mutter, lassen Sie mich ein wenig nachsehen, vielleicht finden sich in Ihren Strümpfen ein paar Zwanziger, die Sie mir schenken könnten, damit ich mir heute einen guten Nachmittag antun kann." Und meistens wurde sein Suchen belohnt. Mit den Kleidern stand es auch oft schlecht. Eines Morgens wollte Schwind den Freund zum Spazierengehen abholen. Vergebens suchte Schubert ein Paar unzerrissene Socken; alle waren mehr oder weniger defekt. „Schwind, jetzt glaube ich wirklich, es werden keine ganzen mehr gestrickt," sagte er mit dem ernstesten Gesicht. Aber solche Kleinigkeiten wurden schnell vergessen. Da gab es so herrliche, warme Sommernächte, in denen man gar nicht nach Hause finden konnte. Bis gegen Morgen strichen die drei Getreuen herum. Lassen wir Bauernfeld das Wort: „Wir begleiteten uns gegenseitig nach Hause. Da man aber nicht im Stande war, sich zu trennen, so wurde nicht selten bei diesem oder jenem gemeinschaftlich übernachtet. Mit der Bequemlichkeit nahmen wirs dabei nicht sonderlich genau. Freund Moriz warf sich wohl gelegentlich, bloß in eine lederne Decke gehüllt, auf den nackten Fußboden. In der Frage des Eigentums war die gütergemeine Anschauungsweise vorherrschend; Hüte, Stiefel, Halsbinden, auch Röcke und sonst eine Gattung, wenn sie sich nur beiläufig anpassen ließen, waren Gemeingut, gingen aber nach und nach durch vielfältigen Gebrauch, wodurch immer eine gewisse Vorliebe für den Gegenstand entsteht, in unbestrittenen Eigenbesitz über. Nun

traf sich's aber zeitweilig, dass zwei kein Geld hatten und der Dritte gar keins! Natürlich, dass Schubert unter uns dreien die Rolle des Krösus spielte und ab und zu in Silber schwamm, wenn er etwa ein paar Lieder an den Mann gebracht hatte, oder gar einen ganzen Kranz, wie die Gesänge aus Walter Scott, wofür ihm Artaria 500 Gulden W.W. bezahlte . . . Die erste Zeit wurde flott gelebt und bewirtet, auch nach rechts und links gespendet, dann war wieder Schmalhans Küchenmeister! Kurz es wechselte Ebbe und Flut."

Trotzdem Schubert in der Dürftigkeit lebte, vergaß er nicht, für andere zu sorgen, wenn es irgend in seinen Kräften stand. Ein Brief aus dem Anfang des Jahres 1828 an den „Güterbesitzer Anselm Hüttenbrenner in Grätz" zeigt, daß er seiner Angehörigen gedachte:

„Wien, den 18. Jänner 1828.

Mein lieber alter Hüttenbrenner!!!

Du wirst Dich wundern, dass ich einmahl schreibe! Ich auch. Aber wenn ich schon schreibe, so habe ich ein Interesse dabey. Höre also: Bey Euch in Grätz ist eine Zeichnungslehrerstelle erledigt, und der Concurs ausgeschrieben. Mein Bruder Carl, den Du vielleicht auch kennst, wünscht diese Stelle zu erhalten. Er ist sehr geschickt, sowohl als Landschaftsmahler wie auch als Zeichner. Wenn Du nun etwas in dieser Sache für ihn thun könntest, so würdest Du mich unendlich verbinden. Du bist ein mächtiger Mann in Grätz, kennst vielleicht jemanden beim Gubernium oder sonst jemanden, der eine Stimme hat. Mein Bruder ist verheyrathet, und hat Familie, und es wäre ihm also sehr willkommen, eine sichere Anstellung zu erlangen. Ich hoffe, daß es Dir gut geht, sowie Deiner lieben Familie und Deinen Brüdern. Grüße mir alle aufs Herzlichste.

Neulich ist von mir ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello bey Schuppanzigh aufgeführt worden, und hat sehr gefallen. Es wurde von Boklet, Schuppanzigh und Linke vortrefflich exequirt. — Hast Du nichts Neues gemacht? A propos, warum erscheinen denn die 2 Lieder bei Greiner [Kienreich] oder wie er heisst, nicht? Was ist denn

das? Sapperment hinein!!! Ich wiederhole meine obige Bitte und denke nur, was Du meinem Bruder thust, thust Du mir.

In Erwartung einer angenehmen Nachricht verbleibe ich

Dein treuer Freund

bis in den Tod

Franz Schubert."

Trotz Schuberts Bitte und obwohl sich Jenger in wärmster Weise bei dem einflußreichen Dr. Pachler dafür verwendete, erhielt Karl Schubert die Stelle nicht.

Es wurde Schubert immer klarer, daß seinen wirtschaftlichen Nöten nur eine Radikalkur helfen konnte. Er hatte genug kostbare, ungehobene Schätze im Kasten liegen. Das Publikum mußte gewonnen werden, um die Verleger willfähriger zu machen. Das konnte nur durch ein eigenes Konzert geschehen. Zwar hatte er schon 1824 geäußert, er wolle nach Beethovenschem Muster im künftigem Jahr ein Konzert veranstalten. Aber das „künftige Jahr" verstrich und man schrieb mittlerweile schon 1828. Die Freunde hatten Schubert erst gehörig zuzusetzen, ehe er Ernst machte. Bauernfeld, der spiritus rector, plaudert darüber: „So erinnere ich mich des Sommers 1827, als ich mir in dem neuen Kreisamtsdienst so wohl gefiel, zugleich Aussicht hatte, mit nächstem nach langem Harren endlich auf die geheiligten Bretter des Hofburgtheaters zu gelangen. Auf einem Spaziergange erzählte ich dem Freunde frohen Mutes von meinen Hoffnungen und Plänen. ‚Mit dir gehts vorwärts!', sagte er in sich gekehrt, ‚ich sehe dich schon als Hofrat und als berühmten Lustspieldichter! Aber ich! Was wird mit mir armen Musikanten? Ich werde wohl im Alter wie Goethes Harfner an die Türen schleichen und um Brot betteln müssen!' Ich sah den schwarzsehenden Freund gross an: ‚Du bist zwar ein Genie,' versetzte ich ihm lustiger als mir zu Mute war, ‚aber auch ein Narr! Du zweifelst an dir! Bist du gescheidt? Wer dein Talent hat, so dasteht wie du, dem ist die Hauptsache zu Teil geworden. Alle Nebendinge finden sich. Was aus uns wird, weiss ich nicht, aber du bist, was du bist, und wenn Freund Moriz dir einst nach und nach kommt, so wirds mich freuen. Sie haben dir unlängst wieder eine Kapellmeisterstelle abgeschlagen, dir einen Dilettanten vorgezogen, ich weiss;

aber was weiter? Beim Lichte besehen taugst du gar nicht und bist viel zu gut für eine solche Dienstbarkeit und musikalische Robot. Willst du meinen Rat? Dein Name klingt in aller Munde und jedes deiner Lieder ist ein Ereignis; du hast die prächtigsten Streichquartette und Trios verfasst, der Symphonien nicht zu denken! Deine Freunde sind davon entzückt, aber kein Kunsthändler will sie vorderhand kaufen, und die Öffentlichkeit hat noch keine Ahnung von der Schönheit und Anmut, die in diesen Werken schlummern. So nimm dir einen Anlauf, bezwinge deine Trägheit, gib im nächsten Winter ein Konzert, nur von deinen Sachen natürlich. Vogl wird dir mit Vergnügen beistehen, Bocklet, Böhm und Linke werden sichs zur Ehre schätzen, einem Meister, wie du, mit ihrer Kunstfertigkeit zu dienen. Die Besucher werden sich um die Eintrittskarten reissen, und wenn du nicht mit einem Schlage ein Krösus wirst, so genügt doch ein einziger Abend um dich fürs ganze Jahr zu decken. So ein Abend lässt sich alle Jahre wiederholen, und wenn die Neuigkeiten Aufsehen machen, wie ich gar nicht zweifle, so kannst du deine Diabellis, Artarias und Haslingers mit ihrer schäbigen Bezahlung bis ins Unermessliche hinauftreiben! Ein Konzert also, folge meinem Rat! Ein Konzert."

Die Beweisgründe seines Freundes leuchteten Schubert schon ein. „Wenn ich die Kerls nur nicht bitten müsste," war sein einziger Einwand. Aber auch dieses Bedenken ward bald überwunden, und Anfang 1828 wurden die Vorbereitungen ernstlich in die Hand genommen. Das Konzert sollte am 21. März im Saal des österreichischen Musikvereins unter den Tuchlauben „Zum roten Igel" abends um 7 Uhr stattfinden. Es mußte aber noch um einige Tage verschoben werden; so fiel durch einen Zufall das denkwürdige Ereignis, Schuberts einziges Konzert, auf den 26. März, den Tag, an dem sich Beethovens Tod zum erstenmal jährte. Mit der ganzen köstlichen Umständlichkeit und Grandezza der Biedermeierzeit war der Konzertzettel abgefaßt:

Einladung

zu dem Privat-Concert, welches Franz Schubert am 26. März, Abends 7 Uhr im Locale des österreich. Musikvereins unter den Tuchlauben No. 558 zu geben die Ehre haben wird.

Vorkommende Stücke:

1.) Erster Satz eines neuen Streichquartetts, vorgetragen von den Herren Böhm, Holz, Weiss und Linke.

2.) a.) Der Kreuzzug von Leitner.
b.) Die Sterne von demselben.
c.) Der Wanderer an den Mond von Seidl.
d.) Fragment aus dem Aeschylus.

Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, vorgetragen von Herrn Vogl, k. k. pensionirter Hofopernsänger.

3.) Ständchen von Grillparzer für Sopran-Solo und Chor, vorgetragen von Fräulein Josefine Fröhlich und den Schülerinnen des Conservatoriums.

4.) Neues Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, vorgetragen von den Herren Carl Maria von Bocklet, Böhm und Linke.

5.) Auf dem Strome von Rellstab, Gesang mit Begleitung des Horns und Pianoforte, vorgetragen von dem Herrn Tietze und Levy dem Jüngeren.

6.) Die Allmacht von Ladislaus Pyrker, Gesang mit Begleitung des Pianoforte, vorgetragen von Herrn Vogl.

7.) Schlachtgesang von Klopstock, Doppelchor für Männerstimmen.

Sämtliche Musikstücke sind von der Composition des Concertgebers. Eintrittskarten 3 fl. W. W. sind in den Kunsthandlungen der Herrn Haslinger, Diabelli und Leidesdorf zu haben."

Der Saal war überfüllt, der Erfolg glänzend, alle Erwartungen übertroffen und Schubert in so glücklicher Stimmung, daß er an eine baldige Wiederholung dachte. Bauernfeld schrieb in sein Tagebuch: „Ungeheurer Beifall, gute Einnahme," und erzählte später: „Der Saal war vollgestopft, jedes einzelne Stück wurde mit Beifall überschüttet, der Tondichter unzähligemal hervorgerufen. Das Konzert warf einen Reinertrag von beinahe 800 Gulden ab, was damals für eine Summe galt. Die Hauptsache aber: Schubert hatte sein Publikum gefunden und war mit dem frischesten Mut erfüllt." Die Wiener Kritik schwieg Schuberts Konzert tot. Das bequemste, auch heute noch wirksamste Mittel, um Künstler, die außerhalb der Modeströmung stehen, zu schädigen. Nur die Korrespondenten einiger auswärtiger Blätter rafften sich zu ein paar nichtssagenden Worten auf. „Die zahlreich versammelten Freunde und Gönner ließen es an rauschendem Beifall nicht fehlen," schrieb

der Berichterstatter der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung. Von den Werken machte er weiter kein Aufhebens.

Der schöne Erfolg des Konzerts war nicht der einzige Lichtstrahl, der in dieses Jahr fiel. Es schien, als wollte das Glück ein ganzes Füllhorn über den erstaunten Meister ausschütten. Drei deutsche Verleger meldeten sich ungerufen. Zuerst Probst aus Leipzig, dem vor zwei Jahren Schubert zu teuer gewesen war. 1827 hatte er Wien besucht und dabei „das Vergnügen gehabt", die „persönliche Bekanntschaft" des Komponisten zu machen und von ihm das Versprechen auf neue Werke für seinen Verlag erhalten. Probst hatte wohl erfahren, daß die Wiener Verleger bei den Spotthonoraren mit Schuberts Kompositionen gute Geschäfte machten. Er schrieb nun am 9. Februar 1828, es habe ihm leid getan, daß durch die Verschiedenheit der Ansichten (in Geldsachen), Schuberts „schätzbare Annäherung" zur Herausgabe von Werken in seinem Verlag ohne Erfolg geblieben seien. Er lobte einige Werke Schuberts, in denen die Gedanken „immer klarer, seelenvoller" wiedergegeben werden, und verlangte „etwas Gelungenes", Lieder, Gesänge, Romanzen oder vierhändige Stücke, die „nicht zu schwer aufzufassen sind". Schubert möge ihn „nach einem billigen Massstab behandeln", und die für ihn bestimmten Werke nicht vorerst den Wiener Verlegern mitteilen, sondern solche Geschäftssachen „zwischen ihnen auch unter ihnen lassen. Ich bin überzeugt, dass es gelingen wird, Ihren Namen tüchtig im übrigen Deutschland und dem Norden auszubreiten, wozu ich bei solchen Talenten gerne die Hand biete". Schubert antwortete ihm am 10. April und schickte vier Wochen später das Trio opus 100 nach Leipzig ab. Probst nahm es „auf Schuberts Wort", noch bevor er es gesehen hatte, und zahlte dafür 21 Gulden C. M., wovon Schubert noch die Kosten für die Abschrift zu begleichen hatte. Er wünschte noch, weil „ein Trio meist nur ein Ehrenartikel und selten etwas dabei zu verdienen ist, einige ausgewählte Kleinigkeiten für Gesang oder für Klavier zu 4 Händen". Aber der Stich zog sich in die Länge. Am 1. August mußte Schubert mahnen:

„Das Opus des Trios ist 100. Ich ersuche, dass die Auflage fehlerlos sei und sehe derselben mit Sehnsucht entgegen. Dedicirt wird dieses Werk Niemanden, ausser jenen, die Gefallen daran finden. Diess die einträglichste Dedication."

Erst im Oktober meldete ihm Probst, daß das fertige Trio auf dem

Weg nach Wien sei. So war endlich ein Werk Schuberts in Deutschland erschienen, und zwar ein in jeder Beziehung wirklicher „Ehrenartikel".

Als zweiter Verleger klopfte am 8. Februar Bernhard Schott aus Mainz an. Er hätte schon früher bei Schubert angefragt, wenn er nicht „durch sehr starke Werke von dem seligen Beethoven" aufgehalten worden wäre. „Euer Wohlgeboren sind uns bereits durch Ihre vortrefflich gearbeiteten Musikstücke seit mehreren Jahren bekannt," lockte er. Schubert antwortete am 21. Februar:

„Ich fühle mich durch Ihr Schreiben vom 8. Februar sehr geehrt, und trete mit Vergnügen mit einer so soliden Kunsthandlung, welche ganz geeignet ist, meine Werke im Ausland mehr zu verbreiten, in nähere Verbindung. — Vorräthige Compositionen besitze ich folgende: a) Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, welches mit vielem Beyfall hier producirt wurde. b) Zwei Streichquartetten (G-dur und d-moll). c) Vier Impromptus für Pianoforte allein, welche jedes einzeln oder alle vier zusammen erscheinen können. d) Fantasie für Pianoforte zu 4 Hände, der Comtesse Caroline Esterhazy dediciert. e) Fantaisie für Pianoforte und Violine. f) Gesänge für eine Stimme mit Begleit. des Piano, Gedichte von Schiller, Göthe, Klopstock etc. etc. und Seidl, Schober, Leitner, Schulze etc. etc. g) Vierstimmige Chöre für Männerstimmen wie auch für Weiberstimmen mit Begleitung des Piano, zwey davon mit einer Solo-Stimme, Gedichte von Grillparzer und Seidl. h) Ein fünfstimmiger Gesang, für Männerst. Gedicht von Schober. i) Schlachtgesang von Klopstock, Doppel-Chor für 8 Männerstimmen. k) Komisches Terzett, Der Hochzeitsbraten von Schober, für Sopran, Tenor und Bass, welches mit Beyfall aufgeführt wurde. — Dies das Verzeichnis meiner fertigen Compositionen ausser 3 Opern, einer Messe und einer Symfonie. Diese letztere Comp. zeige ich nur darum an, damit Sie mit meinem Streben nach dem Höchsten in der Kunst bekannt sind. — Wenn Sie nun von obigem Verzeichnis etwas für Ihren Verlag wünschen, so überlasse ich Ihnen solches gegen billiges Honorar mit Vergnügen."

Befremdlich mutet der Passus von den drei Opern, einer Messe und einer Symphonie an. Jedenfalls wollte Schubert den Verleger nicht gleich mit der Wahrheit, 15 Opern und Fragmente, 5 Messen und 7 Symphonien, erschrecken. Die Verlagshandlung erbat sich zu-

nächst acht Werke, das Klaviertrio, vier Impromptus, Klavierstücke, Männerchöre und das humoristische Terzett. Wie Schott am 29. Februar mitteilte, sollten diese Werke „nach und nach so bald als möglich" herausgegeben werden. Natürlich vergaß man nicht die Mahnung um ein „möglichst billiges Honorar" und die Bemerkung, daß jedes Werk erst nach der Drucklegung honoriert würde. Darauf erwiderte Schubert am 10. April:

„Das Arrangement und die Abhaltung meines Concerts, in welchem sämmtliche Musikstücke von meiner Composition waren, hielten mich so lange ab, Ihren Brief zu beantworten. Ich habe indess Abschriften von dem verlangten Trio (welches in meinem Concert bey gedrängt vollem Saale mit ausserordentlichem Beyfall aufgenommen wurde, so dass ich zur Wiederholung des Concerts aufgefordert werde) von den Impromptus und dem 5stimmigen Männergesang machen lassen, und wenn Ihnen obiges Trio 100 fl. Conv. Münze, die 2 übrigen Werke zu 60 fl. Münze genehm sind, so kann ich selbe gleich abschicken. Nur würde ich um möglichst balde Herausgabe bitten."

Die Preise waren dem Verlag aber zu hoch. Schott erbat sich deshalb „vorderhand" nur die Impromptus und den fünfstimmigen Männerchor für 60 Gulden. Das wird Schubert mit Recht gereizt haben. Aber er schickte doch das Verlangte am 23. Mai ab:

„Hiermit überschicke ich Ihnen die 2 gewünschten Compositionen, jede zu dem Preis von 60 fl. Münze. Ich ersuche Sie um baldmöglichste Herausgabe derselben, und wünsche, dass Sie gute Geschäfte damit machen, wie ich wohl hoffen darf, indem hier beyde Comp. sehr beyfällig aufgenommen worden sind. In Erwartung des zugesicherten Honorars verharre ich

mit Achtung

Franz Schubert.

N. B. Auch bitte ich um 6 Exemplare von jedem Werk."

Als Schott daraufhin nichts mehr von sich hören ließ, fragte Schubert am 2. Oktober bei ihm an, um sich nach dem Schicksal seiner Kompositionen zu erkundigen:

„Da es schon so lange ist, dass ich von Ihnen kein Schreiben erhielt, und ich sehr zu wissen wünsche, ob Sie die von mir überschickten Compositionen, nämlich 4 Impromptus und den 5stimmigen Männergesang, welche ich Ihnen durch Haslinger sendete, richtig erhalten haben, so ersuche ich Sie um eine gefällige Nachricht hierüber. Auch wünschte ich besonders, dass selbe Comp. sobald als möglich erschienen. Das Opus der Impromptus ist 101; und des Quintetts: 102."

Wieder kam das trübe Ende: Am 30. Oktober schickte Schott die Impromptus zurück: „Für Kleinigkeiten seien sie zu schwer und würden deshalb in Frankreich keinen Eingang finden." Aber er vertröstete. „Die Unbrauchbarkeit für Frankreich war uns recht verdrüsslich"; wenn er aber gelegentlich „etwas minder schweres und doch brillantes, auch in einer leichteren Tonart" hätte, möge er es nur senden. Vorläufig behielt Schott nur das Männerquintett. „Dieses kleine Werk" war ihm aber für den angesetzten Preis zu teuer; denn „im Ganzen gibt es auf der Klavierstimme nur sechs gedruckte Seiten". Er bot Schubert 30 Gulden dafür und legte ihm gleich die Anweisung bei. Schubert lag schon auf dem Sterbelager und konnte von der Schottschen Großmut keinen Gebrauch mehr machen. So zeitigte auch diese im Anfang so großspurige Verlegeraktion nur ein bescheidenes Resultat. Über unbequeme Tonarten und zu schwierige Spielart klagten die Verleger von jeher. Schubert äußerte darüber einmal zu Spaun: „Ich kann nicht anders schreiben, und wer meine Arbeiten nicht spielen kann, soll es bleiben lassen, und wem die Tonart nicht gleichgiltig ist, der ist ohnehin gar nicht musikalisch." Die Anfrage eines dritten deutschen Verlegers, Brüggemann in Halberstadt, der von Schubert leichte Beiträge für ein Sammelwerk wünschte, brachte keinen Ertrag. Schubert sagte zwar zu, aber er schickte nichts.

Die 800 Gulden Konzerteinnahme reichten nur knappe Zeit. Da wurden nach rechts und links ein paar Schulden gezahlt. Auch hatte Schubert einen besonders dringenden Wunsch zu befriedigen, den man einem Musiker nicht verargen darf: er kaufte sich nämlich ein Klavier. Bisher hatte er oft nicht einmal die Miete für ein Instrument erschwingen können. Dieser Luxus riß natürlich eine klaffende Wunde in das stolze Vermögen. Schließlich wollte er sich für die zahlreichen Entbehrungen auch einmal gehörig entschädigen. Drei Tage nach seinem Konzert gab der „Ritter Nikolaus Paganini, Professor der

Tonkunst“ im großen Redoutensaal ein Konzert und mit immer steigendem Erfolg noch neun weitere. Nach dem achten hatte er schon über 20 000 Gulden verdient. Natürlich mußten auch die Freunde den Teufelsgeiger hören. Lassen wir Bauernfeld erzählen: „Einer solchen Flutzeit (in Schuberts Kasse) verdanke ichs, dass ich Paganini gehört. Die fünf Gulden, die dieser Konzert-Korsar verlangte, waren mir unerschwinglich; dass ihn Schubert hören musste, verstand sich von selbst, aber er wollte ihn durchaus nicht wieder hören ohne mich; er ward ernstlich böse, als ich mich weigerte, die Karte von ihm anzunehmen. ‚Dummes Zeug,‘ rief er aus, ‚ich hab ihn schon einmal gehört und mich geärgert, dass du nicht dabei warst! Ich sage dir, so ein Kerl kommt nicht wieder! Und ich hab jetzt Geld wie Häkerling; komm also.‘ Damit zog er mich fort. — Wir hörten den infernalisch-himmlischen Geiger und waren nicht minder entzückt von seinem wunderbaren Adagio, als höchlich erstaunt über seine sonstigen Teufelskünste, auch nicht wenig humoristisch erbaut durch die unglaublichen Kratzfüsse der dämonischen Gestalt, die einer an Drähten gezogenen, mageren, schwarzen Puppe glich.“

Nur Schwind kümmerte sich nicht um den Paganinismus. Er trug sich damals gerade mit Heiratsgedanken. Bauernfelds köstliche Tagebuch-Sarkasmen verraten uns: „Schwind hat um die Netti (Hönig), geworben und zwar im zerrissenen Frack. Die Sippschaft des Mädchens wurde zusammengetrommelt, ein kleines Heer von Muhmen und Basen, Oheims und Vettern, alten Hofräten und dergleichen, kurz eine Kaffee- und Whist-, nebenbei Brautgesellschaft. Freund Moritz wollte erst gar nicht dabei erscheinen, oder im Malerrock, da ihm der schwarze Frack fehlte, mit welchem ihm zuletzt einer der Freunde aushalf; dann dachte er daran, gleich in der ersten Viertelstunde wieder auszureissen; die Braut hatte alle Not, ihn bis zehn festzuhalten. Ich hatte den glücklichen Bräutigam mit Schubert im Kaffeehause erwartet. Er trat ganz verstört ein und schilderte uns die philisterhafte Gesellschaft mit einer Art verzweifelter Witzelei. Schubert kam aus seinem gemütlichen Kichern nicht heraus.“ Schwind sollte im Herbst 1828 noch einmal nach München und sich dort vielleicht mit Beihilfe von Peter Cornelius eine Existenz zu gründen suchen. Er blieb über Jahr und Tag weg. „Die rechte Stellung wollte sich nicht finden, die Sippschaft schüttelte die Hofratsköpfe.“ Die Heirat zerschlug sich, trotzdem Schwind Netti

Hönig ehrlich geliebt hat. Er war seiner Braut nicht fromm genug, und deshalb „wurde er toll und brach ab".

All diese kleinen und an sich unbedeutenden Geschehnisse erhalten ihre Weihe und ihren Wert dadurch, daß sie den Pfad eines Großen streiften. Sein Künstlerleben kam dadurch nicht aus dem Geleise; die Fahrtrichtung wurde nicht beeinflußt. Hinter dem sichtbaren Spiel trieben die tieferen Gewalten ihr Wesen, wirkte der schaffende Geist, der diese Trivialitäten belächelte. Und dieser Geist Schuberts erhob sich in immer wolkenlosere Höhen. Mit derselben jubelnden Vehemenz, mit der er einst jenes einzige Klavierwerk, die Wanderer-Phantasie, herausgeschleudert hatte, schuf er jetzt zwei andere gewaltige C-dur-Tondichtungen, das Streichquintett und die große Symphonie. Abermals wurde er zum dionysischen Enthusiasten, zum ekstatischen Klangschwelger und Verkünder reinen Glücks.

Vornehmlich gegen diese beiden Werke ist der Vorwurf der „Länge", der „himmlischen" und „göttlichen", erhoben worden. Selbst von großen Künstlern. „Gestern habe ich das Quintett von Schubert für 2 Violinen, Viola und 2 Celli durchgespielt. Vieles ist ganz wunderschön, von überquellender Empfindung und so eigenartig im Klang; und leider macht das Ganze wieder keinen befriedigenden Eindruck! Masslos und ohne Gefühl für Schönheit in den Gegensätzen." Das schrieb Josef Joachim. Später war das Quintett eines seiner Lieblingswerke, von dem nur in Superlativen gesprochen wurde. Joachims Beispiel gibt zu denken. Es zeigt klar, daß nur eingehendes, liebevolles Sichversenken in die Schönheiten zum vollen Verstehen führen kann. Dem unsensationellen, untheatralischen Schönheitssucher öffnen sich diese herrlichen Blüten von selbst, berauschend in Duft und Farbe. Auf die Gründe für die Ausdehnung mancher Schubertscher Sätze ist bei der h-moll-Symphonie schon einmal hingewiesen worden. Es sind verschiedene. Zwei sagen es erschöpfend. Seine Themen sind meist so in sich abgeschlossen, so fertig und vielsagend, daß sie sich zur thematischen Arbeit im Sinn der Klassiker schwerlich eignen, daß ihr Verarbeiten daher notwendig in die Breite gehen muß. Sie spotten allen Versuchen musikalischer Dialektik. Ihre Struktur verlangt das Variieren und lockt zu einem Nebeneinanderreihen von Bildern. An sich bedeutungslose Themen erhebt ein Beethoven durch die Kunst gedrungener Verarbeitung zur Riesenhöhe. Bei Schubert ist dies selten

oder nie der Fall. Bei ihm herrscht ein anderer ästhetischer Grundsatz. Die seinem Schöpferwillen entrungene Vollkommenheit der Themen gestattete eher Figuration als einen systematischen Entwicklungsprozeß. So vermißt der von außen Kommende oft das Band, das das Episodische ineinanderschweißt. Zu diesem aus dem inneren Reichtum des Schöpfers geborenen Überschwang gesellt sich ein anderes wichtiges Moment: sein Österreichertum. Er ist der erste Wiener Musiker, der reinen Dialekt spricht. Er ist Causeur und liebt das Wiederholen. Mit allen Fasern in seinem Wien wurzelnd, ist seine Kunst ebenso scharmant wie bodenständig. Sie ist behaglich, wie die Leute waren. Sie hat etwas seltsam Schwebendes, das nur aus der südlichen Atmosphäre Wiens stammen konnte, die selbst dem grüblerischen Brahms zuweilen Flügel lieh. Sie atmet göttliche, leichtsinnige, tänzerische Heiterkeit. Sie war aus der Volksmusik und aus Tanzrhythmen geboren; ähnlich der der späteren Tschechen Dvořak und Smetana, die auch im Volksidiom sangen. Von seiner Art spinnen sich die Fäden weiter zu einem anderen Sohn der österreichischen Lande, zu Anton Bruckner, der auch ein Heimatkünstler war. Beide sind wesensverwandt, beide im besten Sinn unliterarische Musiker, die nicht von gedanklicher Berechnung angekränkelt sind, zu deren Verständnis es keiner „Programme" braucht. Ihre Genialität funkelt und sprüht, sie haben die überquellende Frische des Naturburschen und sind weniger tiefsinnig-überlegende, musikalisch-philosophierende Schöpfer. Sie schlagen dem Deutschen ein Schnippchen, dem stets feierlich und respektvoll zumute wird, wenn ihm der schaffende Künstler mit ästhetischen Gesetzestafeln entgegenkommt, oder wenn er bei dem Schöpfer von Kunstwerken „ernste Grundsätze" wittert. Die Wiener Musizierfreudigkeit ist das Schubert-Programm, und wir müssen erst den Geist der Schwere überwinden, um in die ätherischen Höhen zu gelangen, wo sein wundersamer Himmel blaut. Lassen wir Logik und Vernunft beiseite und vertrauen wir ganz unserer Phantasie. Warum immer das Schema? Warum immer Gesetzmäßigkeit in nur einem Sinn? Es gibt so viele Richtungen, die auf das eine Ziel: Schönheit und Erhabenheit steuern. Man schiebe einmal Vorurteile, die darum nicht wahrer werden, daß sie sich wie eine Krankheit von Geschlecht zu Geschlecht fortschleppen, zur Seite. Man gebe sich einmal ohne Rückhalt, ohne Bedenken, ohne Hintergedanken der Schönheit hin. Verstehen wir doch,

daß es ein romantischer Geist war, der hier sang, einer, dem das Wandern Lebenszweck war; und beim Wandern draußen in Wald und Feld, über Rebenhügel und an Bächen entlang hat man langen Atem zum Singen. Man kann das Ende nicht finden, ehe man nicht alle Schönheit besungen hat, die nur vor den Toren auf Schritt und Tritt sich offenbart und die dem Stubenhocker fremd bleibt. Kein Wunder, daß dem das Lied leicht zu lang wird. Hier sind Naturlaute; hier drängt alles zum Klang und will sich kundtun in seiner pausbäckigen Frische, phrasenlos und im nackten Glanz der Schönheit. Mit dem Seziermesser wird niemand in die Geheimnisse solcher Kunst dringen. Er kann wohl zerlegen und über das Einzelne meditieren. Wer aber Poesie im Spiel der Töne sieht, wer mehr liebt als ein bloßes geradegewachsenes Gestell, der wird Schuberts Dialektmusik, und gerade die, deren „Länge" Kunst-Philister und -Philosophen begähnen, in Grillparzers Sinn begreifen:

„Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn,
so wirst du, was ich schrieb, und was ich bin, verstehn!"

Das Streichquintett für zwei Violinen, Viola und zwei Violincelli, opus 163, setzt unter die Reihe der Quartette den Schlußstrich. Nicht nur zeitlich, auch inhaltlich. Einzigartig wie das Werk ist auch sein Schicksal. 22 Jahre nach dem Entstehen erst wurde es entdeckt und der Mitwelt geschenkt. Der Klang ist zum leitenden Gedanken geworden, die Idee tritt in den Hintergrund. Blühende Diktion herrscht vom ersten bis zum letzten Takt. Suggestive, romantisch-helldunkle Klangwirkungen werden durch die beiden Violoncelli gewonnen. Mit einem langgehaltenen C-dur-Akkord setzen die Instrumente ein, biegen über Moll um und überlassen der ersten Violine ein hüpfendes Motiv. Etwas ungewohnt Aphoristisches liegt darin und in der Wiederholung dieser zehn Takte in anderer Färbung. Hohe und tiefe Klangregister werden gegeneinander ausgespielt. Immer energischer wird die Geste. Immer feuriger richtet sich das Getön auf und braust nun in gewaltigen Figuren daher, während die Violoncelli in der Tiefe schwer an dem langgezogenen melodischen Thema zu wälzen haben, um in die Höhe zu kommen. Endlich, nach einem breiten Orgelpunkt auf G, über dem das Spiel hin und her flutet, steht die Domi-

nante fest. Die beiden Celli hängen am g, das zweite läßt sich chromatisch abwärts gleiten und schwenkt so recht schubertisch-überraschend und lächelnd nach Es-dur. Jetzt ist aber kein Halten mehr; die beiden Kniegeigen schwelgen in Melodie, daß die Genossen nur noch bewundernd Stückwerk dazu stammeln können. Endlich kommen auch die Violinen, die nach dieser Kantilene förmlich geschmachtet haben, zu Wort. Die Primgeige kann gar nicht aufhören; sie spinnt den Faden immer weiter und ersinnt neue Schönheiten, die die Bratsche getreulich Ton für Ton nachsingt. Durch alle Stimmen schleichen sich nun Figurationen, süße Melodiewindungen und vertraute Rhythmen. G-dur ist endgültig befestigt. Doch in den Abschlußakkord mischt sich die fragende Septime. Die Durchführung beginnt. Das Bild der Harmonien wird bunter. Im Hauptteil hatte alles Ausweichende, Ausblickende Bezug auf die Haupttonart. Die ausgiebige Benutzung der terzverwandten Dreiklangsbeziehungen gestattet dem Tondichter Reichhaltigkeit und Abwechslung, ohne Verwirrung zu erzeugen. Liszt, Franz, Wolf und andere haben daraus manche Anregung gezogen. In der Durchführung wird das Spiel freier. Die Motive schwirren durcheinander, imitierende Stimmen werden laut, federnde Figuren schlängeln sich durch den Kranz der Tonarten, Kantilenen dehnen sich sehnsüchtig; flutend und ebbend drängen die Klangmassen der Reprise zu, die ganz unbemerkt eintritt, während die erste Violine immer noch blitzende Achtel in die Höhe wirft. Planmäßig verläuft das Spiel bis zum Ende, das in die Tiefen sinkt, aus denen die Primgeige gewandt nach oben greift und das Zeichen zum Schlußakkord gibt.

Von der romantischen Klangüppigkeit des ersten Satzes zur stillen Feierlichkeit des Adagios im $^{12}/_{8}$-Takt ist nur ein Schritt. Espressivo stimmt die zweite Violine ihre gedehnte, seriöse Melodie an, zu der die Primgeige nur bescheidene Zwischenrufe macht, während die anderen Instrumente das Fundament bilden. Dem unsäglich rührenden E-dur-Gesang folgt nach einem schroffen Unisono-Triller ein leidenschaftlicher f-moll-Teil mit schmerzlich wühlenden Melodien, fieberhaft zuckenden Rhythmen und unersättlich klagenden Kantilenen, ein grandioses Nachtstück. Allmählich werden wieder sanftere Regungen wach, und aus der schmerzerfüllten Dunkelheit ringt sich das Spiel

in die reinen, hellen Regionen von E-dur empor. Diesmal wird die unendliche Sehnsuchtsmelodie von allerhand phantastischen Violin- und Cello-Figuren geschmückt, die erst gegen Schluß verblassen, wo alles Ruhe atmet und Trost verheißend ausklingt.

Diesem Adagio, in dem Beethovensche Größe und Feierlichkeit lebt, folgt unvermittelt und ungestüm das stürmende C-dur-Scherzo. Kurz und bündig schleudert es seine knallenden Sforzatos heraus, daß es nur so eine Art hat. Das Anfangsmotiv wird erweitert und in die Höhe getrieben, wendet sich plötzlich nach As-dur und fällt nun in polternden Figuren nach unten. Das Thema taucht in den Mittelstimmen auf und endet auf der Dominante. Der zweite Teil setzt unbedenklich in Es-dur ein. Die Motivspritzerchen fliegen durch die Instrumente. Über H-dur geht die Jagd nach C-dur zurück; die Reprise des ersten Teils mündet in eine mit äußerster Kraft, fast brutal herausgeschmetterte kurze Coda. Das ist eine Scherzoform, die der Beethovenschen an Neuartigkeit nicht nachgibt. Um das Maß der Originalität voll zu machen, folgt diesem rüpelhaften Stück als Trio ein Andante sostenuto in Des-dur von feierlichster Stimmung und erhabenstem Ausdruck. Ein klopfender Rhythmus auf g leitet die Wiederkehr des Scherzos ein. Es ist wie ein Spuk, wesenlos und traumhaft.

Im Finale-Allegretto läßt die vox populi ihre Stimme erschallen. Ausgelassen hüpft das gelenkige Hauptthema einher, das ohne Ungarn nicht denkbar wäre. Mit seinem Rhythmus wird gespielt, bis die Violine ein zweites Thema von hahnebüchener Lustigkeit bringt, eine Polka-Vorahnung, und nicht lange darauf noch ein drittes, das durchaus in diese übermütige Gesellschaft paßt. Das alles witzelt und pendelt hin und her, versucht auch dann und wann einmal ernsthaftere Arbeit zu verrichten. Aber vergebens. Immer brausender wird der Strudel der Lustigkeit, più allegro, dann più presto. Wie im Wirbelwind dreht sich das Spiel im Kreis, bis es im Schlußakkord zusammenbricht.

In unverkennbarem Zusammenhang mit dem Quintett steht die zweite C-dur-Tondichtung dieses Jahres, die große Symphonie. Sie wurde im März komponiert. Schubert schrieb sie gleich in Partitur und machte nur vereinzelt kurze Skizzen. Als er fertig war, erschien ihm das Hauptthema des ersten Satzes doch ein wenig matt. Er änderte die vierte und achte Note und nahm danach eine Verbesserung des ganzen Satzes vor. „Ich will nun nichts mehr von Liedern hören;

ich sitze jetzt ganz in der Oper und Symphonie," äußerte er stolz zu seinen Freunden, als er sein Werk bei der Gesellschaft der Musikfreunde zur Aufführung einreichte. Die C-dur-Symphonie wurde aber als zu schwer und schwülstig abgelehnt. Zehn Jahre später fand Schumann die Partitur bei Ferdinand Schubert, schrieb einen flammenden Artikel darüber in der Neuen Zeitschrift für Musik, und am 22. März 1839 fand unter Mendelssohns Leitung die erste Aufführung im Leipziger Gewandhaus statt. Heute steht die Symphonie unverrückbar durch alle Geschmacksströmungen immer noch an ihrem Ehrenplatz. Dirigenten und Musiker „berauschen" sich in der Pracht dieser Klänge, die große Gemeinde der Schubertfreunde hört mit leuchtenden Augen und klopfendem Herzen diese Wunderdinge und wagt kaum zu atmen. Im Hintergrund aber sitzen diejenigen, die die Musikgeschichte „machen", zählen die Takte und schimpfen über die Längen. Wem Musik nicht Herzenssache und inneres Erlebnis ist, der wird allerdings nie in dieses Heiligtum vordringen.

Man versucht bei Schubert (wie auch bei seinem symphonischen Nachfolger Bruckner) eine „gradlinige, steigende Entwicklung" zu leugnen. Sehr zu Unrecht. Denn eine nur einigermaßen sorgsame Betrachtung seines Lebenswerkes muß von der Unhaltbarkeit einer solchen Behauptung überzeugen. Man kann ansetzen, wo man will, in der Symphonie und Kammermusik, in der Oper und Kirchenmusik, im Chorwerk und im Lied, überall findet man deutlich den Entwicklungsbogen, der aus bescheidenen Anfängen zu den höchsten Erhebungen führt. Einzelne Geniewerke außerhalb dieser Linie können nicht dagegen sprechen. Man denke an das lyrische Niveau, das „Gretchen am Spinnrad" umgibt; oder an die drei Klaviersonaten aus 1817, die fremd aus ihrem Rahmen hervorragen. Gewiß stand in seiner melodischen Erfindungskraft, in seinem Tasten nach neuen Ausdrucksmitteln schon manches im Anfang fest. Aber zur Entwicklung und zur Reife ist dies alles erst durch die rastlose, zielbewußte Arbeit und durch den unwiderstehlichen Auftrieb des Schaffenden gelangt. So reiht sich Glied an Glied zu einer Entwicklungskette, die klar genug für sich spricht. Die C-dur-Symphonie ist nichts anderes als das Endergebnis, das Schubert aus seinem bisherigen Schaffen gewann. Dieser Form bedurfte er, um sich ganz und rückhaltlos aussprechen zu können. In diesen Klängen hat er die Summe seiner künstlerischen Lebenserfah-

rungen verkündet, hat er die Bilanz seiner schöpferischen Potenz gezogen. Noch einmal läßt er die Welt der Romantik in all ihrer berückenden Pracht, ihren lockenden Geheimnissen und stillen Sehnsüchten vor uns erstehen. Noch einmal erleben wir das Übersinnliche, Abgrundtiefe des Märchens; Feste, rauschende Turniere, Liebessehnen, Mondschein, derbe Volksszenen und Augenblicke, wo alles um uns her versinkt und nur noch wir selbst und die Schönheit sind. Ein Hymnus an das Leben mit seinem Glanz und goldenen Schein, seinen innigen Freuden und bittersüßen Leiden — und seinen höchsten Gütern: den Träumen.

Der Vorhang fällt von einem Wunderbau. Von einem Werk, das die Zeitgenossen als „schwülstig" ablehnten und das doch so gesund und fest in sich ruht, wie kaum ein zweites. Die Sprache Schuberts ist im höchsten Grade männlich. Auch in seinen weichen Stimmungen, in den verschwimmenden Linien mancher Traumlyrik lenkte er nie in ein feminines Fahrwasser. Seine Empfindsamkeit ward nie zur Empfindelei. „Das Wienerische Element in Schubert ist ein südlich-sinnliches, und Empfindelei ist eine norddeutsche Krankheit," apostrophiert Hans von Bülow. Zu dem von Gesundheit berstenden männlichen Element seiner Tonsprache gesellt sich wie ein erquickender Hauch das unerotische, keusche. Hierin ähnelt er Beethoven. In beider Werk fehlt die fiebernde, verzehrende Sinnenglut, deren unübertrefflicher Meister Richard Wagner ist. Darin liegt vielleicht auch ihr Mangel an theatralischen Instinkten begründet. Schuberts Liebesglück hält sich in den Grenzen der Schwärmerei. Sie steigert sich wohl zum Verlangen, aber nie zur Begierde. Immer leuchtet uns aus ihr ein reines Bild entgegen. Sein Mangel an Erotik in der Kunst liegt in seinem Charakter als Künstler begründet. Er war gemütstief ohne Berechnung. Er war ebensowenig sensationell wie aktuell. Die Kunst war ihm Zweck, nicht Mittel. So rundet sich das Bild seines Werkes zu immer vollkommenerer Schönheit; gesund, phrasenlos, allem Formalismus abhold, hat es nur ein Bestreben: Ausdruck einer reinen Persönlichkeit zu sein.

Die C-dur-Symphonie ist ein Werk, in dem Gemütstiefe ohne Berechnung zum Symbol wird. Die Unökonomie ihres Organismus ist typisch für die Denkungsart und Schaffensweise Schuberts. Die Feder flog übers Papier und vermochte kaum die Fülle überraschender Ein-

fälle festzuhalten, die die Phantasie unaufhörlich hervorzauberte. Die Inspiration überfiel den Schöpfer mit einer Erregung, die begrifflich schwer zu fassen ist. Sie zeigt uns den echten, unverfälschten Schubert, der rhapsodisch denkt und gestaltet. So konnte nur in Wien komponiert werden. Ihre Wurzeln reichen tief ins Volksempfinden. Sie ist nationale Heimatkunst, aber mit einem unendlichen Horizont, hinter dem tausend Verheißungen wachen. Sie ist voll redender Geheimnisse und stiller Offenbarungen. Es wurde schon einmal gesagt, daß sie die Konsequenz des bisherigen Schaffens zeigt. Die Formen sind in noch größere Dimensionen gereckt. Schubert zersprengte sie nicht. Er erweitert und dehnt nur das Gefäß, damit es den Inhalt fassen kann. Unökonomie des Organismus ist nur relativ zu verstehen: nämlich nur dann, wenn man das Augenmerk auf einen Vergleich mit der Beethovenschen Form richtet. Bei der h-moll-Symphonie ist eine Deutung des Wesensunterschiedes der romantischen und klassischen Symphonieform, der naiven und intellektuellen Kunst, versucht worden. In verstärktem Maß gilt die Definition auch für die C-dur-Symphonie. Was an ihr als Länge empfunden wird, das sind zumeist Wiederholungen von Episoden, die man streichen kann, ohne der formellen Entwicklung eigentlich zu schaden. Aber es würde sich eine Verkennung der Schubertschen Wesensart damit aussprechen. Was Schubert erreichen will, ist ja gerade das Gefühl der Zeitlosigkeit, das Schweben über Zeit und Wirklichkeit. „Man hatte in ewigen Räumen, in einer zeitlosen Welt geweilt," schrieb Hans von Bülow nach einer Aufführung der C-dur-Symphonie. Dieser Ausspruch trifft den Kern der Sache. Man muß seelische Flugkraft genug besitzen, um die Höhen einer Kunst abzumessen, die nicht erdacht, sondern nur erfühlt werden kann. Wir suchen immer zu viel hinter den Tönen, anstatt uns ihrer rein sinnlichen Wirkung unbefangen hinzugeben. Schuberts Musik ist kein philosophisches Räsonnement. Hier ist kein Erdenrest, keine Schwere mehr. Hier hängen keine Probleme wie Bleigewichte an tänzerisch-mutwilligen Rhythmen. Hier ist Schubert dem Beethoven verwandt, der die Siebente und Achte Symphonie schrieb, in denen sich „eine Neugeburt der symphonischen Form aus dem Geist der Tanzsuite" vollzieht.

Dem ersten Satz der C-dur-Symphonie — sie ist seine Neunte, die bei ihm, wie bei Beethoven und Bruckner, die letzte sein sollte —

läßt Schubert eine Andante-Einleitung vorausgehen, in der der Grundzug des Werkes, das volkstümlich-romantische Kolorit schon zum vielfach variierten Ausdruck gelangt. Ein schwärmerisches, verheißungsvolles Hornthema erklingt wie ein Ruf aus weiter Ferne. Die Holzbläser nehmen es auf, die Streicher fügen einen Nachsatz an und geben nun zusammen mit den Posaunen dem Thema einen sieghaft-strahlenden Widerhall, während die Holzbläser immer zweifelnde Fragen dazwischenwerfen. Mehr und mehr drängt sich ein Motiv mit punktiertem Rhythmus in den Vordergrund. Über As-dur wird das Spiel wieder in die Haupttonart zurückgeleitet. Ein weicher Gesang der Holzbläser, von den Streichern figuriert, zaubert noch einmal die träumerische Anfangsstimmung herauf. Aber immer energischer richtet sich das Spiel auf, immer durchdringender und befehlshaberischer schiebt sich der punktierte Rhythmus nach vorn. Acht Takte pendeln so die erregten Klangmassen auf der Dominante hin und her. Da setzt kraftvoll das sechzehntaktige Thema des Allegro-Hauptsatzes ein. Es wird von zwei Motiven gebildet: einem metallisch-glänzenden, punktierten, das die Streicher mit Beschlag belegen und nur in der Durchführung vorübergehend den anderen Instrumenten überlassen, und einem gestoßenen Triolenrhythmus, der in der Hauptsache Eigentum der Bläser bleibt. Zu diesem ergiebigen thematischen Material tritt noch das fremdartige Seitenthema, graziös hüpfend und versonnen lächelnd mit seinen weichen Terzen- und Sexten-Parallelstimmen. Zu dauernd ernsten Trübungen der frohgemuten, sonnigen Stimmung des Satzes kommt es nicht. Auch die Durchführung ist frei davon. Ein zartes Gewebe, wo sich die Geigen in kleinen Sekunden aneinanderreiben und in den tieferen Stimmen thematische Erinnerungen wach werden, liegt vor der Reprise. Hier schreitet der Tondichter lustwandelnd auf vielbegangenen Pfaden; aber die Ausblicke rechts und links sind sein, wie die überraschenden Fernsichten und flimmernden Lichtreflexe, die Wohlbekanntes in neuem Glanz erscheinen lassen. Und dann flutet das Spiel in eine Coda voll rauschender Lust und hellem Jubel, die in einen hinreißenden Anruf an das Andante-Hornthema enthusiastisch ausklingt.

Über die Wirklichkeit deckt im Andante con moto der Traum seine Schleier. Da flüstern Stimmen, die nicht von dieser Welt sind, ihre melodische Klage, voller Wehmut und Melancholie, sehnsüchtig nach

Erlösung dürstend. Leise tappende Rhythmen erwachen in den Streichern; in der Tiefe regen sich schüchtern melodische Keime. Da erhebt die Oboe ihren wehvollen, tränenerstickten Gesang. Die Klarinette gesellt sich dazu. Es ist eine Melodie, die sich gar nicht fassen kann. Plötzlich wendet sie sich aufrichtend nach Dur. Woher kam dieser Trost? In den Bässen aber droht gespenstig ein pochender Rhythmus. Jetzt nimmt das Spiel einen fast leidenschaftlichen Aufschwung. Aber immer wieder fällt die Oboe erschüttert in ihre Klage zurück. So wechseln Aufraffen und Klagen. Wie eine Engelsbotschaft setzt ein Seitensatz ein, erst in F-dur, später in A-dur. Aber das ewig tappende Schreiten mahnt, daß es kein Entweichen gibt. In schier endloser Folge ziehen die Bilder der Resignation und Hoffnung vorüber, bis der Traum endlich in sich versinkt.

Nach dieser weltvergessenen Versunkenheit sprengt das Leben funkensprühend wieder herein. Die Rhythmen des Scherzos aus dem G-dur-Streichquartett werden wach. Das trampelt vor Lebenslust und schaut mit blitzenden Augen um sich. Ein solches Scherzo hatte Schubert noch nicht gedichtet. Dramatisch bewegt, fast symphonisch aufgebaut, von imposanten Dimensionen. Erst ein Motiv von gleichsam knallendem Rhythmus, das für sich verarbeitet wird. Ihm gesellt sich eine wiegende Melodie, die sich kokett in die Höhe schlängelt. In einer förmlichen Durchführung wird mit diesen Themen allerlei Allotria getrieben. Bald wird das pralle Hauptmotiv hin und her geschleudert und zuckt, von heftigen Schlägen getroffen, erschreckt zusammen, dann wieder schwebt das zweite Thema graziös flatternd auf und nieder. In dem A-dur-Trio herrscht eine schwelgerische Terzenmelodie. Langhallende Rufe, Floskeln von bestrickender Liebenswürdigkeit und kleidsame volkstümliche Liedphrasen sind zu einem bunten Strauß vereint.

Das Finale ist vollends von lauter sprühenden Geistern bevölkert. Ein bacchantischer Taumel hat die Instrumente erfaßt. Feurige Rhythmen reißen hinein in einen feurigen Strudel dionysischer Verzückung. Das sinnende Seitenthema möchte zwar zu beschaulicheren Dingen, zu lieblichen Plätzen, die zum Verweilen laden, verführen. Aber die stürmischen Triolen geben keine Ruhe und locken in unersättlicher Tanzlust immer wieder zu tollem Wirbel. Hier verschwinden die zahllosen herrlichen Einzelheiten vor der suggestiven Wirkung eines

rassigen Temperaments. Eine einzige riesige überschäumende Woge spült alles in das brausende unendliche Meer der Freude und begräbt die unbändig lachende Kraft dieses berauschenden Siegesgedichts.

Neben dem Streichquintett und der C-dur-Symphonie entstand im Juli noch ein drittes großes Werk, die Messe in Es-dur für vier Singstimmen und Orchester. Sechs Jahre trennen sie von ihrer Vorgängerin, der As-dur-Messe aus 1822, sechs Jahre der Entwicklung zur Vollendung der Künstlerschaft ihres Schöpfers. Als ein anderer trat Schubert jetzt dem ewigen Text gegenüber. Er war durch abgrundtiefe Seelenleiden geläutert, Schmerzen und Freuden hatten gleichermaßen ihre Spuren hinterlassen. Für den strebenden Geist, der um immer tiefere Erkenntnis sich rastlos müht, war es Zeit, sich wieder einmal mit Gott und der Kirche auseinanderzusetzen. Die Es-dur-Messe wurde das Gefäß einer würdevolleren Gereiftheit, als sie ihren Vorgängerinnen beschieden war; trotzdem gibt sie nichts über den kirchlichen Gebrauch Hinausgehendes, wie etwa Bachs oder Beethovens geistliche Werke. Sie gestattet weit eher eine Parallele mit Mozart oder Bruckner. Ihnen steht Schubert nahe durch die naive Frömmigkeit des gläubigen Weltkindes, die reflexionslose Auffassung der kirchlichen Texte, die nicht das Allgemein-Menschliche darin sieht, sondern sich willig und bedingungslos dem Kultus unterordnet. Gewiß war seine Auseinandersetzung mit dem Messetext eine persönliche. Aber nicht eine ins Monumentale gesteigerte Manifestation, wie die Beethovens oder des Thomaskantors. Die wesentlichen Merkmale seiner Kirchenmusik, die in der Lyrik ihren Ursprung hat, sind bereits bei der As-dur-Messe festgestellt worden. Doch tauchen in dem neuen Werk auch neue Richtlinien auf, die unverkennbar zur Höhe weisen. Er regen sich leidenschaftlichere Akzente in der Harmonie, und eins ist vor allem bemerkenswert: die Arbeit, der polyphone Stil, steht auf einer unvergleichlich höheren Stufe. Hierin dokumentieren sich die Fortschritte, die er in den sechs dazwischenliegenden Jahren gemacht hatte. Die Fuge und ihre verwandten Formen werden ihm zum geläufigen Ausdrucksmittel, die er mit persönlichem und eigenwertigem Inhalt anfüllen kann. Seinem Kontrapunkt fehlt alle Steifheit. Der Chorsatz ist von vollendeter Wirkung. So nimmt Schubert auch in der Kirchenmusik eine ehrenvolle Stelle neben den großen Meistern ein. Mit seinen Nachfolgern Liszt und Bruckner verbinden ihn ebenso

viel verwandte Züge, wie mit seinen Vorgängern Mozart und den unvergleichlich erhabeneren Meistern Bach und Beethoven.

Die Partitur der Es-dur-Messe weist keine Flöten und keine Orgel auf. Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Posaunen bilden neben dem Streichquintett den Orchesterapparat, der hier weit selbständiger und freier als früher behandelt ist. Rührend und schlicht vertrauend erheben die Stimmen ihren Gesang in den getragenen Harmonien des Kyrie. Nichts Schmeichlerisches, nichts Schönfärberisches, aber auch nichts Zerknirschtes ist darin. Demut, die christliche Tugend, findet ihren Widerhall in den aneinandergeketteten Akkorden, wo die Bässe stufenweise abwärts gleiten, als sinke gleichsam die Gemeinde andächtig auf die Knie. Nur bei der Anrufung Christi rauscht es auf wie händeringend und flehend. Wuchtige Akzente ertönen. Allmählich flutet die Erregung ab, und der Friede kehrt in die Herzen zurück. Wie ein Hauch verklingt es: Kyrie eleison.

Da scheint sich plötzlich der Himmel zu öffnen. Strahlende Helligkeit verbreitet sich. Gloria in excelsis Deo jubeln die Stimmen. Brausend fallen die Instrumente ein. Der Gesang wird, geblendet von all der Herrlichkeit, zum Stammeln; rafft sich wieder auf. Das Orchester übernimmt die melodische Führung; noch fassungslos folgen die Singstimmen, bis zu einem erneuten Aufschwung, und lassen das laudamus te leise verhallen. Majestätisch, wie mit Riesenlettern, verkünden die Posaunen Gott den Herrn. Zuckende Tremolos schleudern die Streicher in diesen Ruf hinein. Domine Deus erschallt es im Chor; sanfter erklingt es: agnus Dei, und wird zum schüchternen Bangen: miserere nobis. Immer wieder dasselbe Spiel. Aber dann werden die Kräfte freier und recken sich gebieterisch in die Höhe. Eine gewaltig aufgebaute Fuge Cum sancto Spiritu krönt mit einem freudig bejahenden Crecendo diesen Satz.

Credo in unum Deum: Daran gibt es für Schubert keinen Zweifel. Hier spricht er positive Glaubensmusik rein kirchlicher Art aus. Nieder auf die Knie! Anbeten! ist seine Forderung. Das steht in Es-dur felsenfest und unerschütterlich. Weiche Stimmungen durchziehen das Et incarnatus der Solostimmen; alles schwelgt in Schönheit und Klangzauber. Da mahnt der Chor an das Crucifixus. Fassungslose, erschütternde Modulationen, verzweifelte Aufschreie und dahindämmernder Fa-

talismus graben sich tief ein in das Gedächtnis. Ein stolzer Fugenbau, mit Meisterhand gefügt, führt in die Wirklichkeit zurück.

Doch es muß noch Größeres geschehen. Mit gottestrunkenem Blick setzte Schubert die Harmonien des Sanctus. Es gibt nur wenige Stücke, die zeitlos sind und jeder Registrierung spotten. Eines davon ist dieses Sanctus. Und nur wenige Meister durften solche Klänge wagen, die, wie die ewigen Statuen Michelangelos, begnadete Erzeugnisse eines über alle Zeit erhabenen Gottesdienstes sind. Hier reicht der Wiener Meister dem Thomaskantor die Hand. Aus dem Sanctus mit der grandiosen Osanna-Fuge klingt auch Zukunftsmusik. Das Benedictus schlägt wieder bescheidenere, irdische Töne an. Dunkle Schatten legen sich auf das Agnus Dei. Das Hauptthema ist ganz der düsteren Nachtstimmung des „Doppelgängers" entquollen. Dieselbe müde schleppende Melodie und darüber ein leidenschaftlich sich aufbäumender Kontrapunkt: Eine unersättliche Klage, bis der Friede sich über sie senkt und alles Leiden stillt.

Außer der Es-dur-Messe entstanden 1828 noch zwei Kirchenmusikwerke, ein Tantum ergo für gemischten Chor und Orchester, homophon gehalten, aber apart harmonisiert; und ein Offertorium für eine Tenorstimme, gemischten Chor und Orchester (Oktober), ein klangvolles Stück von durchaus kirchlichem Charakter. Die Hymne von A. Schmiedel für acht Männerstimmen (Soli und Chor) mit Begleitung von Blasinstrumenten gehört auch noch in das Gebiet der geistlichen Musik. Ihre erste Bearbeitung für vierstimmigen a cappella-Chor fällt in den März. Im Mai nahm Schubert die endgültige Fassung der Singstimmen vor und im Oktober fügte er die Instrumentalbegleitung hinzu. Dieses Werk muß zu seinen schönsten Männerchorkompositionen gezählt werden. Eindrucksvolle, seriöse Melodik, Ökonomie in der Harmonik sind die einleuchtendsten Vorzüge. Unbeschreiblich ist die Pracht und die satte Klangfarbe der acht Männerstimmen.

Für die Weihe der neuen Glocke an der Kirche zur Allerheiligsten Dreifaltigkeit in der Alservorstadt komponierte Schubert im August eine Kantate, „Glaube, Hoffnung und Liebe", deren Text Friedrich Reil gedichtet hatte, für Chor mit „Begleitung des Pianoforte und der Harmonie". Das einfache strophenförmige Stück erhebt auf musikalische Wertbestimmung keinen Anspruch. Als Gelegenheitskomposition ist auch der hebräische Psalm 92 für a cappella-Chor aufzufassen. Als

wertvolleres Chorwerk kann dagegen „Mirjams Siegesgesang", Gedicht von Grillparzer, das im März entstand, heute noch bestehen. Es ist für Sopran-Solo und Chor mit Klavierbegleitung komponiert. Der erste Teil, ein Allegro giusto von wildem Charakter, zeugt in der Chorbehandlung von gewissenhaftester Arbeit. Ein friedlicheres Allegretto mit hübschen Tonmalereien folgt und darauf ein frisches Allegro agitato. Machtvoll erhebt sich ein Allegro moderato; feierliche Wirkungen löst das Andantino aus, das in die Wiederkehr des ersten Tempos und eine effektvolle Steigerung mündet.

Um in der größeren Öffentlichkeit, namentlich in den Zeitungen mehr von Schubert reden zu machen, planten einige seiner Verehrer kurz nach seinem Konzert eine öffentliche Kundgebung für ihn. Sie überreichten Johann Schickh, dem Eigentümer der Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, in der schon mehrfach Lieder Schuberts als Musikbeilagen erschienen waren, einen Aufsatz, der eine Huldigung an den Genius des Tondichters vorstellte. Schickh ging aber nicht auf eine Veröffentlichung ein. Er schickte den Aufsatz seinem „wertesten Freund Schubert", dem Schöpfer „schöner, ruhmwürdiger Tonwerke" zu. Für die Aufnahme in die Zeitung war er angeblich nicht geeignet. Nun konnte Schubert im stillen Kämmerlein wenigstens lesen, was für ein großer Künstler er sei. Vielleicht war es dem scheuen Meister ganz recht, in seiner Zurückgezogenheit zu bleiben. Er drängte sich ja auch in den Salons der Vornehmen nicht vor. In einem Hauskonzert der Fürstin Karoline von Kinsky, das in den Gemächern der Hofburg stattfand, war Schubert der Begleiter Schönsteins. Der Sänger wurde nach dem Vortrag einiger Schubertlieder mit Beifall überschüttet. Keiner der Anwesenden kümmerte sich um den Komponisten. „Als aber Niemand Miene machte, den am Klavier sitzenden Tondichter auch nur eines Blickes oder eines Wortes zu würdigen, suchte die Fürstin Kinsky diese Vernachlässigung gut zu machen, und begrüsste Schubert mit den grössten Lobeserhebungen, dabei andeutend, er möge es übersehen, dass die Zuhörer, ganz hingerissen durch den Sänger, nur diesem huldigen. Schubert erwiderte, er danke der Frau Fürstin sehr, allein sie möge sich gar keine Mühe mit ihm geben; er sei es ganz gewohnt übersehen zu werden, ja es sei ihm dieses sogar recht lieb, da er sich dadurch weniger beengt fühle." (Spaun.) Die Fürstin ließ Schubert „als einen schwachen Be-

weis ihrer Erkenntlichkeit" eine Ehrengabe überreichen. Aber auch diese Summe gestattete dem Tondichter nicht die Befriedigung seines sehnlichen Wunsches, eine kleine Reise zu machen.

Jenger schrieb am 4. Juli an Frau Pachler: „Die nicht brillanten Finanzumstände des Freundes Schubert sind die Hindernisse, warum wir beide nicht dermal von Ihrer gütigen Einladung, nach Graz zu kommen, Gebrauch machen können. Schubert hat ohnehin die Absicht gehabt, einen Teil des Sommers in Gmunden und Umgebung, wohin er schon mehrere Einladungen erhielt, zuzubringen, woran ihn bis jetzt die obbesagten Finanz-Verlegenheiten abgehalten haben . . . Er erwartet nur noch, wo es immer herkommen mag, das nötige Geld, um sodann nach Oberösterreich zu fliegen." Nicht einmal an den Ausflügen, die Bauernfeld mit Schober und Mayerhofer von Grünbühel unternahm, konnte er sich beteiligen. Bei dem angehenden Lustspieldichter herrschte gerade die erste Flutzeit in der Kasse, hatte er doch vom Burgtheater für sein erstes Stück „Der Brautwerber" 150 Gulden C. M. erhalten, so daß „Schneider und Gläubiger einen guten Tag hatten".

Das Schaffen mußte Schubert über manche Leere, über manchen unerfüllten Wunsch hinwegtrösten. An Liedern entstanden in der ersten Jahreshälfte nur fünf. Im Januar zwei auf Leitnersche Texte „Der Winterabend" und „Die Sterne", das rhythmisch und melodisch an den Nachtgesang im Walde erinnert. Im März komponierte er das Rellstabsche „Auf dem Strome" für eine Singstimme und Waldhorn mit Klavierbegleitung, das wundervolle, bestrickende Klangwirkungen aufweist. Am 28. April schrieb er Rellstabs „Herbst" „in das Album Panofkas". Im Mai lieferte Schlechta den Text zu dem stimmungsvollen „Widerschein". Das lyrische Hauptwerk seines Todesjahres ist der „Schwanengesang". Der Schwanengesang ist kein zusammenhängender Zyklus, sondern eine Folge von vierzehn Gesängen auf Texte von Rellstab, Heine und Seidl. Die Erzählung, Schubert hätte die Rellstabschen Gedichte von Beethoven zur Komposition erhalten, ist ins Reich der Fabel zu weisen. Die Heineschen Gedichte fand er in dem erst kurz vorher erschienenen Buch der Lieder. Schubert stürzte sich begierig auf diese verlockenden Verse. Seine sechs Heinelieder lassen ahnen, was für ein Liederfrühling in Verbindung mit dem rheinischen Dichter noch hätte entstehen können. Der Titel „Schwanengesang"

stammt nicht von Schubert. Die Sammlung sollte ursprünglich noch mehr Stücke enthalten. Dreizehn Lieder entstanden im August. Als vierzehntes folgte im Oktober „Die Taubenpost", Schuberts letzte Komposition.

Sieben Lieder von Rellstab machen den Anfang. Zuerst „Liebesbotschaft" mit der wogenden Begleitung und der träumerisch-zarten Melodie. Immer wieder muß darauf hingewiesen werden, welche ungeheure Bedeutung, welche Bild- und Stimmungskraft Schuberts Modulationen gerade durch ihre sparsame Anwendung gewinnen. „Kriegers Ahnung" ist vielseitiger in der Stimmung. Schwer lastende, dumpfe Akkorde drücken das Bangen der nächtlichen Stille aus. Da hebt die Melodie sich über dem Triolengewelle empor. So schweben die Träume zur Liebsten. Die Sehnsucht wächst immer stärker, immer unruhiger werden die Klänge, bis sie den Träumer wieder in die Wirklichkeit zurückrufen. „Frühlingssehnsucht" weist wieder einfachere Gestaltung auf, eine sonnige Melodie, dazu eine anschmiegsame, flatternde Begleitung. Das „Ständchen" wirkt allein durch seine unsterbliche Melodie, der kein Mädchenherz widerstehen kann. Das ewige Lied der Sehnsucht lebt in „Aufenthalt" und „In der Ferne", in dem ersten noch gebunden durch andere Empfindungen, in dem zweiten dagegen ganz sich selbst überlassen, zerfließend, in ihre Urbestandteile aufgelöst. Wanderempfindungen werden im „Abschied" wach. Da sind wieder die schreitenden Rhythmen und zärtlichen, taufrischen Singweisen.

Mit den sechs Heineliedern setzt eine neue Ära in der Lyrik Schuberts ein. Die melodische Linie, die sich früher freischwebend, fast instrumental ergoß, wird hier in äußerstem Maß auf den rein poetischen Ausdruck konzentriert. Sie nähert sich dem rezitierenden Stil, dem Sprachgesang, der auf die spätere Entwicklung des Liedes einen ungeheuer bedeutungsvollen Einfluß ausübte. Dabei bewahrt strengste Knappheit und herrlichstes Ebenmaß in der Form und im Aufbau der Modulationen vor dem Zerfall. Die subjektive Wortlyrik Heines stellte andere Anforderungen an den Tondichter, als ihm bisher, selbst bei Goethe, begegnet waren. Hier kommt alles auf Schlagkraft an, auf intuitives Erfassen des Wesentlichen. Schubert erkannte die Neuartigkeit der Heineschen Poesie und die Notwendigkeit, zum erschöpfenden Ausdeuten dieser Stimmungen neue Wege einzuschlagen.

Daß er weit davon entfernt war, den Musiker in sich zu verleugnen, um vielleicht größere Prägnanz des Ausdrucks zu erzielen, wird dadurch erwiesen, daß er sorglos Textwiederholungen anbrachte, wenn die musikalische Form des Liedes es nötig machte. Er ließ sich nicht zur Detailmalerei verführen, sondern hatte zunächst die aus der Grundstimmung des Gedichts erwachsende Einheit vor Augen. Er kannte die einfache, klare, selbstverständliche und doch im „modernen" Lied so mißverstandene Wahrheit, daß der Dichter, um eine Stimmung zu erzielen, Bilder und Empfindungen in Worte gekleidet aneinanderreihen muß, während der Komponist mit ein paar Tönen sofort die vom Dichter angestrebte Grundstimmung festlegen kann, also auf ein sklavisches Ableuchten der Textworte verzichten darf und muß. Über der Charakteristik vergaß er nicht die melodische Führung der Singstimme, und gerade in der Vereinigung dieser beiden Erfordernisse zeigt sich seine Größe. Niederschmetternd ist die Wucht des Rhythmus im „Atlas", der im Baß unter fiebernden Tremolos sich aufbäumt. Die Wirkung der Melodie ist ins Ungeheure verstärkt durch die Verdoppelung im Baß; das wühlt die tiefsten Tiefen auf. Mit einem kühnen Ruck reißt Schubert die Modulation nach der Durmediante. Ein bitteres Lächeln liegt in den Klängen dieses Mittelteils. Der Schluß kehrt in die Anfangsstimmung zurück und gelangt zu einer erschütternden Steigerung. Einer Vision gleicht „Ihr Bild". Wieder sind es Einklangsführungen mit der Singstimme, die wie gespenstige Schatten vorübergleiten. Einer erlösenden Offenbarung gleichen die unsagbar zartgetönten Durwendungen. Geheimnisvoll, wie es gekommen, verschwindet das Bild in den dunklen Klangregionen des Klaviers. „Das Fischermädchen" bot am wenigsten Gelegenheit zu neuen Wegen; es wirkt durch seine blutvolle Melodik, die sich leichtfüßig über einem schaukelnden Rhythmus erhebt. Plastisch wirkt die Tonmalerei in „Die Stadt". Eine auf dem verminderten Septimenakkord aufgebaute Figur, die wie „ein feuchter Windzug die Wasserbahn kräuselt", durchzieht das Lied. Es zählt zu dem Kühnsten, was Schubert geschrieben hat. „Am Meer" vereinigt beide Liedstile; im Vordersatz herrscht die rein melodische Führung der Singstimme vor, während der Nachsatz über dem unheimlich brausenden Tremolo des Klaviers melodisch-rezitierend sich ergeht. Im „Doppelgänger" endlich machte Schubert den entscheidenden Schritt und schuf den Sprachgesang, wie er ins Drama Wag-

ners und ins Lied Wolfs aufgenommen und weiter ausgebaut wurde. Über den dumpfen Akkordfolgen des Klaviers, die überzeugender als alles andere die Nachtstille, den gespenstigen, grauenhaft-hellen Mondschein, das Entsetzen eines dem Wahnsinn Nahen schildern, schwebt suggestiv die Deklamation der Singstimme. In diesem tiefsten und grandiosesten aller Lieder Schuberts ist die Ausdrucksgewalt, ans Übermenschliche grenzend, in Worten nicht zu beschreiben. Zwei Monate trennen dieses Werk von dem letzten Lied des Schwanengesangs, „Die Taubenpost", seinem letzten Lied überhaupt. Innig, graziös, südlich-schwebend und doch so deutsch ist die Melodik, — von der kristallklaren Harmonie ganz zu schweigen — die wie ein uneingelöstes Versprechen verklingt. Ein Sehnsuchtslied ist der Ausklang der Schubertschen Lyrik, tiefste und freudigste Erfüllung zugleich, die ein heißempfindendes Menschenherz der Welt in den Schoß warf.

Es grenzt ans Märchenhafte, daß neben den genannten zahlreichen und schwerwiegenden Werken Schubert im Todesjahr noch acht große Kompositionen für Klavier geschaffen hat. Zunächst vierhändige Originalwerke. Im Mai das gewaltige Charakteristische Allegro in a-moll, opus 144, das der Verleger „Lebensstürme" betitelte. Großzügige, freie symphonische Gestaltung ist das Hauptmerkmal dieses Werkes. Die Klangregister werden aufs äußerste ausgenutzt. Es ist eine Leidenschaft darin, die unter Anspannung aller Kräfte das Edle will. Auf jeglichen virtuosen Flitterkram ist verzichtet. Nackt treten uns die Wahrheiten der Themen entgegen. Nur der Gedankenentwicklung dient die Fertigkeit der Spieler. Männlich-stolze Fanfarenklänge, verlangende Kantilenen, einfachste Rhythmen und durchsichtige Kontrapunkte liefern das Material zu diesem Prachtbau. Ebenbürtig ist ihm die vierhändige f-moll-Phantasie opus 103. Auch hier ist bestechendste Einfachheit der Mache zu finden. Das Werk könnte als Gegenstück der Wandererphantasie gelten. Was dort dionysischer Jubel, lebenbejahender Überschwang ist, das ist hier Sehnsucht, die seltsam unruhig und erwartungsvoll auf Erfüllung harrt, die verhalten in Largotiefen lauscht, oder sich mit tänzelnder Grazie über sich selbst täuschen will. Abgrund und Tiefe liegt in dieser Musik, deren Mutwillen von starker Hand gebändigt ist. Dem Juni verdanken wir noch zwei weitere vierhändige Werke, eine Fuge in e-moll, die den Ver-

merk „Baden am 3. Juni 1828" trägt und nach Lachners Erzählung auf einem Ausflug dort niedergeschrieben wurde. Es ist ein schulmeisterlich unlebendiges Stück. Lebensprühend, funkelnd und herzhaft frisch gibt sich dagegen das große Rondo in A-dur opus 107, das Schubert im Auftrag des Verlags Artaria komponierte.

So bleiben denn nur noch die zweihändigen Kompositionen dieses Jahres zu nennen, Drei Klavierstücke (Mai) und drei Klaviersonaten, c-moll, A-dur und B-dur (September). Wird dann noch die undatierte, ganz Beethovensche und jedenfalls in eine frühere Zeit fallende E-dur-Sonate mit den zwei Scherzosätzen erwähnt, so ist damit des Meisters Gesamtwerk umschrieben. Die drei Klavierstücke haben buntere, wucherndere Formen als die Impromptus. Musikalische Tiefe ist in ihnen und eine zauberhafte Klangseligkeit in breit auseinandergelegten Akkorden. Das erste, in es-moll, besticht durch seinen phantastischen Charakter. Das Hauptthema pendelt immer zwischen Dur und Moll auf dem schwankenden Triolengrund einher. Zwei Mittelsätze bringen sentimental-schmachtende Empfindungen. Das zweite, in Es-dur, stellt eine Vorahnung des späteren gangbaren Salonstils dar. Nur in der Mitte regen sich ernsthaftere Gedanken. Das letzte, in C-dur, wirft lustig mit Synkopen um sich und vertieft sich in Akkordstudien. Eine kurze kecke Coda hat den Effekt für sich.

Von den Drei Klavierstücken zu den drei letzten Sonaten ist wie von einem blühenden, lieblichen Tal zu atembeklemmenden Höhen oder dem unendlichen Horizont am Meeresstrand. Schon die ersten Akkorde der c-moll-Sonate mit ihrem trotzigen, herausfordernden Rhythmus zeigen, daß hier vom Kampf die Rede sein wird, vom Gedankenvollen und von ritterlichen Tugenden. Hart sind die Akzente des Hauptthemas; ein gewaltiges Unisono führt zu einem heftig klagenden Nebenthema, das sich später so weich umbiegt. Sinnend erhebt das Es-dur-Seitenthema seine Stimme. Schmucklos trägt es seine Idee vor, verbrämt sie dann mit Triolen und zerlegt sie schließlich in Figurationen. In der Durchführung bricht der Sturm der Leidenschaft erneut los. Schroffe dynamische Gegensätze machen die innere Zerrissenheit nur noch fühlbarer. Da taucht bald unter, bald über dem harmonischen Begleitungsgewoge ein getragenes Motiv auf. Über D-, As- und Des-dur geht das Spiel. Die Rechte rollt chromatisch über die Klaviatur; es erwachen in der Tiefe die Rhythmen des Hauptthemas und nach einem gewaltigen

Crescendo ist die Reprise erreicht. Eine kurze Coda greift noch einmal auf die Durchführung zurück, läßt das Spiel aber bald in verhallenden c-moll-Akkorden ausklingen.

Ganz Feierlichkeit und Nachdenklichkeit ist das As-dur-Adagio. Hier walten religiöse Schwärmerei, ernste Choräle und Orgelgetön. Was bedeutet da harmonische Kühnheit, wo die Kraft der Modulation voller neuer ethischer Werte ist? Jetzt war Schubert reif genug, um die gewaltige Sprache des Adagios, dieses eigentlichen deutschen Tempos, reden zu können. Nur die Allergrößten konnten das, zu denen Schubert jetzt getreten war. Ein wehmütig-heiterer Menuettsatz ist die Antwort des Weltkindes, wenn von Problemen die Rede war: kleidsame Tonfiguren, die aneinandergekettet werden, wo man mit verlegener Geste an Wichtigem vorbeieilen will. Im Schlußsatz braucht man seiner Laune keine Zügel mehr anzulegen. Leichtbeschwingt flattert das kokette Sechsachtel-Thema in die Höhe. Es bietet genügend Gelegenheit zum Versteckspielen und wird gehörig durchgehechelt. Im Mittelsatz werden die Klangmassen kompakter. Ein bedeutungsvoll hervorgestoßenes Thema und dazu eine springende Begleitungsfigur reißen die Führung an sich und werden bunt durcheinander gemischt. Legato-Episoden bilden erfreuliche Ruhepunkte in dem unaufhörlichen Auf und Ab. Bei der Schnelligkeit, mit der sich das wechselvolle Bild abrollt, wird man die Länge gar nicht gewahr. Plötzlich: Dominante, Tonika! Schluß!

Freudige Energie ist das Leitmotiv der A-dur-Sonate. Sie erinnert lebhaft an die monumentale in D. Nicht nur in den Dimensionen sondern auch im Charakter. Auf die markanten Rhythmen hat es Schubert jetzt abgesehen; sie sind nicht kompliziert, aber vielsagend in ihrer Eindeutigkeit. Wie in der c-moll-Sonate ist das Hauptthema nur auf den Rhythmus und akkordische Wirkung gestellt; erst das Nebenthema bringt einen melodischen Erguß. Läufe und Figuren spielen danach, immer im Zaum gehalten von einem rhythmischen Motiv, eine große Rolle. Die Erregung flutet ab und gibt Raum für das melodiöse Seitenthema. Teile dieses Themas werden nun herausgegriffen und mit chromatischem und akkordlichem Figurenwerk geziert. Es kommt zu machtvollen Temperamentausbrüchen, bis sich das wiederkehrende Seitenthema in fast Mozartsche Innigkeit und Sorglosigkeit hineinmusiziert. Ein dabei auftauchendes zärtliches Motivchen bestreitet fast allein die

ausgedehnte Durchführung, die dadurch zu einem reizvollen Intermezzo wird. Eine gewaltige Steigerung bereitet die Reprise vor. In der Coda wird das Thematische noch einmal rekapituliert, und mit einem hübschen Figurenornament schließt der Satz. Das Andantino könnte Mendelssohn geschrieben haben; es nimmt die weiche, zerfließende Stimmung seiner Gondellieder vorweg. Die Ähnlichkeit ist frappant. Nur der Mittelteil mit seinen kräftigen Akzenten, den chromatischen Läufen und dem Triller- und Tremologebebe unterbricht auf kurze Zeit den melancholischen Gesang. Drollige Geister treiben im Scherzo ihr Wesen. Kobolde rufen, seltsame Gestalten huschen vorbei und führen phantastische Tänze auf. Der letzte Satz bekennt sich zur Tradition. Es ist ein Spielrondo, das thematische Anleihen bei der a-moll-Sonate opus 164 gemacht hat und diese dem Herkommen gemäß wirksam verarbeitet.

Populärer als diese beiden Sonaten ist die letzte in B-dur. Sie kommt dem Ohr mehr entgegen, ihre Melodik liegt offen da. Die ersten Sätze der in c-moll und A-dur sind knorriger. Die B-dur-Sonate setzt gleich mit einem blühenden, schwungvollen Hauptthema ein, das trotz seiner Einfachheit unzähliger Wandlungen fähig ist. Es wird mannigfach beleuchtet und drängt die Entwicklung nach fis-moll. Das Seitenthema ruht in der Mittelstimme wie eine verborgene Cellokantilene. Mehr und mehr tritt es hervor, lenkt nach der Haupttonart zurück und überläßt nun allerlei figurativem Beiwerk und einzelnen Motiven die Fortspinnung des Gedankengangs, der auf der Dominante endigt. Ein Überleitungstakt, und die Durchführung setzt in cis-moll ein. Hier werden beide Themen nacheinander hin und her gewendet. Es ist mehr lyrische Buntheit als dramatische Steigerung in diesem Teil. Erst nach verschiedenen Versuchen gelingt es dem Hauptthema, der Reprise das Bett zu ebnen, in das sie sich mit lyrischer Behaglichkeit ergießen kann. Nachtzauber liegt über dem romantischen Andante sostenuto. Zarte Glockentöne umklingen die Melodie, die sich leise atmend hebt und senkt. Eine einzige unendliche Woge heißen Empfindens durchpulst das Stück. Hell schwingt sich das Scherzo auf; sonnig, biegsam, gelenkig ist seine Melodik, ein pikanter Leckerbissen. Das Trio versucht trotz seinem Moll und seinen Synkopen auch in den leichtfertigen Ton einzustimmen. Es gelingt ihm aber nicht so recht. Bald ist das Scherzo wieder da und tänzelt in Unschuld und Ausgelassenheit vor-

über. Das Schlußrondo ist voller Merkwürdigkeiten. Ein hallendes g als Tor, durch das ein behendes Thema hereinschlüpft, wie neugierig auf der Dominante von c-moll beginnend, hier und da antippend und in B-dur endend. Es wirft sich keck in die Brust, läßt sich schmeicheln, jagen, fangen: ein heiteres Spiel und doch wiederum mehr. Die Melodik wird konziser. Da fängt es nach einer Legato-Episode an zu hüpfen in punktierten Rhythmen, und ein Thema entpuppt sich, das flatternd alle Höhen und Tiefen durchmißt. In bunter Folge wechseln die Bilder, mit harmlosen Späßen gewürzt, und in einem Presto braust die letzte Sonate ihrem Ende zu. „26. September 1828" schrieb Schubert darunter.

Die Klaviersonaten schuf Schubert schon in seinem neuen Heim. Am 1. September hatte er sein Zimmer bei Schober verlassen und war zu seinem Bruder Ferdinand in ein neuerbautes Haus auf der Neuen Wieden Firmiansgasse No. 694 gezogen, die jetzt Kettenbrückgasse heißt. Das Haus No. 6 trägt seit 1869 eine Gedenktafel: „In diesem Hause starb Franz Schubert am 19. November 1828." Der Umzug geschah aus verschiedenen Gründen. Schobers Verhältnisse waren sehr zurückgegangen. „Schober mit seiner Kunstanstalt ist der Crida nahe," notiert der nie versagende Bauernfeld. Schubert wollte ihm jedenfalls nicht länger zur Last fallen. Dann hatte ihm aber auch der Arzt geraten, in die Vorstadt zu ziehen, wo er bequemer und schneller ins Freie gelangen konnte; denn bei seinem Leiden, das sich in Blutwallungen und Schwindelanfällen äußerte, bedurfte er der Bewegung. Den direkten Anstoß zum Umzug wird wohl Ferdinand gegeben haben, der jedenfalls einsah, daß seinem Bruder vor allem eine regelmäßige Lebensweise nötig war. Auch der Vater mag auf ihn eingewirkt haben, und schließlich war ja auch für Schubert die Zeit da, wo selbst der Unerschrockenste und Ausdauerndste des ungebundenen Bohemienlebens überdrüssig wird und sich nach einer stillen Häuslichkeit sehnt. Aber Ferdinand hatte keinen guten Griff in der Wahl der neuen Behausung getan. Die Wohnung war feucht und gab der ohnehin stark erschütterten Gesundheit Schuberts den letzten Stoß.

Doch konnte er noch Anteil an allem nehmen, was den Freundeskreis berührte. Am 5. September fand die erste Aufführung eines neuen Bühnenstücks von Bauernfeld „Der Brautwerber" im Burgtheater statt. Der Dichter notierte selbst: „Sogenannter Ehrendurch-

fall. Grillparzer, Schwind, Schubert, Schober und andere Freunde erwarteten mich im Gasthaus. Ich war nicht im Stande, sie zu sehen, lief in den Gassen herum, begegnete gegen Mitternacht Grillparzer. Er war äusserst liebenswürdig.“ Am folgenden Tag war er „wie totgeschlagen. Das Erwachen war grässlich“. Schwind und Schubert besuchten ihn und wollten ihn trösten. „Mir hat das Lustspiel ganz ausserordentlich gefallen. Uns allen! und wir sind doch kein Esel!“ ereiferte sich Schubert. — „Was hilfts, wenn ich einer bin!“ bekannte der Dichter, dem die Zeitungen alle Begabung absprachen, und der auf einige Wochen Wien verließ, um den lieben Nächsten zu entgehen.

Schuberts Einnahmequellen flossen auch in diesem Jahr spärlich. Bei den Wiener Verlegern brachte er nur zehn Werke unter. Als opus 89 erschien die Winterreise bei Tobias Haslinger. Den ersten Teil kündigte der Verleger am 14. Januar an: „Dieser Kreis von Gesängen, von welchem dem kunstliebenden Publikum hiermit die erste Abteilung vorgelegt wird, ist das jüngste Geisteswerk eines durch seine zahlreichen Gesangsbehandlungen mit Recht geschätzten Tonsetzers, der hier neuerdings beweist, was er vorzugsweise in dieser Gattung vermöge. Jeder Dichter darf sich Glück wünschen, der von seinem Tonsetzer so verstanden, mit eben so warmem Gefühl als kühner Phantasie aufgefasst, ja durch der Töne Allgewalt der tote Buchstabe erst ins rege Leben gerufen wird. Die Verlagshandlung darf sich schmeicheln, bei einer so werten Gabe auch ihrerseits rücksichtlich der äusserlichen wohlgefälligen Ausstattung nichts versäumt zu haben.“ Das Heft erschien „in farbigen Umschlag gebunden“. Wenn Schuberts Honorar ebenso reich ausgefallen wäre, wie diese Anpreisung, hätte er sich für viele Entbehrungen entschädigen können. Bei der Ausgabe des zweiten Teils, am Schluß des Jahres, entwickelte der Verleger eine noch gesteigerte Beredsamkeit. Opus 95, vier Seidlsche Refrainlieder, kündigte der Verlag von Thaddäus Weigl im August an: „Schon lange hegte das Publikum den Wunsch, aus der Feder dieses genialen Liederdichters einmal eine Arbeit heiteren komischen Inhaltes zu erhalten. Diesem Wunsch kam Herr Schubert durch gegenwärtige vier Lieder, welche teils echt komisch sind, teils das Gepräge der Naivität und des Humors an sich tragen, auf eine überraschende Weise entgegen.“ Mehr konnte das Publikum wirklich nicht verlangen.

Im September begann Schubert ernstlich zu kränkeln; aber durch allerlei Medikamente besserte sich sein Zustand wieder. Er konnte arbeiten und sogar Anfang Oktober zusammen mit Ferdinand und zwei Bekannten einen dreitägigen Ausflug nach Unter-Waltersdorf in Niederösterreich und von dort nach Eisenstadt in Ungarn unternehmen, wo er am Grab Josef Haydns eine andächtige Stunde zubrachte. Es ist auffällig, daß diese Reise bis in die Ungarische Ebene hineinging. Vielleicht wollte Schubert nach Pest, wohin Franz Lachner, der seine Erstlingsoper dort aufführen wollte, ihn lockte; aber der Arme mußte aus Mangel an Reisegeld darauf verzichten.

Als Lachner Anfang November nach Wien zurückkam, besuchte er sogleich Schubert und fand den Tondichter in bedenklich krankem Zustand, der sich immer mehr verschlimmerte.

Am letzten Oktober war Schubert abends im Gasthaus zum roten Kreuz am Himmelpfortgrund, das seine Brüder besuchten, eingekehrt und wollte einen Fisch essen. Aber nach dem ersten Bissen legte er Messer und Gabel nieder und erklärte, es ekle ihn vor der Speise; ihm sei, als habe er Gift genommen. Das war seine letzte Mahlzeit. Am 3. November besuchte er noch die Pfarrkirche in Hernals, wo ein Requiem Ferdinands aufgeführt wurde. Diese Klänge waren der Abschiedsgruß der Musik an den todkranken Meister. Auf dem Heimweg klagte er über große Mattigkeit in den Gliedern. Trotzdem hielt er seinen schlimmen Zustand für vorübergehend. Denn am nächsten Tag ging er mit Josef Lanz zusammen zu dem Theoretiker Simon Sechter, um sich bei ihm als Schüler im strengen Satz anzumelden. Das von Sechter bearbeitete Marpurgsche Lehrbuch sollte dem Unterricht zugrunde gelegt werden, und man verabredete Zeit und Zahl der Stunden. Schubert, dem bisher stets Probieren über Studieren gegangen war, wollte noch einmal in die Lehre gehen. Er fühlte also Schwächen in seiner Kompositionstechnik, und es ist ergreifend und rührend zugleich, wie der Genius am Ende seiner Tage und auf dem Gipfel seiner Meisterschaft noch einmal von vorn anfangen will. Lachner wurde um diese Zeit nach Deutschland geschickt, um neue Gesangskräfte für die Oper zu gewinnen. Sein letzter Gang war zu Schubert. „Er war, als ich ihn vor meiner Abreise zum letztenmal besuchte, bei vollem Bewusstsein, und ich unterhielt mich mit dem anspruchslosesten und teilnehmendsten Freund mehrere Stunden. Er teilte mir noch ver-

schiedene Pläne für die Zukunft mit und freute sich vor allem auf seine Genesung, um seine Oper Der Graf von Gleichen zu vollenden."

Am 11. November zwang Schubert die Schwäche, sich zu legen. Er fühlte keine Schmerzen, nur Schlaflosigkeit und eine furchtbare Abspannung quälten ihn. Er hatte dem von Mozarts Sohn gegründeten Cäcilienchor in Lemberg durch Spaun eine Abschrift des Psalms „Gott ist mein Hirt" zuschicken lassen. Als er daraufhin von den Damen des Vereins ein verbindliches Dankschreiben erhielt, ließ er durch Spaun auch das Ständchen kopieren. Spaun brachte ihm die Abschrift an das Krankenbett. „Mir fehlt eigentlich nichts, nur fühle ich mich so matt, dass ich glaube, ich soll durch das Bett fallen," beruhigte er den Freund. Er lobte noch seine „dreizehnjährige liebevolle Pflegerin", die Stiefschwester Josefa. Spaun erschien sein Zustand ganz unbedenklich. Am 12. November schrieb der Kranke an Schober:

„Lieber Schober!

Ich bin krank. Ich habe schon elf Tage nichts gegessen und nichts getrunken, und wandle matt und schwankend von Sessel zu Bett und zurück. Rinna behandelt mich. Wenn ich auch was geniesse, so muss ich es gleich wieder von mir geben.

Sey also so gut, mir in dieser verzweiflungsvollen Lage durch Lectüre zu Hilfe zu kommen. Von Cooper habe ich gelesen: Den letzten der Mohikaner, den Spion, den Lootsen und die Ansiedler. Solltest Du vielleicht noch was von ihm haben, so beschwöre ich Dich, mir solches bey der Frau v. Bogner im Kaffeeh. zu depositiren. Mein Bruder, die Gewissenhaftigkeit selbst, wird solches am gewissenhaftesten mir überbringen. Oder auch etwas Anderes.

Dein Freund

Schubert."

Anfangs wurde Schubert von dem Hofarzt Ernst Rinna von Sarenbach, der mit Schober befreundet war, behandelt. Als dieser selbst erkrankte, trat der Stabsarzt Josef von Vering für ihn ein, der Schober täglich von dem Zustand seines Freundes unterrichtete. Schubert fügte sich willig allen Anordnungen des Arztes. In den ersten Tagen versuchte er noch, ein paar Stunden aufzustehen, um die Korrekturbogen

der Winterreise durchzusehen. Aber bald mußte auch das unterbleiben. Am 16. November hielten die Ärzte gemeinschaftlich eine Konsultation ab, deren Resultat war, daß der Übergang in Nervenfieber (Typhus) bevorstand, aber immer noch Hoffnung auf Genesung blieb. Tags darauf besuchte ihn Bauernfeld, der mit Josef Hüttenbrenner zu den Treuesten gehörte. Andere Freunde blieben dem Krankenbett aus Furcht vor Ansteckung fern. Schubert sprach mit Bauernfeld „noch von der Oper". Später erinnerte sich Bauernfeld: „Schubert lag hart darnieder, klagte über Schwäche, Hitze im Kopf, doch war er noch des Nachmittags vollkommen bei sich, ohne Anzeichen des Irredens, obwohl mich die gedrückte Stimmung des Freundes mit schlimmen Ahnungen erfüllte. Sein Bruder kam mit den Ärzten. Schon des abends phantasierte der Kranke heftig, kam nicht mehr zum Bewußtsein. Der heftigste Typhus war ausgebrochen."

So sah der sechsundsechzigjährige Vater Schubert seinen Sohn, der das Geschlecht der Schuberts unsterblich gemacht hatte, dahinwelken. Aber der aufrechte, feste Charakter dieses Mannes wankte nicht. „Fasse Mut und inniges Vertrauen auf Gott," schrieb er an Ferdinand; „er wird Dich stärken, damit Du nicht unterliegest und Dir durch seinen Segen eine frohe Zukunft gewähren. Sorge soviel als möglich, dass unser guter Franz unverzüglich mit den heiligen Sacramenten der Sterbenden versehen werde, und ich lebe der tröstlichen Hoffnung, Gott wird ihn stärken und erhalten." Den ganzen Tag (18. November) wollte der Kranke aus dem Bett heraus, und immer war er der Meinung, er sei in einem fremden Zimmer. Dann wieder bat er, man solle ihn doch nicht „in diesem Winkel unter der Erde lassen". Als Ferdinand ihm Trost zusprach und ihm bedeutete, er läge ja in seinem eigenen Zimmer, rief er ihm zu: „Nein, ist nicht wahr, hier liegt Beethoven nicht!" Am Abend rief er den Bruder an sein Bett und raunte ihm zu: „Du, was geschieht denn mit mir?" Ferdinand beruhigte ihn und machte ihm Hoffnung auf baldige Genesung. Auch der Arzt, der dazu kam, redete beschwichtigend auf ihn ein. Schubert aber sah ihm starr ins Auge, griff mit matter Hand an die Wand und sagte nachdrücklich: „Hier, hier ist mein Ende."

Er hatte nicht mehr lange zu kämpfen. Es war am 19. November 1828 nachmittags 3 Uhr. Da starb er den schweren Tod.

Alle die ihm nahestanden, waren fassungslos vor Schmerz. „Gestern

Nachmittag," schrieb Bauernfeld, „ist Schubert gestorben. Montags sprach ich ihn noch, Dienstag phantasierte er, Mittwoch war er tot. Es ist mir wie ein Traum. Die ehrlichste Seele, der treueste Freund! ich wollte, ich läge statt seiner. Er geht doch mit Ruhm von der Erde!" „Schubert ist tot und mit ihm das Heiterste und Schönste, das wir hatten," klagt Schwind, als er in München die Schreckensbotschaft erhielt. Und an Schober schrieb er: „Du weisst, wie ich ihn liebe, Du kannst Dir auch denken, wie ich dem Gedanken kaum gewachsen war, ihn verloren zu haben. Wir haben noch Freunde, teure und wohlwollende, aber keinen mehr, der die schöne unvergessliche Zeit mit uns gelebt und nicht vergessen hat. Ich habe um ihn geweint, wie um einen meiner Brüder; jetzt aber gönn' ich ihm's, dass er in seiner Grösse gestorben ist und seines Kummers los ist. Je mehr ich jetzt einsehe, was er war, je mehr sehe ich ein, was er gelitten hat . . . Die Erinnerung an ihn wird mit uns sein und alle Beschwerden der Welt werden uns nicht hindern, in Augenblicken ganz zu fühlen, was nun ganz verschwunden ist."

Vater Schubert teilte der Mitwelt seinen Verlust in einer Anzeige mit:

„Gestern Mittwoch Nachmittag um 3 Uhr entschlummerte zu einem besseren Leben mein innigstgeliebter Sohn Franz Schubert, Tonkünstler und Compositeur, nach einer kurzen Krankheit und nach dem Empfang der heiligen Sterbesacramente im 32. Jahre seines Alters.

Zugleich haben ich und meine Familie unseren verehrlichen Freunden und Bekannten hiermit anzuzeigen, dass der Leichnam des Verblichenen Freitag den 21. d. M. Nachmittags um halb 3 Uhr von dem Hause No. 694 auf der Neu-Wieden in der neugebauten Gasse nächst dem sogenannten Bischof-Stadel in die Pfarrkirche zum heiligen Josef in Margarethen getragen und daselbst eingesegnet werde.

Wien, den 20. November 1828.

Franz Schubert.
Schullehrer in Rossau."

Das Begräbnis sollte auf dem Matzleinsdorfer Friedhof, wohin man auch einst Gluck zu Grabe getragen hatte, stattfinden. Doch der treue Bruder Ferdinand deutete die Fieberworte Schuberts: „Hier liegt Beethoven nicht," als einen Wunsch des Verblichenen, neben seinem Abgott beerdigt zu werden. Er schrieb noch am Begräbnistag „früh

6 Uhr" an den „liebwertesten Vater", ob er mit der Überführung der Leiche nach dem Währinger Ortsfriedhof einverstanden wäre. Er hätte schon deswegen Rücksprache genommen. Die Kosten würden ungefähr 70 Gulden C. M. betragen. „Viel, sehr viel! — aber für Franzen doch gewiss sehr wenig!" fügte er hinzu und steuerte gleich selbst eine eben eingenommene Summe bei. Der Vater fügte sich dem Wunsch.

In die damals übliche Tracht eines Einsiedlers gekleidet, ein Kreuz in den gefalteten Händen, einen Lorbeerkranz im Haar, so lag Schubert auf der Bahre. Studenten und junge Beamte trugen den Sarg nach der Pfarrkirche in Margarethen. Nicht nur die Freunde und Verehrer, auch eine Menge teilnehmender Menschen hatte sich eingefunden. Johann Gänsbacher, der Domkapellmeister von St. Stephan, leitete eine Trauermotette und nach der Einsegnung ein von Schober auf Schuberts Melodie „Pax vobiscum" gedichtetes deutsches Lied. Dann folgte die Überführung des Sarges nach Währing. In der dortigen Pfarrkirche zum heil. Lorenz und zur heil. Gertrud wurde unter Absingung des üblichen Miserere, des Libera und eines deutschen Begräbnisliedes die zweite Einsegnung vorgenommen. Dann setzte sich der Zug in Bewegung. Die Trauergäste trugen brennende, mit Blumen geschmückte Kerzen. An einer Umfriedungsmauer, drei Grabhügel von Beethoven getrennt, war für Schubert die Gruft bereitet, ihn aufzunehmen.

Die Nachlaßpfleger Franz Schuberts hatten leichte Arbeit. Das amtliche Dokument besagt darüber:

„Sperrs-Relation.
Todtenfall auf der Wieden.

Herr Franz Schubert, Tonkünstler und Compositeur, ledig, 32 Jahr alt, wohnend No. 694, allda in Aftermiete bei dem leiblichen Bruder Herrn Ferdinand Schubert, gestorben am 19. November 1828, ohne Testament. Nächste Anverwandte: Der leibliche Vater Franz Schubert, Schullehrer in der Rossau No. 147, dann 8 leibliche Geschwister des Erblassers: 1.) Ferdinand, Professor zu St. Anna, wohnhaft im Sterbeorte, 2.) Ignaz, Schulgehilfe, am Himmelpfortgrunde, 3.) Karl, am Himmelpfortgrunde, Maler, 4.) Theresia, verehelichte Schneider, Professorsehegattin im k. k. Waisenhause, aus erster Ehe, von der Mutter

Elisabeth, dann 5.) Marie Schubert 14, 6.) Josefa 13, 7.) Andrä 5, 8.) Anton Schubert, 3 Jahr alt, alle vier bei dem Vater in der Rossau, und Geschwister zweiter Ehe von der Mutter Anna. Als Name desjenigen, der sich der Verlassenschaft annehme und in dessen Händen sie gelassen werde ist der leibliche Vater angeführt. Das Vermögen besteht nach Angabe des leiblichen Herrn Vaters und leiblichen Bruders blos in folgendem: 3 tuchene Fracke, 3 Gehröcke, 10 Beinkleider, 9 Gilets: 37 fl. C. M., 1 Hut, 5 Paar Schuhe, 2 Paar Stiefel: 2 fl.,, 4 Hemden, 9 Hals- und Sacktücheln, 13 Paar Fusssocken, 1 Leintuch, 2 Bettziechen: 8 fl., 1 Matratze, 1 Polster, 1 Decke: 6 fl. Ausser einigen alten Musikalien geschätzt auf 10 fl. befindet sich vom Erblasser nichts vorhanden. Summe 63 fl.

Hierauf hat der leibliche Herr Vater des Erblassers laut in Handen habenden Quittungen an bestrittenen Krankheits- und Leichkosten 269 fl. 19 kr. in Conv. Münze zu fordern.

Wien, den 2. Dezember 1828.

Karl Wegmann,
Schätzmeister.

Anton Slabe,
Sperrcommissär.

Franz Schubert,
Schullehrer in der Rossau Nr. 147 des Erblassers leiblicher Vater.

Ferdinand Schubert,
Lehrer an der k. k. Normalhauptschule, des Erblassers leiblicher Bruder.

Ignaz Schubert,
Schulgehilfe in der Rossau, des Erblassers leiblicher Bruder.

Ob Bücher in der Verlassenschaft vorhanden und ob dieserwegen die Anzeige sogleich nach der Sperre an das k. k. Bücher-Revisions-Amt geschehen sei?: Keine vorhanden."

Die erste Totenfeier für Schubert veranstaltete der Kirchenmusikverein der Vorstadt St. Ulrich am 27. November. Mozarts Requiem erklang und es wurde eine Seelenmesse für den Verstorbenen gelesen. Die Wiener Zeitung nahm von Schuberts Tod ebensowenig Notiz, wie von dem Beethovens im Vorjahre. Schickhs Wiener Zeitschrift da-

gegen brachte den ersten Nachruf aus der Feder des Freiherrn von Zedlitz. „Als Mensch war Schubert von allen, die ihn näher kannten, geliebt und geschätzt," heißt es darin. Ähnliches drückt Bauernfeld in seinem Gedicht auf Schuberts Tod aus:

„Es ging, schien er auch häufig arm an Worten,
Viel ein und aus durch seines Herzens Pforten."

Und in Prosa zeichnet er Schuberts Bild prägnant mit den Worten: „Schubert war gewissermaßen eine Doppelnatur, die Wiener Heiterkeit mit einem Zuge tiefer Schwermut verwebt und veredelt. Nach innen Dichter und von außen eine Art Genußmensch."

Schuberts Freunde blieben nicht müßig. Sie planten nicht nur die Aufführung eines Requiems von Anselm Hüttenbrenner in der Augustinerkirche, sondern erließen auch an die Wiener Kunstfreunde einen Aufruf, sich an der Sammlung von Beiträgen für ein würdiges Grabdenkmal zu beteiligen. Grillparzer verfaßte diesen Aufruf, der am 20. Dezember in der Theater-Zeitung erschien. Früher als das Denkmal kam die Aufführung des doppelchörigen Requiems in c-moll von Hüttenbrenner zustande, wozu Vater Schubert mit seiner Familie eingeladen war. Mehr als hundert Musiker wirkten zu Ehren des Verstorbenen mit. Schubert teilte diese Ehre mit Gluck, Haydn und Beethoven. Für Mozart hatte man kein Seelenamt veranstaltet.

Für den Grabdenkmalsfonds wirkte vor allem Anna Fröhlich mit einem Konzert, in dem sich ein neuer Schubertinterpret, der Sänger Schoberlechner, zum erstenmal vorstellte. Der große Erfolg ermöglichte eine schnelle Wiederholung und damit war das Geld gewonnen. Schober und der Architekt Förster entwarfen ein Denkmal, Franz Dialler schuf die Büste Schuberts und Grillparzer verfaßte die Inschrift:

Der Tod begrub hier einen reichen Besitz,
Aber noch schönere Hoffnungen.

Hier liegt Franz Schubert,
geboren am 31. Jänner 1797,
gestorben am 19. November 1828.
31 Jahre alt.

Grillparzer urteilte nach dem, was die Zeit von Schubert wußte. Wir kennen den Besitz und wissen, daß er groß genug ist, um alle Hoffnungen verschmerzen zu lassen. Aber wir haben kein Recht, Grillparzers Grabschrift abzulehnen. Sie ist noch immer wahr, wenn auch in anderem Sinn: Denn noch liegt der „reiche Besitz" zum großen Teil ungenutzt da, und wir müssen uns immer noch mit den „schöneren Hoffnungen" trösten, daß die Menschheit doch noch einmal das Erbe eines ihrer Größten in vollem Umfang antreten wird.

Mehr als vier Jahrzehnte vergingen, bis die Stadt Wien ihrem liederreichsten Sohn ein Denkmal setzte. Der „Wiener Männergesangverein" brachte die Angelegenheit in Fluß und der von Franz Mair gegründete Männergesangverein „Schubertbund" trat hingebungsvoll für die Sache seines Namens ein. Kundmann modellierte das schöne Monument und am 15. Mai 1872 fand die feierliche Enthüllung im Wiener Stadtpark statt. Im Lauf der Jahre war durch die Witterungseinflüsse Schuberts Gruft auf dem Währinger Friedhof schadhaft geworden. Da ließ die Gesellschaft der Musikfreunde am 13. Oktober 1863 die Gebeine Schuberts und Beethovens exhumieren und zehn Tage später in Metallsärgen in neuen Grüften bestatten. So ruhten sie bis in die siebziger Jahre. Als nun das Häusermeer der wachsenden Großstadt immer begieriger nach diesem stillen Fleckchen Erde leckte, tauchte der Plan auf, den Währinger Friedhof ganz aufzulassen. So mußten die sterblichen Reste der beiden Musikanten eine neue Reise antreten. Am 22. Juni 1888 wurde Beethoven nach dem Zentralfriedhof Wiens gebracht, und am 23. September folgte ihm Schubert im neuen Prachtsarg. Es wurde eine gewaltige Kundgebung für seinen Genius. Unter Beteiligung sämtlicher Gesangvereine aus Wien und Umgebung und einer unübersehbaren Volksmenge fand die Überführung nach seinem Ehrengrab statt. Weihbischof Dr. Angerer nahm die Einsegnung vor, und der Wiener Männergesangverein sang Herbecks Libera. Mitglieder der Hofkapelle bliesen das Lied Der Tod und das Mädchen, worauf ein Huldigungsgedicht gesprochen wurde. Dann wurde der Sarg unter den Klängen des Liedes Zum Feste Allerseelen versenkt. Am Grab erhebt sich das von dem Wiener Männergesangverein gestiftete Hansen-Kundmannsche Denkmal. Da ruht Franz Schubert in der Nähe der anderen Großmeister der Tonkunst, Beethoven, Mozart, Gluck. In

neuerer Zeit fanden auch Brahms und Johann Strauß dort ihre Ruhestätte.

Über dem Grab aber wölbt sich als herrlichster Himmel sein Werk, das mehr und mehr sich die Herzen eroberte. Und so kam endlich die Zeit, wo als würdigstes Denkmal die Gesamtausgabe seiner Werke errichtet werden konnte. Breitkopf & Härtel veranstalteten sie, und Mandyczewski, Brahms, Johann Nepomuk Fuchs und viele andere hervorragende Schubertianer widmeten ihre Kraft und ihr großes Wissen dem idealen Werk. So wurde zur Erfüllung, was Bauernfeld dem treuen Freunde ins Grab nachrief:

Drum trauert mild und horcht den Liedern gerne
Sein bestes Erbteil, das er allen ließ,
Sie klingen her, wie aus bekannter Ferne,
Sie klingen uns ins Herz so wohl und süß —
Wir blicken aufwärts in das Meer der Sterne,
Wir lächeln — sind nicht länger ungewiß:
Er ist nicht tot im ew'gen Reich des Schönen,
Und seine Seele lebt in seinen Tönen.

„Wohlklang, Frische, Anmut, Träumerei, Leidenschaft, Besänftigung, Tränen und Flammen entströmen Dir aus Herzens Tiefen und Höhen, und fast lässest Du die Grösse Deiner Meisterschaft vergessen ob dem Zauber Deines Gemütes." Mit diesen enthusiastischen Worten verwies Liszt die Welt auf Schubert. Die Verdienste, die er sich durch die Propaganda der Tat um das Werk Schuberts erworben hat, sollen ihm unvergessen bleiben. Er faßte die Perlen aus dem überreichen Liederschatz in schimmerndes Gold und machte so die große Masse begierig, mehr davon zu besitzen. Er putzte das, was der Wiener Schulmeister im Kämmerlein dem Klavier selig-einsam anvertraute, bunt heraus und stellte es einer geschmückten Menge auf dem lichtbestrahlten Podium des Konzertsaals vor. Er erweckte dadurch Bewunderung und Liebe zu einer Zeit, als auch Schumann auf Schubert als einen noch Unbekannten, Unerschöpflichen mit hellen Fanfaren wies. Und wir? Wir haben heute den ganzen Schubert in seiner Größe vor uns und sind doch so arm, nur das wenigste von ihm zu kennen. Wir stehen vor den Toren, die in die Gefilde der Seligen

führen, vor sieben Seligkeiten — und doch zaudert der Fuß, die Schwelle zu überschreiten; er tappt vorbei und sucht andere Pfade. Liegt hier Tieferes verborgen? Ein Weltwille vielleicht, der nur zögernd den Genius enthüllt? Sollten wir warten, bis Schubert selbst, wie der Frühlingsgott Baldur, jauchzend die Nebel, die ihn bergen, durchbricht und der Menschheit seine Blüten in den Schoß wirft? Wenn die Kunst in Wucherungen sich auflöst und innen abzusterben droht, wenn sie dereinst, wie Ibsen verlangt, „Gerichtstag, über sich selbst halten" wird, dann ist seine frische Kraft nötig, sein Genie muß die reinigenden Säfte spenden. Solche Aufgabe fiele Schubert zu, dessen idyllische Schwungkraft über Untiefen hinwegtragen wird. Sein blendender Reichtum wird einen strengeren und stolzeren Maßstab für das Unzulängliche geben. Nur der großen, starken, in sich gefestigten Individualität sind die erhabenen Wirkungen ins Unendliche möglich und vergönnt; dem Meister, der im Volksempfinden wurzelt und den Himmel zu ergründen sucht; dem Künstler, der, wenn er echt ist, immer ein Stück Dichter in sich trägt und der Schillers Wort erfüllt, daß er die glückliche Wahl des Stoffes mit höchster Simplizität in seiner Behandlung vereint. Denn weit eher als Bach oder Beethoven kommt Schubert dem Volksempfinden entgegen; in ihm hat die „musikalisch-melancholische Natur des Deutschen" ihren vollkommensten Ausdruck gefunden. Ihm in erster Linie wird die Aufgabe zufallen, die breitere Masse, soweit dies eben möglich ist, der Kunst zu gewinnen oder wiederzugewinnen. Bei der Unerschöpflichkeit und Mannigfaltigkeit seines Werks wird er ewig neu und überraschend sein.

„Die Zeit, so zahllos und so Schönes sie gebiert, einen Schubert bringt sie nicht wieder," klagte Schumann. Er hat Recht behalten. Aber die Zeit hat von dem Werk des Genius gezehrt. Tausend Fäden gehen von ihm aus, und die, die ihm folgten, griffen sie auf. Auf seinem Wunderwerk der Lyrik bauten Schumann, Franz, Cornelius und Wolf weiter. Brahms, der, nach seines Freundes Joachim Meinung, die „erhabene Formherrschaft des großen Sebastian einerseits mit Schuberts Volkstümlichkeit andererseits" vereinigte, fand in seiner Kammermusik und in den Klaviersonaten Wege, die ihn lockten. Bruckner knüpfte endlich an seine Symphonien an, deren rhapsodische Formung seinem Wesen und seiner österreichischen Art entgegenkam. Der Name aber, neben dem Schubert immer genannt werden wird,

ist Beethoven. So wie er Zeit seines Lebens in dem Schatten des Titanen verschwand, stand auch Beethovens Werk als etwas Ungeheures, das die Menschheit ganz für sich verlangte, verdunkelnd in seinem Weg. Erst heute, wo der Blick über Vergangenes schweift, wo Beethovens Gedankenwelt der an Kant, Schopenhauer, Goethe, Hebbel und Wagner gewachsenen Menschheit näher gekommen, von den Strebenden weiter gedacht und verstanden worden ist — erst heute können die beglückenden Kräfte Schubertscher Fülle in voller Blüte wirken, so wie es Friedrich Nietzsche sah, als er schrieb: „Franz Schubert, ein geringerer Artist, als die anderen grossen Meister, hatte doch von allen den größten Erbreichtum an Musik. Er verschwendete ihn aus voller Hand und aus gütigem Herzen; sodass die Musiker noch ein paar Jahrhunderte an seinen Gedanken und Einfällen zu zehren haben werden. In seinen Werken haben wir einen Schatz von unverbrauchten Erfindungen; Andere werden ihre Grösse im Verbrauchen haben. Dürfte man Beethoven den idealen Zuhörer eines Spielmannes nennen, so hätte Schubert darauf ein Anrecht, selber der ideale Spielmann zu heissen.“

LITERATURVERZEICHNIS

Otto Erich Deutsch: „Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens." Die Dokumente seines Lebens. Erste Hälfte. München 1914.
Otto Erich Deutsch: Schubert-Brevier. Berlin 1905.
Heinrich Kreißle von Hellborn: Franz Schubert. Wien 1865.
August Reissmann: Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1873.
Max Friedländer: Beiträge zur Biographie Schuberts. Leipzig 1887.
Richard Heuberger: Franz Schubert. Berlin 1902.
Arnold Niggli: Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke.
Wilhelm Klatte: Franz Schubert.

NAMENREGISTER

Alexander I. von Rußland 215.
Allgemeine Musikalische Zeitung 102. 103. 193. 268.
Altlerchenfeld b. Wien 193.
Anakreon 136.
Angerer 298.
Anschütz, Emilie 122.
— Heinrich 122. 123. 149.
Artaria, Mathias 142. 211. 215.
Artaria & Co. 253. 257. 259. 261. 286.
Assmayer, Ignaz 44. 82. 193. 216.
Atzenbrugg 121.

Bach 23. 133. 278. 279. 300.
Baden bei Wien 286.
Barbaja, Dominik 111. 116. 123. 154. 161. 223.
Barth, Josef 43. 220.
Bauer, Wilhelm 220.
Bauernfeld, Eduard v. 88. 91. 103. 108. 109. 118. 124. 145. 148. 149. 153. 156. 167. 172. 175. 195. 197. 198. 205. 211. 212. 214. 215. 218. 222. 223. 229. 239. 244. 253. 254. 257. 258. 260. 262. 267. 282. 289. 293. 294. 297. 299.
Baumberg, Gabriele v. 41.
Bäuerles Theaterzeitung 49. 207.
Beethoven, Karl v. 140. 141.
— Ludwig v. 1. 9. 10. 14. 20. 22. 23. 31. 33. 41. 48. 52. 53. 56. 68. 69. 77. 80. 82. 83. 89. 99. 124. 127. 129. 133. 140. 141. 142. 166. 176. 177. 178. 185. 186. 188. 189. 196. 197. 200. 204. 218. 236. 237. 242. 253. 260. 261. 264. 268. 272. 274. 275. 278. 279. 282. 286. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 300. 301.
Berger, Ludwig 24.
Berlin 37. 153. 175. 194. 195. 215. 216. 222.
Bernard, Jos. Karl 39.
Berra, Marco 33.
Bertrand 38. 40.
Bocklet, Karl Maria v. 228. 229. 259. 261. 262.
Bogner, Ferdinand 192.
Böhm, Josef 261. 262.
Boieldieu 18. 52.
Brahms 52. 71. 79. 89. 162. 185. 189. 201. 205. 218. 247. 249. 269. 299. 300.
Breitkopf & Härtel 65. 142. 230. 231. 299.
Breslau 62. 156. 158. 160. 168. 214. 237.
Bruchmann, Franz v. 91. 120. 136. 157. 160. 161. 163.
Bruchmann, Johann v. 126.
Bruckner 34. 130. 131. 201. 269. 273. 275. 278. 200.
Brüggemann, Verleger 266.
Budapest 291.
Bülow, Hans v. 274. 275.
Bürger, Gottfr. Aug. 72.

Cappi & Co. 217.
— & Diabelli 103. 112. 117. 142. 144. 145. 199.
Castelli, Ignaz Franz 151. 152. 175. 227.
Catel, Charles Simon 52. 95.
Cherubini 18. 52.
Chezy, Helmine 124. 160. 167. 168. 169. 170.
— Wilhelm 147. 149.
Claudius, Mathias 62. 73. 116.
Collin, Heinrich v. 62. 104. 200.
— Matthäus v. 136. 147. 163.
Cooper 292.
Cornelius, Peter 154. 300.
— Peter v. 244. 267.
Cornet, Julius 95.
Costenoble, Hofschauspieler 111. 124. 125. 159.
Craigher, Jac. Nic. 200.
Czerny, Karl 176.

Dankesreither, Johann Nep. v. 60. 141.
Deinhardstein, Ludwig v. 42. 61. 135.
Derfel, Franz 120. 229.
Dessau 164.
Diabelli, Anton 35. 49. 74. 114. 117. 119. 125. 145. 156. 216. 253. 261. 262.
— & Co. 144. 216. 217.
Dialler, Franz 297.
Dietrich, Anton 120. 212.
Dietrichstein, Graf Moritz 104. 110. 112. 215.
Doblhoff, Karl Freiherr v. 120. 121.
Döbling bei Wien 56. 241.
Doppler, Franz 51. 87.
Dornbach bei Wien 238.
Dresden 65. 160. 215.
Duport, Ludwig Anton 111. 125. 223.
Dvořak 250. 269.

Eberwein, Max 37.
Ebner, Leopold 75.
Eckel, Georg Franz 149.
Ehrlich 38.
Eichendorff 109.

Eisenstadt in Ungarn 291.
Ermin 38. 42.
Esterhazy von Galantha, Graf Johann Karl 83. 86. 140. 170. 180. 218.
— Gräfin Rosine 85. 86. 190.
— Gräfin Karoline 83. 86. 148. 182. 264.
— Gräfin Marie 83. 86.
Eybler, Joseph v. 6. 220. 221. 222.

Fellinger 39. 42.
Förster, Architekt 297.
Forstmayer, Mathias 85.
Frankfurt a. M. 153.
Franz, Robert 271. 300.
Fries, Graf Moritz 114. 115.
Fröhlich, Anna 1. 104. 105. 135. 228. 231. 240. 297.
— Barbara 1. 104. 105. 192.
— Josefa 1. 104. 105. 241. 262.
— Katharina 1. 104. 105. 150.
Fuchs, Johann Nepomuk 299.
Führer, Robert 33.

Gahy, Josef v. 68. 120. 199. 229.
Gänsbacher, Johann 295.
Gassmann, Therese 102.
Gastein 209—213. 214.
Geymüller, Rosalie v. 228.
Gläser, Franz 117.
Gleim, Johann W. L. 135.
Gluck 14. 18. 22. 23. 48. 294. 297. 298.
Gmunden 206. 207. 208. 210. 213. 214. 216. 223. 282.
Gneixendorf 236.
Goldoni 73.
Goethe 24. 25. 26. 30. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 51. 56. 60. 63. 64. 65. 72. 73. 74. 92. 93. 98. 107. 109. 112. 113. 115. 116. 118. 125. 136. 141. 144. 183. 195. 196. 216. 217. 226. 264. 283. 301.
Götz, Hermann 154.
Graf, Konrad 70.
Graz 95. 96. 139. 155. 158. 196. 197. 242. 243. 244. 249. 259. 282.
Grillparzer 44. 91. 93. 105. 109. 215. 229. 240. 262. 264. 270. 281. 290. 297. 298.
Grinzing bei Wien 45. 222. 238.
Grob, Therese 21. 35. 45. 46. 90. 148.
Gross, Josef 68.

Hacker, Franz 220.
— Karl 220.
Halberstadt 266.
Hammer-Purgstall, Josef v. 104.
Händel 23. 68. 69. 140.
Härtel, Gottfried Christoph 65.
Hartmann, Franz v. 229.
Haslinger, Tobias 253. 261. 262. 265. 290.
Hauer, Dr. Franz 219.
Haydn 9. 10. 14. 16. 18. 23. 27. 31. 32. 50. 51. 52. 53. 77. 88. 225. 291. 297.
— Michael 211. 212.
Hebbel 130. 301.
Heiligenstadt bei Wien 45. 238.
Heine 282—285.
Hell 60.
Hellmesberger-Quartett 27. 178.
Herbeck 128. 159. 172. 240.
Herder 18. 243.
Herold 110. 111. 242.
Hoffmann, E. T. A. 225.
— v. Fallersleben 149. 237. 239.
Hofmann, Theatersekretär 94. 103.
Hoheisel, Johann 49.
Holbein v. Holbeinsberg, Franz Ignaz 127.
Hölty 17. 35. 39. 40. 51. 59. 60. 65.
Holz, Carl 140. 262.
Holzapfel, Anton 5. 8. 9. 13. 14. 45. 46. 219.
Holzer, Michael 4. 5. 6. 11. 21. 34. 49. 50.
Hönig, Anette 197. 198. 214. 218. 267.
— Franz 197.
— Louis 212.
Hummel, Joh. Nep. 105. 236.
Hüther, F. 211.
Hüttenbrenner, Anselm 22. 27. 44. 45. 68. 72. 74. 75. 82. 88. 90. 92. 94. 95. 102. 104. 108. 112. 114. 117. 127. 128. 141. 147. 149. 155. 158. 159. 236. 237. 242. 243. 259. 297.
— Heinrich 95. 106. 140.
— Josef 28. 36. 74. 75. 91. 92. 95. 98. 112. 117. 125. 128. 140. 142. 155. 158. 159. 237. 257. 293.

Jacobi 60. 61. 88.
Jaëll, Eduard 83. 92.
Jäger, Franz 92. 139.
Jbsen 300.
Jenger, Johann 121. 155. 156. 196. 197. 236. 241. 242. 244. 260. 282.
Joachim, Josef 268.

Kalchberg, J. 42. 156.
Kalkbrenner, Friedrich 231.

Kanne, Friedrich August 117.
Kant 301.
Keller, Gottfried 189.
Kenner, Josef 8. 40.
Kienlen 37.
Kienreich, Jos. Andr. 243. 259.
Kiesewetter, Irene 250.
— Raph. Georg 140. 232. 250.
Kind, Friedrich 74. 147.
Kinsky, Fürstin Karoline 281.
— Josef 243.
Klein, Bernhard 24.
Kleindl, Josef 8.
Kleist 256.
Klenke, Caroline Luise v. 243.
Klopstock 41. 42. 50. 60. 65. 240. 262. 264.
Klosterneuburg 34.
Koller, Josef v. 96. 97. 206.
— Josefa v. 96. 97. 106.
Könneritz, Freiherr v. 127.
Konvikt, K. K. in Wien 6—10. 14. 18. 19. 22. 42. 47. 110. 220.
Köpken 60.
Körner, Theodor 17. 18. 35. 36. 39. 42. 81. 90.
Kosegarten, Ludwig Th. 35. 40. 42. 60.
Kotzebue 27. 28. 172.
Kozeluch, Leopold 10.
Kreissle von Hellborn, Heinrich 159.
Kremsmünster 96. 205. 209.
Kreutzer, Konradin 44. 126.
Kriehuber, Josef 199.
Krommer, Franz 10. 52.
Kuffner, Christoph 179.
Kühn, Julius 214.
Kundmann, Karl 298.
Kupelwieser, Josef 154. 161. 181.
— Leopold 68. 91. 108. 118. 120. 121. 154. 156. 160. 174. 183. 184. 212. 214. 229.

Lablache, Ludwig 250.
Lachner, Franz 30. 91. 149. 153. 193. 235. 244. 253. 286. 291.
Laibach 46. 47.
Lang, Innocenz 20.
Lankoronsky, Graf 118.
Lanner, Josef 192. 193.
Lanz, Josef 291.
Lappe, Carl 179. 199.
Leidesdorf, Max 175. 180. 184. 262.
Leipzig 65. 66. 230. 252. 253. 263. 273.
Leitner, Carl Gottfr. v. 163. 245. 249. 262. 264. 282.
Lemberg 206. 208. 228. 292.
Leon, Gottlieb v. 73.
Lessing 254.
Lewy, Josef Rudolf 240. 262.
Lichtenthal, Vorstadt Wiens 2. 3. 4. 5. 6. 21. 34. 45.
Linke, Josef 228. 259. 261. 262.
Linz 7. 96. 97. 108. 136. 139. 157. 158. 206—208. 210. 223.
Linzer Musikverein 158.
Liszt 51. 127. 177. 190. 271. 278. 299.
Loewe, Carl 65.
Lubi, Michael 26.

Mainz 264.
Mair, Franz 298.
Mandyczewski, Eusebius 299.
Maria Theresia 2.
Matthisson, Fr. v. 17. 24. 39. 51. 60. 62. 65. 135. 144.
Mayerhofer von Grünbühel, Ferdinand 197. 222. 282.
Maylath, Graf Johann 119. 170.
Mayrhofer, Johann 26. 28. 29. 37. 42. 55. 60. 61. 62. 63. 66. 67. 73. 74. 75. 83. 84. 88. 90. 91. 92. 93. 97. 106. 108. 116. 135. 140. 141. 145. 147. 179. 229. 245.
Mayssen, Josef 119.
Méhul 52.
Mendelssohn, Abraham 217.
— Felix 119. 217. 252. 273. 288.
Metastasio 17. 62. 250.
Michelangelo 247. 280.
Milder-Hauptmann, Anna 18. 85. 194. 195. 196. 209. 222.
Möck, Susanne 2.
Mohn 120. 121. 161. 181.
Mosel, Ignaz 104. 109. 110. 126.
Motte-Fouqué, de la 17. 59. 72. 141. 190.
Mozart, Wolfgang Amadeus 8. 9. 10. 14. 16. 18. 20. 22. 23. 27. 31. 32. 49. 50. 52. 53. 54. 55. 56. 59. 68. 69. 77. 80. 81. 83. 88. 124. 153. 196. 203. 225. 235. 256. 257. 278. 279. 287. 296. 297. 298.
— Wolfgang Xaver 207. 292.
Mozatti, Josef 44. 45.
Müller, Sophie 196.
Müller, Wilhelm 164. 239. 247. 249.
München 153. 267. 294.
Münk, Freiherr Ignaz v. 121.

Nägeli, Georg 230.
Neapel 212.
Neudorf 2.
Neumann, Emilie 168. 169.
— Johann 104. 239.

Niemeyer, A. H. 100.
Nietzsche 301.
Nikolaus I. Kaiser von Rußland 215.
Novalis 93. 106.
Nußdorf b. Wien 238.

Ochsenburg, Lustschloß 121.
Ossian 35. 38. 59. 65. 73.
Ottenwald 75. 116. 126. 206.

Pachler, Faust 242. 245.
— Karl 242. 243. 260.
Pachler-Koschak, Maria 242. 244. 245. 282.
Paganini 266. 267.
Palffy, Graf Ferdinand 161.
Panofka, Heinrich 237. 238. 282.
Passini, Stecher 199.
Paumgartner, Sylvester 97.
Peitl, Josef 99.
Pennauer, A. 142. 211. 215. 217. 253.
Peters, C. F. 142.
Petrarca 88.
Pfeffel 11.
Pichl, Wenzel 10.
Pichler, Caroline 61. 104. 118.
Pinterics, Karl 68. 199.
Piringer 132.
Platen 135. 147.
Platner 73.
Polzelli 37.
Pope, Alexander 17.
Prag 33.
Prandstetter, M. Jos. 41.
Pratobevera, Adolf v. 215.
Probst, Verleger 230. 231. 263.
Puschberg 206. 208.
Pyrker, Ladislaus 104. 115. 213. 262.

Radichi, Julius 95.
Raffael 256.
Randhartinger, Benedikt 8. 163. 164. 173. 219.
Reichardt 24. 37. 64.
Reil, Fr. 249. 280.
Reißig, C. L. 42.
Rellstab, Ludwig 176. 262. 282. 283.
Rembrandt 233.
Rieder, Wilh. August 120. 199. 212.
Rinna v. Sarenbach, Ernst 292.
Rio, Giannatasio del 180.
Rochlitz, Friedrich 13. 17. 62. 252. 253.
Rom 183. 212.
Romberg, Andreas 52.
Roos, Richard 135.
Rosenbaum, Karl 102.
Rossini 69. 94. 95. 124. 159. 176.
Rott 168. 169.
Rückert 119. 147. 163. 164. 179.
Ruziczka, Wenzel 9. 10. 13. 14. 42.

Salieri, Anton 6. 13. 14. 17. 22. 23. 27. 30. 33. 34. 36. 44. 47. 48. 55. 63. 66. 83. 109. 116. 132. 142. 198. 221. 235.
Salis-Seewis, Freiherr Joh. G. 44. 59. 60. 62. 72. 74. 119.
Salzburg 44. 66. 97. 210—213.
Sammler, Der (Zeitschrift) 169. 250.
Sartori, Franz 83.
Sauer & Leidesdorf 142. 146. 176. 193. 217.
Sauter, Ferdinand 135. 141.
Schäffer, August v. 147. 157.
Schechner, Nanette 222.
Schellmann, Albert 157. 206.
Schenk, Johann 196.
Schickh 106. 141. 281. 296.
Schiller 10. 11. 12. 13. 17. 18. 25. 30. 35. 38. 39. 40. 41. 42. 44. 51. 55. 56. 59. 65. 67. 74. 75. 93. 147. 163. 179. 197. 264.
Schindler, Anton 68. 140. 199. 216. 236.
Schlechta, Franz v. 38. 49. 106. 199. 226. 229. 282.
Schlegel 44. 59. 72. 88. 89. 93. 106. 118. 136. 141. 213.
Schlesinger, Martin 65.
Schmidt, G. P. 61. 115.
Schmiedel, A. 280.
Schnitzer 215.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 91.
Schober, Franz v. 44. 62. 63. 66. 74. 75. 84. 90. 108. 115. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 136. 144. 147. 148. 152. 153. 156. 157. 158. 160. 161. 163. 168. 173. 176. 183. 194. 199. 206. 212. 214. 215. 218. 222. 223. 227. 229. 239. 244. 245. 250. 264. 282. 289. 290. 292. 294. 295. 297.
Schoberlechner, J. K. 297.
Schönstein, Freiherr Karl v. 176. 182. 190. 197. 281.
Schopenhauer, Arthur 301.
— Johanna 226.
Schott, Bernhard 264. 265. 266.
Schreiber, Alois 81. 88.
Schröckinger, Karl Johann 95.
Schröder, Wilhelmine 65. 124.
Schubart 60. 74.
Schubert, Andreas (Stiefbruder) 19.296.

Schubert, Anna geb. Kleyenbök (Stiefmutter) 19. 296.
— Anton (Stiefbruder) 19. 296.
— Elisabeth geb. Vietz (Mutter) 3. 13. 56. 258. 296.
— Ferdinand (Bruder) 3. 4. 10. 11. 14. 15. 19. 21. 33. 34. 35. 45. 49. 50. 82. 84. 87. 96. 101. 119. 123. 140. 177. 180. 193. 210. 211. 240. 273. 289. 291. 293. 294. 295. 296.
— Franz (Vater) 2. 3. 4. 6. 8. 11. 13. 14. 15. 16. 18. 19. 22. 30. 32. 42. 47. 51. 77. 80. 89. 158. 173. 180. 208. 216. 289. 293. 294. 295. 296. 297.
— Ignaz (Bruder) 3. 5. 13. 15. 30. 86. 87. 181. 182. 210. 295. 296.
— Johann (Urgroßvater) 2.
— Josefa (Stiefschwester) 19. 292. 296.
— Karl (Bruder) 3. 56. 182. 210. 259. 295.
— Karl (Großvater) 2.
— Karl (Onkel) 3.
— Marie (Stiefschwester) 19. 296.
— Therese (Schwester) 3. 5. 182. 295.
— Franz (Konzertmeister in Dresden) 65. 231.
Schücking 11.
Schulze, Ernst 195. 200. 213. 226. 264.
Schumann, Robert 1. 79. 88. 89. 117. 189. 201. 205. 234. 250. 252. 273. 299. 300.
Schuppanzigh, Ignaz 176. 177. 193. 228. 259.
Schuster, Vincenz 192.
Schütz, Wilhelm v. 213.
Schwind, Moritz v. 91. 108. 109. 118. 120. 121. 145. 147. 148. 149. 153. 154. 156. 161. 168. 173. 175. 176. 183. 195. 197. 198. 199. 205. 212. 214. 215. 216. 218. 222. 223. 229. 244. 257. 258. 260. 267. 290. 294.
Scott, Walter 200. 207. 208. 209. 211. 226. 242. 249. 257. 259.
Sechter, Simon 34. 216. 291.
Seidl, J. G. 226. 227. 228. 240. 262. 264. 282. 290.
Selliers v. Moranville 243.
Senn, Johann 84. 91. 136.
Seyfried, Ignaz v. 240.
Shakespeare 226. 227.
Silbert, J. P. 93.
Siller, Andreas 20.
Slawik, Josef 250.
Smetana 269.
Sonnleithner, Ignaz 1. 111. 112. 117. 118. 139. 144. 180.
— Leopold 103. 104. 112. 114. 115. 135.
Sontag, Henriette 159.
Spaun v., Familie 206.
— Josef v. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 18. 22. 27. 28. 42. 55. 62. 63. 65. 66. 68. 73. 84. 89. 94. 102. 103. 104. 108. 115. 120. 122. 123. 125. 132. 140. 141. 147. 148. 149. 156. 157. 160. 206. 208. 223. 228. 232. 235. 245. 281. 292.
— Max v. 206.
Spendou, Josef 34. 49.
Spina 240.
Spontini 52. 194.
Stadion 118.
Stadler, Albert 8. 9. 36. 40. 74. 75. 97. 106. 157.
— Katharine 97.
Stamm 95.
Stauffer, Georg 192.
Steiger am Stein, Johann 212.
Steiner, Siegmund Anton 141. 146.
Steiermärkischer Musikverein in Graz 155. 156. 158. 159. 242.
Steyereck 208. 209. 210.
Steyr 66. 96. 106. 155. 157. 181. 205. 206. 207. 208. 209. 211. 212.
St. Florian 205. 209. 210.
Stolberg, Graf Friedrich Leopold 41. 59. 60. 163.
Stoll, J. L. 41. 42.
St. Pölten 121. 122.
Strauß, Johann 192. 299.
Streicher, Andreas 70.
Streinsberg, Josef v. 126. 157.
Sturm 157.
Szalay, Josef v. 68. 91.
Szecheny, Graf Ludwig v. 73. 116.

Teltscher, Josef 91. 140. 236. 237. 242.
— Bernhard 91.
Tieck 215.
Tietze, Ludwig 51. 227. 262.
Traweger, Ferd. 206. 207. 208. 213.
Treitschke, Friedrich Georg 95. 111.
Troyer, Graf Ferd. 177.

Uhland 136. 147.
Umlauff, Karl 91.
Unger, Freiherr Johann Karl 83.
— Karoline 83.
Uz, Johann Peter 51. 60.

Vering, Josef v. 292.

Vietz, Marie Elisabeth 3.
Villach 223.
Vio, Betti 101.
Vogel, Sängerin 168. 169.
Vogl, Johann Michael 18. 66—68. 73. 84. 85. 88. 94. 95. 96. 97. 101. 102. 111. 112. 114. 116. 125. 126. 156. 157. 176. 194. 197. 199. 205. 206. 207. 208. 211. 213. 218. 228. 229. 236. 246. 261. 262.

Wagner, Richard 219. 274. 285. 301.
Währing bei Wien 56. 222—224. 226. 227. 295. 298.
Walcher, Ferdinand 241.
Wanzka, Johann 3.
Watteroth von Dräxler, Heinrich 48.
Weber, Carl Maria v. 45. 48. 124. 125. 126. 127. 153. 154. 159. 160. 161. 167. 168. 253.
Weigl, Josef 17. 52. 95. 109. 235. 290.
— Thaddäus 253.
Weimar 37. 63. 64. 216. 236.
Weinmüller, Karl 56.
Weiß, Franz 262.
Weißenwolf, Gräfin Sophie 209.
Werner, Zacharias 73. 106. 115.
Wieck, Clara 188.
Wien 1. 2. 4. 5. 10. 11. 21. 27. 28. 33. 35. 36. 47. 49. 54. 62. 65. 66. 68. 75. 82. 83. 84. 85. 87. 88. 89. 92. 94. 95. 104. 105. 108. 109. 111. 121. 126. 132. 142. 153. 155. 156. 157. 158. 159. 171. 175. 180. 183. 188. 191. 192. 194. 196. 197. 205. 206. 207. 208. 210. 212. 213. 214. 217. 221. 222. 228. 232. 236. 238. 244. 253. 257. 263. 264. 291. 294. 296. 298.
Wiener Gesellschaft der Musikfreunde 111. 142. 214. 232. 254. 257. 273. 298.
Wiener Männergesangverein 199. 298.
Wiener Musikverein 49. 139. 231.
Wiener Schubertbund 298.
Wiener Zeitung 112. 198. 296.
Winter, Peter von 52.
Witteczek, Josef 55. 91. 120. 229.
Wolf, Hugo 37. 154. 247. 249. 271. 285. 300.

Zedlitz, Freiherr Jos. Chr. 253. 297.
Zehenter 120.
Zelesz 83—89. 170. 171. 180. 182. 183. 187. 188. 189. 190. 192.
Zelter, Karl Fr. 24. 64.
Zettler, Alois 39.
Zuckmantel 2. 3.
Zumsteeg, Johann Rudolf 9. 12. 24.
Zürich 230.

REGISTER ZU SCHUBERTS WERKEN

Symphonien:

1. in D 20.
2. in B 31.
3. in D 31. 32.
4. in c 52—54. 107. 128. 130. 177.
5. in B 54.
6. in C 77.
7. in h 20. 54. 128—132. 142. 155. 158. 159. 177. 268. 275.
8. in C (Gasteiner S., verschollen) 214. 232.
9. in C 20. 54. 177. 202. 247. 268. 272—278.

Andere Orchesterwerke:

5 Deutsche und 7 Trios 13. 16.
Konzertstück: f. Viol. u. Orch. in D 54.
5 Menuette und 6 Trios 13. 16.
Ouverture in D 13.
„ „ B 54.
„ „ D 69.
„ „ D (in ital. Stil) 69. 83.
„ „ C (in ital. Stil) 69. 83.
„ „ e 97. 111.

Kammermusik:

Adagio und Rondo-concert. in F. 55.
Klavier-Quintett in A op. 114. 97. 99. 100. 130. 233.
Klavier-Trio in B op. 99. 228. 232. 233—234. 250. 264.
Klavier-Trio in Es op. 100. 182. 247. 250. 251. 259. 262. 263. 264.
Menuett und Finale eines Oktetts f. Bläser 16. 177.
Notturno in Es op. 148. 251.
Oktett op. 166. 175. 177—179. 233.
1. Streich-Quartett in B 12.
2. „ „ „ C 12.
3. „ „ „ B 12.
4. „ „ „ C 15. 16.
5. „ „ „ B 15. 16.
6. „ „ „ D 15. 16.
7. „ „ „ D 27.
8. „ „ „ B op. 168. 27.
9. „ „ „ g 32.
10. „ „ „ Es op. 125. 78. 79—81.
11. Streich-Quartett in E op. 125. 78. 79—81.
12. Streich-Quartett-Satz in c 107. 130.
13. Streich-Quartett in a op. 29. 185—187. 193.
14. Streich-Quartett in d 43. 73. 218—220. 224. 225. 264.
15. Streich-Quartett in G op. 161. 224. 225. 226. 264. 277.
Streich-Quintett op. 163. 202. 247. 268. 270—272. 278.
Streich-Trio in B 54. 55.
Trauermusik f. 9 Bläser in es 16.

Klavierwerke:

Adagio in E 81.
Adagio in G 33.
Albumblatt 197.
Impromptus 185. 251. 252. 264. 266. 286.
3 Klavierstücke (1828) 286.
2 Menuette 55.
Moments mus. 251. 252.
2 Scherzi 72.
Sonate in E (1815) 32.
„ „ C (1815) 33.
„ „ As (1817) 69.
„ „ e (1817) 69.
„ „ H (1817) op. 147. 70. 71. 130. 273.
Sonate in a (1817) op. 164. 70. 71. 72. 81. 130. 273. 288.
Sonate in Es (1817) op. 122. 69. 70. 130. 273.
Sonate in a (1823) op. 143. 162. 163.
„ „ a (1825) op. 42. 200—202. 205. 209. 230.
Sonate in A (1825) op. 120. 200. 205.
Sonate in D (1825) op. 53. 200. 201. 204. 205. 287.
Sonate in G (1826) op. 78. 232. 233.
„ „ c (1828) 286—289.
„ „ A (1828) 286—289.
„ „ B (1828) 286—289.
„ „ E 286.
„ „ fis (1817) unvoll. 70.
„ „ C (1818) unvoll. 81.
„ „ f (1818) unvoll. 89.
„ „ cis (1819) unvoll. 98.
„ „ C (1825) unvoll. 200—204.
Variationen in F 33, in a 72.
Wandererphantasie 67. 125. 136. 144. 188. 268.

Klavierwerke zu 4 Händen:

Andantino varié op. 84. 187.

Charakt. Allegro (Lebensstürme) op. 144. 285.
Divertissement à la hongroise 187. 190.
Divertissement en forme d'une marche op. 63. 187.
Fuge 285.
Heroischer Marsch op. 66. 215.
Kindermarsch in G 245.
3 Märsche op. 27. 193.
6 Märsche op. 40. 187. 229.
3 Militärmärsche op. 51. 187.
2 charakt. Märsche op. 121. 187.
Ouverture in g 98.
„ „ F op. 34. 98. 99.
Phantasie (1810) 10. 187.
„ (1811) 12.
„ (1813) 16.
„ op. 103. 182. 285.
6 Polonäsen op. 61. 187.
4 „ op. 75. 187.
Rondo in A op. 107. 286.
„ brill. ü. franz. Mot. op. 84. Nr. 2. 187.
Sonate in B op. 30. 187. 188.
„ „ C op. 140. 181. 187. 188. 189. 202. 214.
Trauermarsch op. 55. 215.
Variationen op. 82. 242.
„ in As op. 35. 181. 187. 189. 229. 242.
Variationen op. 10. 89. 140. 189.

Tänze für Klavier:

Tanzmusik 191. 192.
Deutsche Tänze 107.
„ „ und Ecossaisen op. 33. 162.
12 Deutsche und 5 Ecossaisen 72.
Ecossaise in F 33.
3 Ecossaisen 72.
5 „ 107.
6 „ 55.
8 „ 33.
11 „ 162.
Erste Walzer op. 9. 82. 99. 117.
Galopps und Ecossaisen op. 49. 191. 192.
Grätzer Galoppe 244.
„ Walzer op. 91. 244.
Ländler op. 171. 162.
8 Ländler 55.
17 „ 191.
30 Menuette 13.
Moderne Liebeswalzer 191. 192.
Trio eines Menuetts 81.
Valses nobles op. 77. 191. 192.
„ sentim. op. 50. 191. 192.
Walzer, Ländler und Ecossaisen op. 18. 144.
Wiener Damen-Ländler op. 67. 191. 192.

Werke für Klavier und Violine bezw. Flöte, usw.:

Phantasie in C op. 159. 251.
Rondo in h op. 70. 232. 233.
Sonate in D op. 137. 55.
„ „ a op. 137. 55.
„ „ g op. 137. 55.
„ „ A op. 162. 72.
„ f. Klavier u. Arpeggione 192.
Introduktion u. Variationen op. 25. für Klavier und Flöte 192.

Dramatische Werke:

Adrast 97.
Alfonso und Estrella 103. 121. 122. 123. 124. 125. 127. 154. 160. 168. 169. 171. 194. 195. 215. 243.
Claudine von Villa Bella 36. 37.
Der Graf von Gleichen 172. 195. 196. 222. 223. 290. 293.
Der vierjährige Posten 36.
Der Spiegelritter 172.
Des Teufels Lustschloß 27. 28. 36. 127.
Die beiden Freunde von Salamanka 36.
Die Bürgschaft 55.
Der Minnesänger 172.
Die Salzbergwerke 172.
Die Verschworenen (Der häusliche Krieg) 151—154. 161. 175. 180.
Die Zauberharfe 103. 104. 169. 171.
Die Zwillingsbrüder 97. 101—103.
Einlage in Herolds „Zauberglöckchen“ 110.
Fernando 36.
Fierrabras 151. 154. 155. 157. 158. 161. 175. 181.
Rosamunde von Cypern 103. 124. 151. 161. 167—172. 185. 193. 252.
Sakuntala 104. 239.

Geistliche Musikwerke:

Antiphonen op. 113. 101.
Deutsche Messe 239. 240.
Duett: „Auguste jam coelestium“ 51.
Graduale op. 150. 35.
Kyrie in d (1812) 12.
„ „ d (1813) 17.
„ „ F (1813) 17.

Magnificat 50.
1. Messe in F 21. 22. 28.
2. „ „ G 33. 34.
3. „ „ B 34.
4. „ „ C 49.
5. „ „ As 98. 126. 132—135. 278.
6. „ „ Es 278—280.
Offertorium in C op. 46. 51.
„ „ F op. 47. 35. 162.
„ „ A op. 153. 98.
„ „ A (‚Tres sunt') 35.
„ f. Tenor, Chor u. Orch. 280.
Salve regina in B 22.
„ „ „ F (1816) 50.
„ „ „ C op. 149. 179.
„ „ „ B (1816) 50.
Stabat mater in g 35.
„ „ „ f 50.
Tantum ergo in C op. 45. 50.
„ „ „ C (1816) 50.
„ „ „ C (1822) 135.
„ „ (1821) 119.
„ „ (1828) 280.

Männerchöre:
Beiträge zur Jubelfeier Salieris 48.
Bergknappenlied 35.
Bootsgesang 200.
Das Dörfchen 72. 111. 112. 141.
Der Gondelfahrer 179. 193.
Die Nachtigall 118. 141.
Die Schlacht 51.
Ewige Liebe 227.
Flucht 227.
Frühlingslied 144. 240.
Frühlingswonne 144.
Geist der Liebe 135. 141. 242.
Geistertanz 51.
Gesang der Geister 72. 107. 112. 113. 117. 139.
Grab und Mond 228.
Hymne 280.
Liebe 144.
Lied im Freien 72.
Mondenschein 227.
Nacht 144.
Nachtgesang im Walde 240.
Nachthelle 228.
Naturgenuß 51. 144.
Ruhe, schönstes Glück der Erde 98.
Schlachtlied 240. 262. 264.
Sehnsucht 98.
Ständchen 241.
Trinklied („Auf, jeder sei") 35.
Trinklied („Freunde sammelt") 18.
Trinklied a. d. 14. Jahrhundert 213.
Wehmut 227.
Wer ist groß? 26.
Zum Rundtanz 144.
Zur guten Nacht 227.

Werke für gemischten Chor:
Am Geburtstag des Kaisers 135.
An die Sonne 51.
Chor der Engel aus Faust 51.
Coronach op. 52. 200.
Das Leben 35.
Der 23. Psalm op. 132. 105. 292.
Der 92. Psalm 228. 280.
Der Tanz 215.
Des Tages Weihe op. 146. 135.
Gebet op. 139. 190.
Glaube, Hoffnung und Liebe 280.
Gott in der Natur op. 133. 135.
Hymne an den Unendlichen op. 112. 35.
Kantate zu Ehren Spendous op. 128. 49.
Kantate zur Feier d. Genesung Irene Kiesewetters 250.
Kantate zur Namensfeier des Vaters 11.
Klage um Ali Bey 35.
Lazarus 100.
Lebenslust 81.
Mirjams Siegesgesang op. 136. 281.
Ständchen op. 135. 240. 241. 262. 292.

Duette und Terzette:
Bardengesang 35.
Canons 18.
Der Hochzeitsbraten 250. 264.
Der Morgenstern 35.
Die Advokaten op. 74. 136.
Das Abendrot 35.
Jägerlied 35.
Kantate: „Gütigster, Bester" 48.
Kantate zur Namensfeier des Vaters 16.
Kantate zu Vogls Geburtstag op. 158. 97.
Lützows wilde Jagd 35.
Mailied 35.
Punschlied 35.
Singübungen 88.
Trinklied: „Brüder, unser Erdenwallen" 18.
Trinklied im Mai 51.

Lieder-Zyklen:
Die schöne Müllerin 148. 161. 163. 164—167. 176. 177. 180. 246. 247. 249.
Schwanengesang 282—285.
Winterreise 239. 245—249. 253. 256. 290. 293.

Lieder:

Abend. Der Abend blüht, Temora glüht 40.
Abend. Purpur malt die Tannenhügel 25.
Abendbilder. Still beginnt's im Hain zu tauen 93.
Abendlied. Der Mond ist aufgegangen 62.
Abendlied. Groß und rot entflammet 41.
Abendlied. Sanft glänzt die Abendsonne 59.
Abendlied der Fürstin. Der Abend rötet nun 62.
Abendlied für die Entfernte. Hinaus, mein Blick 213.
Abendrot. Du heilig, glühend Abendrot 88.
Abendröte. Tiefer sinket schon die Sonne 106.
Abendständchen. Sei sanft wie ihre Seele 41.
Abendstern. Was weilst du einsam 179.
Abends unter der Linde. Woher, o namenloses Sehnen 40.
Abgeblühte Linde. Wirst du halten, was du schwurst? 73. 116.
Abschied. Ade! du muntre, du fröhliche Stadt 283.
Abschied. Lebe wohl, lebe wohl! 75.
Abschied. Ueber die Berge zieht ihr fort 61.
Abschied von der Erde. Leb' wohl du schöne Erde 215.
Abschied von der Harfe. Noch einmal tön', o Harfe 60.
Adelaide. Einsam wandelt dein Freund 25.
Adelwold und Emma. Hoch, und ehern schier von Dauer 40.
Alinde. Die Sonne sinkt ins tiefe Meer 62.
Alles um Liebe. Was ist es, das die Seele füllt 40.
Allmacht. Groß ist Jehova, der Herr 213. 262.
Alpenjäger. Willst du nicht das Lämmlein hüten 75. 141.
Als ich sie erröten sah. All mein Wirken, all mein Leben 38.
Alte Liebe rostet nicht 61.
Amalia. Schön wie Engel voll Walhallas Wonne 39. 44. 56.
Am Bach im Frühling. Du brachst sie nun, die kalte Rinde 62.
Am Feierabend. Hätt' ich tausend Arme zu rühren (siehe Die schöne Müllerin).
Am Fenster. Ihr lieben Mauern hold und traut 226.
Am Flusse. Verfließet, vielgeliebte Lieder 38. 125. 136.
Am Grabe Anselmos. Daß ich dich verloren habe 62. 116.
Am Meer. Das Meer erglänzte weit hinaus 284.
Ammenlied. Am hohen, hohen Turm 26.
Amphiaraos. Vor Thebens siebenfach gähnenden Toren 39.
Am See. In des Sees Wogenspiele 163.
Am See. Sitz' ich im Gras 26. 28.
Am Strome. Ist mir's doch, als sei mein Leben 73.
An Chloen. Bei der Liebe reinsten Flammen 60.
An den Frühling. Willkommen, schöner Jüngling 40. 41.
Andenken. Ich denke dein 25.
An den Mond. Füllest wieder Busch und Tal 41. 44.
An den Mond. Geuß, lieber Mond 39. 60.
An den Mond in einer Herbstnacht. Freundlich ist dein Antlitz 81.
An den Schlaf. Komm, und senke die umflorten Schwingen 60.
An den Tod. Tod, du Schrecken der Natur 74.
An die Apfelbäume, wo ich Julien erblickte. Ein heilig Säuseln 39.
An die Entfernte. So hab' ich wirklich dich verloren 125. 136.
An die Freude. Freude, schöner Götterfunken 39.
An die Freunde. Im Wald, im Wald 93.
An die Geliebte. O, daß ich dir vom stillen Auge 41.
An die Laute. Leiser, leiser, kleine Laute 62.
An die Leier. Ich will von Atreus' Söhnen 136.
An die Musik. Du holde Kunst 73.
An die Nachtigall. Er liegt und schläft 62.
An die Nachtigall. Geuß nicht so laut 39.

An die Natur. Süße, heilige Natur 59.
An die Sonne. Sinke, liebe Sonne 41.
An die untergehende Sonne. Sonne, du sinkst 60.
An eine Quelle. Du kleine grünumwachsne Quelle 62.
An Emma. Weit in nebelgrauer Ferne 25.
An Laura. Herzen, die gen Himmel sich erheben 25.
An mein Klavier. Sanftes Klavier 60.
An mein Herz. O Herz, sei endlich stille 213.
An Mignon. Ueber Tal und Fluß getragen 39. 144. 216.
An Rosa. I. Warum bist du nicht hier 42.
An Rosa. II. Rosa, denkst du an mich 42.
An Schwager Kronos. Spute dich, Kronos 61. 67. 144. 216.
An Sie. Zeit, Verkündigerin der besten Freuden 41.
An Sylvia. Was ist Sylvia 226. 245.
Antigone und Oedip. Ihr hohen Himmlischen 73. 116.
Art ein Weib zu nehmen. Wohlan, und ohne Zagen 250.
Atlas. Ich unglücksel'ger Atlas 284.
Atys. Der Knabe seufzt 75.
Auf dem Flusse. Der du so lustig rauschtest (siehe Winterreise).
Auf dem See. Und frische Nahrung, neues Blut 73.
Auf dem Strom. Nimm die letzten Abschiedsküsse 262. 282.
Auf dem Wasser zu singen. Mitten im Schimmer 163.
Auf den Sieg der Deutschen. Verschwunden sind die Schmerzen 21.
Auf den Tod einer Nachtigall. Sie ist dahin 60.
Auf der Bruck. Frisch trabe sonder Ruh' und Rast 213.
Auf der Donau. Auf der Wellen Spiegel 74. 147.
Auf der Riesenkoppe. Hoch auf dem Gipfel deiner Gebirge 81.
Auf einen Kirchhof. Sei gegrüßt, geweihte Stille 38.
Aufenthalt. Rauschender Strom, brausender Wald 283.
Auflösung. Verdirb' dich, Sonne 179.
Augenlied. Süße Augen, klare Bronnen 42. 66.
Aus Diego Manazares. Wo irrst du durch einsame Schatten 60.
Aus Heliopolis. I. Im kalten rauhen Norden 135.
Aus Heliopolis. II. Fels auf Felsen hingewälzet 135.
Baches Wiegenlied. Gute Ruh', gute Ruh' (siehe Die schöne Müllerin).
Ballade. Ein Fräulein schaut vom hohen Turm 40.
Befreier Europas in Paris. Sie sind in Paris! 26.
Bei dem Grabe meines Vaters. Friede sei um diesen Grabstein her 62.
Bei dir. Bei dir allein empfind' ich 227.
Beim Winde. Es träumen die Wolken 135.
Berge. Sieht uns der Blick gehoben 44.
Berthas Lied in der Nacht. Nacht umhüllt mit wehendem Flügel 93.
Betende. Laura betet 25.
Bild. Ein Mädchen ist's, das früh und spät 38.
Blanka. Wenn mich einsam Lüfte fächeln 89.
Blinde Knabe. O sagt, ihr Lieben, mir einmal 200.
Blondel zu Marien. In düstrer Nacht, wenn Gram 88.
Blumenbrief. Euch Blümlein will ich senden 88.
Blumenlied. Es ist ein halbes Himmelreich 60.
Blumen Schmerz. Wie tönt es mir so schaurig 119.
Blumensprache. Es deuten die Blumen 73.
Böse Farbe. Ich möchte ziehen in die Welt hinaus (siehe Die schöne Müllerin).
Bürgschaft. Zu Dionys, dem Tyrannen 41. 67.
Bundeslied. In allen guten Stunden 41.
Cora an die Sonne. Nach so vielen trüben Tagen 41.
Cronnan. Ich sitz' bei der moosigten Quellen 59.
Danksagung an den Bach. War es also gemeint (siehe Die schöne Müllerin).
Daphne am Bach. Ich hab' ein Bächlein funden 60.
Das war ich. Jüngst träumte mir 39.
Daß sie hier gewesen. Daß der Ostwind Düfte hauchet 164.

Delphine. Ach was soll ich beginnen 213.
Dithyrambe. Nimmer, das glaubt mir 179.
Don Gayseros. I. Don Gayseros, Don Gayseros 17.
Don Gayseros. II. Nächtens klang die süße Laute 17.
Don Gayseros. III. An dem jungen Morgenhimmel 17.
Doppelgänger. Still ist die Nacht 280. 284.
Drang in die Ferne. Vater, du glaubst es nicht 163.
Drei Jäger. Der König saß beim frohen Mahle 44.
Du bist die Ruh. Du bist die Ruh' 163.
Du liebst mich nicht. Mein Herz ist zerrissen 136.
Echo. Herzliebe, gute Mutter 227.
Edone. Dein süßes Bild, Edone 60.
Eifersucht und Stolz. Wohin so schnell, so kraus (siehe Die schöne Müllerin).
Eine altschottische Ballade. Dein Schwert wie ist's vom Blut 243.
Eine Leichenphantasie. Mit erstorbnem Scheinen 10.
Einsame. Wenn meine Grillen schwirren 199.
Einsamkeit. Gib mir die Fülle der Einsamkeit 84. 88.
Einsamkeit. Wie eine trübe Wolke (siehe Winterreise).
Einsiedelei. Es rieselt, klar und wehend 59. 74.
Ellens Gesang. I. Raste Krieger, Krieg ist aus 200. 207. 208. 209. 211.
Ellens Gesang. II. Jäger, ruhe von 200. 207. 208. 209. 211.
Ellens Gesang. III. Ave Maria, Jungfrau 200. 207. 208. 209. 211.
Elysium. Vorüber die stöhnende Klage 75.
Entfernten. Wohl denk' ich allenthalben 59.
Entsühnte Orest. Zu meinen Füßen 106. 181.
Entzückung. Tag voll Himmel 30. 60.
Entzückung an Laura. Laura, über diese Welt zu flüchten 59. 74.
Erlafsee. Mir ist wohl, so weh 75. 83. 140.
Erlkönig. Wer reitet so spät 42. 43. 63. 65. 67. 111. 112. 113. 117. 139. 141. 142. 144. 196. 220.
Erntelied. Sicheln schallen, Aehren fallen 60.
Erscheinung. Ich lag auf grünen Matten 40.
Erstarrung. Ich such' im Schnee vergebens (siehe Winterreise).
Erste Liebe. Die erste Liebe füllt das Herz 39.
Erster Verlust. Ach, wer bringt die schönen Tage 40. 116.
Erwartung. Hör' ich das Pförtchen nicht gehen 38.
Fahrt zum Hades. Der Nachen dröhnt 73.
Finden. Ich hab' ein Mädchen funden 40.
Fischer. Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll 40. 116.
Fischers Liebesglück. Dort blinket durch Weiden 249.
Fischerlied. Das Fischergewerbe gibt rüstigen Mut! 59. 74.
Fischermädchen. Du schönes Fischermädchen 284.
Fischerweise. Den Fischer fechten Sorgen 226.
Florio. Nun da Schatten niedergleiten 213.
Flüchtling. Frisch atmet des Morgens lebendiger Hauch 59.
Flug der Zeit. Es floh die Zeit im Wirbelfluge 73. 116.
Fluß. Wie rein Gesang sich windet 106.
Forelle. In einem Bächlein helle 74. 100. 106. 216.
Fragment aus dem Aeschylus. So wird der Mann 60. 262.
Fragment aus Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlands" 93.
Freiwilliges Versinken. Wohin? o Helios! 106.
Freude der Kinderjahre. Freude, die im frühen Lenze 60.
Fröhlichkeit. Wes Adern leichtes Blut durchspringt 41.
Frohsinn. Ich bin von lockerem Schlage 72.
Frühe Gräber. Willkommen, o silberner Mond 41.
Frühe Liebe. Schon im bunten Knabenkleide 60.
Frühlingsglaube. Die linden Lüfte sind erwacht 136. 147.
Frühlingslied. Die Luft ist blau 60.

Frühlingssehnsucht. Säuselnde Lüfte, wehend so mild 283.
Frühlingstraum. Ich träumte von bunten Blumen (siehe Winterreise).
Fülle der Liebe. Ein sehnend Streben 213.
Furcht der Geliebten. Ciddi, du weinest 41.
Ganymed. Wie im Morgenglanze 67. 73. 144. 216.
Gebet während der Schlacht. Vater, ich rufe dich 39.
Gebüsche. Es wehet kühl und leise 93.
Gefangene Sänger. Hörst du von den Nachtigallen 118.
Gefrorene Tränen. Gefrorene Tropfen fallen (siehe Winterreise).
Geheimes. Ueber meines Liebchens Aeugeln 118. 125. 141.
Geheimnis. Sie konnte mir kein Wörtchen sagen 40. 163.
Geheimnis. Sag' an wer lehrt dich 61.
Geist der Liebe. Der Abend schleiert Flur und Hain 60.
Geist der Liebe. Wer bist du, Geist der Liebe 40.
Geisternähe. Der Dämmerung Schein 25.
Geistertanz. Die bretterne Kammer der Toten erbebt 25.
Geistesgruß. Hoch auf dem alten Turme 43.
Genügsamkeit. Dort raget ein Berg 44.
Gesänge des Harfners. I. Wer sich der Einsamkeit ergibt 43. 60. 61. 67. 125. 141.
Gesänge des Harfners. II. Wer nie sein Brot mit Tränen aß. 60. 61. 67. 125. 141.
Gesänge des Harfners. III. An die Türen will ich schleichen 60. 61. 67. 125. 141.
Gesang der Geister über den Wassern. Dann zur Tiefe 72.
Gesang der Norna. Mich führt mein Weg 249.
Gestirne. Es tönet sein Lob 60.
Gestörtes Glück. Ich hab' ein heißes junges Blut 39. 42.
Getäuschte Verräter. Weh mir, ich bebe 250.
Glaube, Hoffnung und Liebe. Glaube, hoffe, liebe! 179.
Goldschmiedgesell. Es ist doch meine Nachbarin 41.
Gondelfahrer. Es tanzen Mond und Sterne 179.
Gott im Frühling. In seinem schimmernden Gewand 60.
Gott und die Bajadere. Mahadöh, der Herr der Erde 41.
Grab. Das Grab ist tief und stille 44. 59. 74.
Grablied. Er fiel den Tod fürs Vaterland 40.
Grablied auf einen Soldaten. Zieh' hin, du braver Krieger 60.
Grablied für die Mutter. Hauche milder, Abendluft 81.
Greisengesang. Der Frost hat mir bereifet 179.
Greise Kopf. Der Reif hat einen weißen Schein (siehe Winterreise).
Grenzen der Menschheit. Wenn der uralte heilige Vater 118.
Gretchen. Ach neige, du Schmerzensreiche 74.
Gretchen am Spinnrade. Meine Ruh' ist hin 25. 26. 30. 42. 43. 67. 111. 114. 273.
Große Halleluja. Ehre sei dem Hocherhab'nen 60.
Gruppe aus dem Tartarus. Horch, wie Murmeln 75. 111. 147. 197.
Gute Hirte. Was sorgest du? 60.
Gute Nacht. Fremd bin ich eingezogen (siehe Winterreise).
Hänflings Liebeswerbung. Ahidi, ich liebe 74. 147.
Hagars Klage. Hier am Hügel 11. 12. 13.
Halt! Eine Mühle seh' ich blinken (siehe Die schöne Müllerin).
Heidenröslein. Sah ein Knab' ein Röslein stehn 41. 115.
Heimliches Lieben. O du, wenn deine Lippen 243. 245.
Heimweh. Ach, der Gebirgssohn hängt mit kindlicher Lieb' 213.
Heimweh. Oft in einsam stillen Stunden 60.
Hektors Abschied. Will sich Hektor ewig 42.
Herbst. Es rauschen die Winde 282.
Herbstabend. Abendglockenhalle zittern 59.
Herbstlied. Bunt sind schon die Wälder 62.
Hermann und Thusnelda. Ha, dort kömmt er 42.

Herrn Joseph Spaun. Und nimmer schreibst du 136.
Himmelsfunken. Der Odem Gottes weht 93.
Hippolits Lied. Laßt mich, ob ich auch still verglüh' 226.
Hirt. Du Turm! zu meinem Leide 61.
Hirt auf dem Felsen. Wenn auf dem höchsten Fels 196. 249.
Hochzeitslied. Will singen euch im alten Ton 60.
Hoffnung. Es reden und träumen die Menschen 93.
Hoffnung. Schaff', das Tagwerk meiner Hände 44.
Huldigung. Ganz verloren 40.
Hymne I. Wenige wissen das Geheimnis 93.
Hymne II. Wenn ich ihn nur habe 93.
Hymne III. Wenn alle untreu werden 93.
Hymne IV. Ich sag' es jedem 93.
Idens Nachtgesang. Vernimm, es Nacht 40.
Idens Schwanenlied. Wie schaust du aus dem Nebelflor 42.
Ihr Bild. Ich stand in dunklen Träumen 284.
Ihr Grab. Dort ist ihr Grab 135.
Il modo di prender moglie. Orsu! non ci pensiamo 250.
Il traditor deluso. Aimè, io tremo 250.
Im Abendrot. O wie schön ist deine Welt 179.
Im Dorfe. Es bellen die Hunde (siehe Winterreise).
Im Freien. Draußen in der weiten Nacht 226.
Im Frühling. Still sitz' ich an des Hügels Hang 226.
Im Haine. Sonnenstrahlen durch die Tannen 136.
Im Walde. Ich wandle über Berg und Tal 200.
Im Walde. Windesrauschen. Gottesflügel 106.
Incanto degli occhi. Da voi cari lumi 250.
In der Ferne. Wehe dem Fliehenden 283.
In der Mitternacht. Todesstille deckt das Tal 60.
Iphigenia. Blüht denn hier an Tauris Strande 74.
Irdisches Glück. So mancher sieht mit finstrer Miene 227.
Irrlicht. In die tiefsten Felsengründe (siehe Winterreise).
Jäger. Was sucht denn der Jäger (siehe Die schöne Müllerin).
Jägers Abendlied. Im Felde schleich' ich 61. 115.
Jägers Liebeslied. Ich schieß' den Hirsch 239.
Jagdlied. Trarah! trarah! 72.
Johanna Sebus. Der Damm zerreißt 118.
Julius an Theone. Nimmer, nimmer darf ich 60.
Junge Nonne. Wie braust durch die Wipfel 200.
Jüngling am Bache. An der Quelle saß der Knabe 13. 39. 93. 119.
Jüngling auf dem Hügel. Ein Jüngling auf dem Hügel 106. 111. 140.
Jüngling und der Tod. Die Sonne sinkt 73.
Kampf. Nein, länger werd' ich diesen Kampf 75.
Klage. Die Sonne steigt 60.
Klage. Trauer umfließt mein Leben 59. 60.
Klage der Ceres. Ist der holde Lenz erschienen 44.
Klaglied. Meine Ruh' ist dahin 13. 17.
Knabe. Wenn ich nur ein Vöglein wäre 106.
Knabe in der Wiege. Er schläft so süß 75.
Knabenzeit. Wie glücklich, wem das Knabenkleid 60.
König in Thule. Es war ein König in Thule 61. 116.
Kolmas Klage. Rund um mich Nacht 38.
Krähe. Eine Krähe war mit mir (siehe Winterreise).
Kreuzzug. Ein Münich steht in seiner Zell 249. 226.
Kriegers Ahnung. In tiefer Ruh' liegt 283.
Labetrank der Liebe. Wenn im Spiele leiser Töne 41.
Lachen und Weinen. Lachen und Weinen 164.
Lambertine. O Liebe, die mein Herz erfüllet 42.
Laube. Nimmer werd' ich, nimmer dein vergessen 40.

Laura am Klavier. Wenn dein Finger durch die Saiten 59.
Lebenslied. Kommen und Scheiden 62.
Lebensmelodien. Auf den Wassern wohnt 59.
Lebensmut. Fröhlicher Lebensmut 226.
Leiden der Trennung. Vom Meere trennt sich die Welle 62.
Leidende. Nimmer trag' ich länger 60.
Leiermann. Drüben hinterm Dorfe (siehe Winterreise).
Letzte Hoffnung. Hie und da ist an den Bäumen (siehe Winterreise).
Liane. Hast du Lianen nicht gesehen? 42.
Licht und Liebe. Liebe ist ein süßes Licht 62.
Liebe. Freudvoll und leidvoll 40.
Liebe. Wo weht der Liebe hoher Geist? 73.
Liebe Farbe. In Grün will ich mich kleiden (siehe Die schöne Müllerin).
Liebe hat gelogen. Die Liebe hat gelogen 135. 147.
Liebende schreibt. Ein Blick von deinen Augen 93.
Liebende. Beglückt, beglückt, wer dich erblickt 39.
Liebesbotschaft. Rauschendes Bächlein, so silbern 283.
Liebesgötter. Cypris, meiner Phyllis gleich 60.
Liebeslauschen. Hier unten steht ein Ritter 106.
Liebesrausch. Dir, Mädchen, schlägt mit leisem Beben 39.
Liebeständelei. Süßes Liebchen! komm zu mir 39.
Liebhaber in allen Gestalten. Ich wollt' ich wär' ein Fisch 41.
Lieb' Minna. Schwüler Hauch weht mir herrüber 40.
Liebliche Stern. Ihr Sternlein still in der Höhe 213.
Liedler. Gib, Schwester mir die Harf' herab 40.
Lied. Brüder, schrecklich brennt die Träne 73.
Lied. Des Lebens Tag ist schwer 163.
Lied. Es ist so angenehm, so süß 41.
Lied. Ferne von der großen Stadt 61.
Lied. Ich bin vergnügt 62.
Lied. Ins stille Land 59.
Lied. Mutter geht durch ihre Kammern 59.
Lied aus der Ferne. Wenn in des Abends letztem Scheine 25.
Lied der Anne Lyle. Wärst du bei mir im Lebenstal 249.
Lied der Liebe. Durch Fichten am Hügel 25.
Lied des gefangenen Jägers. Mein Roß so müd' 200.
Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging. Wälze dich hinweg 61.
Lied eines Kindes. Lauter Freude fühl' ich 75.
Lied eines Kriegers. Des stolzen Männerlebens 179.
Lied eines Schiffers an die Dioskuren. Dioskuren, Zwillingssterne 61. 67.
Lied im Grünen. Ins Grüne, ins Grüne 249.
Lied vom Reifen. Seht meine lieben Bäume an 73.
Liedesend. Auf seinem goldnen Throne 60.
Lilla an die Morgenröte. Wie schön bist du, güldne Morgenröte 41.
Lindenbaum. Am Brunnen vor dem Tore (siehe Winterreise).
Litanei auf das Fest Aller Seelen. Ruh'n in Frieden 88. 298.
Lob der Tränen. Laue Lüfte, Blumendüfte 72.
Lob des Tokayers. O köstlicher Tokayer 41.
Lodas Gespenst. Der bleiche, kalte Mond erhob sich 38.
Lorma. Lorma saß in der Halle 59.
Luisens Antwort. Wohl weinen Gottes Engel 42.
Macht der Augen. Nur euch, schöne Sterne 250.
Macht der Liebe. Ueberall, wohin mein Auge blicket 42.
Mädchen. Wie so innig, möcht' ich sagen 93.
Mädchen aus der Fremde. In einem Tal bei armen Hirten 25. 39. 40.
Mädchens Klage. Der Eichwald brauset 11. 59.
Mädchen von Inistore. Mädchen Inistores 38.
Mahometh Gesang. Seht den Felsenquell 73. 118.
Mainacht. Wann der silberne Mond 39.
Männer sind méchant. Du sagtest mir es, Mutter 227.

Marie. Ich sehe dich in tausend Bildern 93.
Marienbild. Sei gegrüßt, du Frau der Huld 88.
Meeresstille. Tiefe Stille herrscht im Wasser 40. 115.
Mein! Bächlein, laß dein Rauschen sein (siehe Die schöne Müllerin).
Mein Gruß an den Mai. Sei mir gegrüßt, o Mai 42.
Memnon. Den Tag hindurch nur einmal 67. 73. 116.
Mignon. Kennst du das Land 42.
Mignon. I. Heiß' mich nicht reden 67. 119. 226.
Mignon. II. So laß mich scheinen 67. 119. 226.
Mignon und der Harfner. Nur wer die Sehnsucht kennt 42. 61. 67. 226.
Minnelied. Holder klingt der Vogelsang 60.
Minona. Wie treiben die Wolken 38.
Mit dem grünen Lautenbande. Schad' um das schöne, grüne Band (siehe Die schöne Müllerin).
Mondabend. Rein und freundlich lacht der Himmel 38.
Mondnacht. Siehe, wie die Mondesstrahlen 40.
Morgengruß. Guten Morgen, schöne Müllerin (siehe Die schöne Müllerin).
Morgenkuß nach einem Ball. Durch eine ganze Nacht 41.
Morgenlied. Die frohe neubelebte Flur 59.
Morgenlied. Eh' die Sonne früh aufersteht 106. 115.
Morgenlied. Willkommen, rotes Morgenlicht 41.
Müllers Blumen. Am Bach viel kleine Blumen stehn (siehe Die schöne Müllerin).
Müller und der Bach. Wo ein treues Herze (siehe Die schöne Müllerin).
Musensohn. Durch Feld und Wald zu schweifen 125. 136.
Mut. Fliegt der Schnee mir ins Gesicht (siehe Winterreise).
Nach einem Gewitter. Auf den Blumen flimmern 74.
Nacht. Die Nacht ist dumpfig und finster 73.
Nacht. Du verstörst uns nicht, o Nacht 60.
Nachtgesang. O gib vom weichen Pfühle 26.
Nachtgesang. Tiefe Feier schauert um die Welt 42.
Nachthymne. Hinüber wall' ich 106.
Nachtstück. Wenn über Berge sich der Nebel breitet 93.
Nacht und Träume. Heil'ge Nacht, du sinkest nieder 200.
Nachtviolen. Nachtviolen, Nachtviolen! 135.
Nähe des Geliebten. Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer 39. 116.
Namenstaglied. Vater, schenk mir diese Stunde 106.
Naturgenuß. Im Abendschimmer wallt der Quell 39. 144.
Nebensonnen. Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn (siehe Winterreise).
Neugierige. Ich frage keine Blume (siehe Die schöne Müllerin).
Nonne. Es liebt in Welschland irgendwo 39.
Normans Gesang. Die Nacht bricht bald herein 200. 242.
Orest auf Tauris. Ist dies Tauris? 106.
Ossians Lied nach dem Falle Nathos. Beugt euch aus euren Wolken 38.
Pastorella. La pastorella al prato 73.
Pause. Meine Laute hab' ich gehängt (siehe Die schöne Müllerin).
Pax vobiscum. Der Friede sei mit euch 74. 295.
Pensa, che questo istante. Pensa, che questo 17.
Perle. Es ging ein Mann zur Frühlingszeit 60.
Pflügerlied. Arbeitsam und wacker 59.
Phidile. Ich war erst sechzehn Sommer alt 62.
Philoktet. Da sitz' ich ohne Bogen 73.
Pilgerweise. Ich bin ein Waller 163.
Pilgrim. Noch in meines Lebens Lenze 67. 163.
Post. Von der Straße her ein Posthorn klingt (siehe Winterreise).
Prometheus. Bedecke deinen Himmel, Zeus 93.
Punschlied, im Norden zu singen. Auf der Berge freien Höhen 41.
Rast. Nun merk' ich erst, wie müd' ich bin (siehe Winterreise).

Rastlose Liebe. Dem Schnee, dem Regen 43. 44. 56. 116.
Rattenfänger. Ich bin der wohlbekannte Sänger 41.
Ritter Toggenburg. Ritter, treue Schwesterliebe 59.
Romanze. Ein Fräulein klagt' im finstern Turm 25.
Romanze des Richard Löwenherz. Große Taten tat der Ritter 226.
Rose. Es lockte schöne Wärme 136. 141.
Rosenband. Im Frühlingsgarten fand ich sie 41.
Rückblick. Es brennt mir unter beiden Sohlen (siehe Winterreise).
Rückweg. Zum Donaustrom, zur Kaiserstadt 61.
Sänger. Was hör' ich draußen vor dem Tor 38.
Sänger am Felsen. Klage, meine Flöte, klage 61.
Sängers Habe. Schlagt mein ganzes Glück 199.
Sängers Morgenlied. Süßes Licht! Aus goldnen Pforten 39.
Szene aus Goethes „Faust". Wie anders, Gretchen, war dirs 26.
Schäfer und der Reiter. Ein Schäfer saß im Grünen 72. 141.
Schäfers Klagelied. Da droben auf jenem Berge 26. 92. 115.
Schatten. Freunde, deren Grüfte 17.
Schatzgräber. Arm am Beutel, krank am Herzen 41.
Schatzgräbers Begehr. In tiefster Erde ruht ein alt Gesetz 136. 147.
Schiffer. Friedlich lieg' ich hingegossen 106.
Schiffer. Im Winde, im Sturme 74. 147.
Schiffers Scheidelied. Die Wogen am Gestade schwellen 239.
Schlachtgesang. Mit unserm Arm ist nichts getan 60.
Schlaflied. Es mahnt der Wald 73. 147.
Schmetterling. Wie soll ich nicht tanzen 44.
Schwanengesang. Wie klag' ichs aus 136. 147.
Schwangesang. Endlich stehn die Pforten offen 42.
Schweizerlied. Uf'm Bergli bin i g'sässe 41.
Schwertlied. Du Schwert an meiner Linken 17. 39.
Schwestergruß. Im Mondenschein wall ich 136.
Sehnen. Wehmut, die mich hüllt 40.
Sehnsucht. Ach, aus dieses Tales Gründen 17. 67. 93.
Sehnsucht. Der Lerche wolkennahe Lieder 106. 140.
Sehnsucht. Die Scheibe friert 226.
Sehnsucht. Was zieht mir das Herz so 26.
Sehnsucht der Liebe. Wie die Nacht mit heil'gem Beben 39.
Sei mir gegrüßt! O du Entriß'ne mir 119. 147.
Selige Welt. Ich treibe auf des Lebens Meer 136. 147.
Seligkeit. Freuden sonder Zahl 60.
Selma und Selmar. Weine du nicht 41.
Seufzer. Die Nachtigall singt überall 39.
Shilrik und Vinvela. Mein Geliebter ist ein Sohn des Hügels 38.
Sieg. O unbewölktes Leben 179.
Skolie. Laßt im Morgenstrahl des Mai'n 42.
Skolie. Mädchen entsiegelten 62.
Sommernacht. Wenn der Schimmer von dem Monde 41.
Sonett I. Apollo, lebet noch dein hold Verlangen 88.
Sonett II. Allein, nachdenklich, wie gelähmt 88.
Sonett III. Nunmehr da, Himmel, Erde 88. 89.
Spinnerin. Als ich still und ruhig spann 41.
Sprache der Liebe. Laß dich mit gelinden Schlägen 60.
Stadt. Am fernen Horizonte 284.
Ständchen. Horch, horch, die Lerch' 226. 227.
Ständchen. Leise flehen meine Lieder 283.
Sterbende. Heil! dies ist die letzte Zähre 39.
Sterne. Du staunest, o Mensch 106.
Sterne. Was funkelt ihr so mild 39.
Sterne. Wie blitzen die Sterne 262. 282.
Sterne. Wie wohl ist mir im Dunkeln 42.
Sternennächte. In monderhellten Nächten 93.
Sternenwelten. Oben drehen sich die großen 42.

Stimme der Liebe. Abendgewölke schweben hell 39. 60.
Stimme der Liebe. Meine Selinde! 60.
Strom. Mein Leben wälzt sich murmelnd fort 74. 75.
Stürmischer Morgen. Wie hat der Sturm zerrissen (siehe Winterreise).
Suleika I. Was bedeutet die Bewegung 118. 125. 141.
Suleika II. Ach, um deine feuchten Schwingen 118. 194. 195. 196. 209.
Täglich zu singen. Ich danke Gott und freue mich 73.
Taubenpost. Ich hab' eine Brieftaub' 283. 285.
Taucher. Wer wagt es 17.
Täuschung. Ein Licht tanzt freundlich (siehe Winterreise).
Täuschung. Im Erlenbusch, im Tannenhain 40.
Thekla. Eine Geisterstimme. Wo ich sei, und wo mich hingewendet 17. 75.
Tiefes Leid. Ich bin von aller Ruh' geschieden 226.
Tischlerlied. Mein Handwerk geht durch alle Welt 41.
Tischlied. Mich ergreift, ich weiß nicht wie 40.
Tod Oskars. Warum öffnest du wieder 59.
Tod und Mädchen. Vorüber, ach vorüber 73. 116. 219. 298.
Todesmusik. In des Todes Feierstunde 136.
Totengräberlied. Grabe, Spaten, grabe 17.
Totengräbers Heimwehe. O Menschheit, o Leben 200.
Totengräberweise. Nicht so düster, nicht so bleich 226.
Totenkranz für ein Kind. Sanft wehn, im Hauch der Abendluft 41.
Totenopfer. Kein Rosenschimmer leuchtet 25.
Tränenregen. Wir saßen so traulich beisammen (siehe Die schöne Müllerin).
Trauer der Liebe. Wo die Taub' in stillen Buchen 60.
Traum. Mir träumt' ich war ein Vögelein 40.
Trinklied. Bacchus, feister Fürst 226. 227.
Trinklied. Ihr Freunde und du goldener Wein 39.
Trinklied vor der Schlacht. Schlacht, du brichst an 39.
Trockne Blumen. Ihr Blümlein alle, die sie mir gab (siehe Die schöne Müllerin).
Trost. Hörnerklänge rufen klagend 93.
Trost. Nimmer lange weil' ich hier 72.
Trost an Elisa. Lehnst du deine bleichgehärmte Wange 25.
Trost im Liede. Braust des Unglücks Sturm empor 74.
Trost in Tränen. Wie kommt's, daß du so traurig bist 26.
Ueber Wildemann. Die Winde sausen am Tannenhang 226.
Um Mitternacht. Keine Stimme hör' ich schallen 226.
Unendlichen. Wie erhebt sich das Herz 41.
Ungeduld. Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein (siehe Die schöne Müllerin).
Unglückliche. Die Nacht bricht an 118.
Unterscheidung. Die Mutter hat mich jüngst gescholten 227.
Uraniens Flucht. Laßt uns, ihr Himmlischen 74.
Vater mit dem Kind. Dem Vater liegt das Kind 239.
Vaterlandslied. Ich bin ein deutsches Mädchen 41.
Vatermörder. Ein Vater starb von des Sohnes Hand 11. 12.
Verfehlte Stunde. Quälend ungestilltes Sehnen 60.
Vergebliche Liebe. Ja, ich weiß es 39.
Vergißmeinnicht. Als der Frühling sich vom Herzen 163.
Verklärung. Lebensfunke vom Himmel entglüht 17.
Versunken. Voll Locken kraus 118.
Vier Weltalter. Wohl perlet im Glase 59.
Viola. Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein 163.
Vögel. Wie lieblich und fröhlich 106.
Vom Mitleiden Mariä. Als bei dem Kreuz Maria stand 89.
Von Ida. Der Morgen blüht, der Osten glüht 40.
Vor meiner Wiege. Das also, das ist der enge Schrein 245. 249.
Wachtelschlag. Ach! mir schallt's dorten 135. 141.

Wallensteiner Landsknecht beim Trunk. He, schenket mir im Helme ein 249.
Wandern. Das Wandern ist des Müllers Lust (siehe Die schöne Müllerin).
Wanderer. Ich komme vom Gebirge her 61. 104. 115. 137. 145.
Wanderer. Wie deutlich des Mondes Licht 93.
Wanderer an den Mond. Ich auf der Erd', am Himmel du 227. 262.
Wandrers Nachtlied. Der du von dem Himmel bist 40. 115. 181.
Wandrers Nachtlied. Ueber allen Wipfeln ist Ruh' 136.
Wasserflut. Manche Trän' aus meinen Augen (siehe Winterreise).
Wegweiser. Was vermeid' ich denn die Wege (siehe Winterreise).
Wehmut. Mit leisen Harfentönen 59.
Wehmut. Wenn ich durch Wald und Fluren geh' 147. 163.
Weiberfreund. Noch fand von Evens Töchterscharen 41.
Weinen. Gar tröstlich kommt geronnen 245. 249.
Wer kauft Liebesgötter? Von allen schönen Waren 41.
Wetterfahne. Der Wind spielt mit der Wetterfahne (siehe Winterreise).
Widerschein. Harrt ein Fischer auf der Brücke 282.
Wiedersehn. Der Frühlingssonne holdes Lächeln 213.
Wiegenlied. Schlafe, schlafe, holder, süßer Knabe 62.
Wiegenlied. Schlummre sanft 39. 42.
Wiegenlied. Wie sich der Aeuglein kindlicher Himmel 227.
Wie Ulfru fischt. Der Angel zuckt, die Rute bebt 73. 147.
Willkommen und Abschied. Es schlug mein Herz 125. 136.
Winterabend. Es ist so still, so heimlich 282.
Winterlied. Keine Blumen blühn 60.
Wirtshaus. Auf einen Totenacker (siehe Winterreise).
Wohin? Ich hört' ein Bächlein rauschen (siehe Die schöne Müllerin).
Wonne der Wehmut. Trocknet nicht 41.
Zügenglöcklein. Kling die Nacht durch, klinge 227.
Zürnende Barde. Wer wagt's, wer wagt's 163.
Zürnenden Diana. Ja, spanne nur den Bogen 106.
Zufriedene. Zwar schuf das Glück hinieden 42.
Zum Punsche. Woget brausend, Harmonien 62.
Zur Namensfeier des Herrn Andreas Siller. Des Phöbus Strahlen 20.
Zwerg. Im trüben Licht verschwinden schon 147. 163.

Ungedruckte und verschollene Werke:

Andante und Variationen in Es für Klavier (1812) 12.
Fuge für Klavier 16.
Glückwunsch-Kantate für den Vater (1811) 11.
Kantate zur Namensfeier des Prof. Wattrot von Dräxler 48.
Kleine Phantasie für Klavier 11.
Missa (Kyrie) in C 11.
Prometheus-Kantate 49. 112.
Quartett-Ouverture in B 12..
Quintett-Ouverture f. Ferdinand Schubert 11.
Salve regina (1812) 12.
Sonate für Klavier, Violine, Viola (1812) 12.
Streichquartett (Jugendwerk) 11.
„ in Es (1813) 15.
Symphonie in E (Entwurf) 119. 128.
„ „ C (die Gasteiner) 214. 232.
Variationen für Klavier 10.

Von demselben Verfasser erschien im gleichen Verlage:

SCHUMANN

Eine Biographie — Sechste Auflage

Geheftet Mark 12.—, gebunden Mark 14.—

Das Werk ist schlechthin die Schumann-Biographie, die unter Benutzung alles über Schumann Bekannten in genialer Einfühlung den Menschen und sein Leben wieder erstehen läßt und eine feinsinnige Analyse seiner Werke bietet. Wertvoller Bilderschmuck vereinigt sich mit formvollendeter Darstellung, um das Werk seinen höchsten und schönsten Zweck erreichen zu lassen.

Düsseldorfer Tageblatt.

Eine Biographie, wie sie wissenschaftlich erschöpfender und zugleich künstlerisch verständnisvoller nicht zu erwarten ist. Dahms hat sich mit diesem umfangreichen Werk, das Blatt für Blatt persönlich durchgearbeitet ist und prächtig angeordnetes Material birgt, in die vorderste Reihe unserer feinfühlenden Kunsthistoriker gestellt, etwa wie Paul Bekker durch seinen Beethoven. Das Werk bietet wirklich grundlegend Neues.

Dresdener Volkszeitung.

Dieses Schumann-Buch ist dem vortrefflichen Schubert-Buch desselben Verfassers ebenbürtig, ja, es übertrifft es noch an Meisterung des Stoffes und blühender Darstellung. Es ist überaus fesselnd geschrieben.

Grazer Tagblatt.

Die Wertschätzung Schumanns durch Dahms darf dem Beethoven-Buch Paul Bekkers an die Seite gestellt werden, sie bildet das beste Werk, das bis jetzt über Schumann erschienen ist. Dahms' Schilderungskunst ist scharf und anschaulich, man sieht die Vorgänge sich in greifbarer Deutlichkeit abspielen, auch äußerlich ist das Werk eine Zierde jeder musikalischen Bibliothek.

Kölnische Zeitung.

Die Art, wie Dahms den ungeheuren Stoff zur Lebensbeschreibung formell abgerundet zusammendrängt, setzt dessen vollständige sachliche Beherrschung neben einem großen Vorrat schriftstellerischen Taktes voraus. Anmutende menschliche und künstlerische Wärme durchdringt verständnisvoll das Buch.

Leipziger Neueste Nachrichten.

Der wichtigste und gehaltvollste Teil sind die Werkwertungen. Niemand wird sich ohne Gewinn in sie versenken.

Die Welt am Montag.

Den ersten Teil zeichnet eine große und warmherzige Begeisterung für Schumann aus, die wohltuend berührt, den zweiten eine wirklich gründliche kritische Betrachtungsweise, die manche Richtigstellung früher geläufiger Anschauungen bringen dürfte.

Grazer Tagespost.

Unter den Lebenden wüßte ich kaum einen, der geeigneter gewesen wäre, einer erschöpfenden Darstellung des Altmeisters näher zu treten, die Aufgabe so zu lösen, daß sie sich frei macht von allem Schablonenhaften, daß man überall die warme Blutwelle verspürt und von wirklicher Begeisterung für den Stoff erfaßt wird. Es ist noch etwas Besonderes in Dahms' Wesen, das ihn ganz besonders zu dem deutschen Romantiker hintrieb: die glühende Liebe zum Völkischen. Das Schaffen Schumanns findet auf allen Gebieten künstlerischer Betätigung sorgfältig-verständnisvolle Würdigung. Mit ganzer Hingebung hat sich Dahms seiner großen Aufgabe gewidmet, hat sie liebe- und lichtvoll gelöst, damit nicht nur für den Fachmann und Forscher eine wertvolle Gabe bietend, sondern vornehmlich auch die allgemeine Anteilnahme auf einen führenden Geist lenkend.

Deutsche Tageszeitung.

Das Buch erinnert nicht nur in seiner äußeren Art an Bekkers Beethoven-Werk, sondern mehr noch in der liebevollen Sorgfalt, mit der hier ein reiches biographisches Material zusammengetragen ist und in dem eindringlichen Verständnis, das aus Dahms' ästhetischer und kritischer Wertung spricht. Die Darstellung ist klar und lichtvoll und erhebt sich oft zu schönem Pathos. Die Wertung gehört zu dem Treffendsten, was über des Meisters Schaffen überhaupt geschrieben worden ist, und jedem Musikgebildeten mag die Lektüre des Werkes auf das wärmste empfohlen sein.

Berliner Börsenzeitung.

ERNST DECSEY

HUGO WOLF

Eine Biographie — Sechste Auflage

Geheftet Mark 6.—, gebunden Mark 8.—

Ein Werk, das schlechthin die klassische Biographie Hugo Wolfs genannt zu werden verdient, denn sie erfüllt alle geistigen und literarischen Anforderungen! Es ist ein Werk, gediegen, umfassend, gewissenhaft, in künstlerisch wohltuender Sprache geschrieben, mit echter Liebe für den großen Gegenstand erfüllt. Decsey begnügt sich nicht mit einer plastischen Sichtung des gewaltigen Tatsachenmaterials, sondern er gibt durch eine ausgezeichnete musikalische Analyse, durch inniges Verstehen und Mitfühlen der tondichterischen Eigenart Wolfs eine klassische Lebensgeschichte dieses deutschen Tonmeisters. Münchner Post.

Eines der besten biographischen Werke, das bis jetzt die deutsche Musikliteratur besitzt. Allgemeine Musikzeitung.

Es liest sich wie ein fesselnder, niemals ermüdender Lesestoff. Die Abschnitte über den „Corregidor" und das „Italienische Liederbuch" halte ich für kritische Leistungen ersten Ranges, eine seltene Erscheinung in der modernen Musikschriftstellerei. Für Wolfs Schaffen und Schicksal wird das Werk lange hinaus die reichste Quelle der Kenntnis und Belehrung bleiben.
Der Kunstwart.

Decseys Werk wird auf Jahrzehnte hinaus das Buch über Hugo Wolf bilden, aus dem wir alle, Kenner und Adepten, zu lernen haben, um des großen Liedermeisters Wesen und Werden zu verstehen. Bohemia.

Diese Ausgabe ist ein Kunstwerk! In klingender Sprache, in sorglich gewogenen Worten wird Zug um Zug herausgemeißelt, aber es bleibt kein totes Nachbilden, denn ein starkes Temperament durchglüht die Darstellung, warme Liebe und nachfühlendes Verstehen führen die Hand des Bildners, dadurch wird das Lesen des Buches zu einem hohen Genuß. Der Tag.

MUSIKER-BIOGRAPHIEN

BACH von ANDRÉ PIRRO. Herausgegeben von Bernhard Engelke 2. Auflage. Geheftet 6 Mark, gebunden 8 Mark

»Eines der vortrefflichsten Bach-Bücher unserer Zeit.« Wiesbadener Tagblatt.

BERLIOZ von JULIUS KAPP. Mit 70 Bildern. 3. Auflage. Geheftet 12 Mark, gebunden 14 Mark.

»Diese Biographie ist ein literarisches Denkmal erster Ordnung.« Hannov. Tageblatt.

BRAHMS von WALTER NIEMANN. (In Vorbereitung.)

Das erste biographische Werk aus der Feder des Geschichtsschreibers der Musik der Gegenwart, dem mit begreiflicher Spannung schon heute entgegengesehen wird.

BRUCKNER von ERNST DECSEY. (In Vorbereitung.)

Ein Schüler des Meisters wird dem grossen österreichischen Symphoniker das literarisch—musikalisch—kritische Denkmal setzen.

CHOPIN von ADOLF WEISSMANN. 4. Auflage. Geheftet 5 Mark, gebunden 7 Mark.

»Ein unnachahmlich zart schwingendes Poem. Dies Buch zu lesen ist ein Genuss.« Nord und Süd.

LISZT von JULIUS KAPP. 10. Auflage. Geheftet 8 Mark, gebunden 10 Mark.

»Nicht eine, sondern die Liszt-Biographie, auf die wir alle längst warteten.« Breslauer Zeitung.

MAHLER von RICHARD SPECHT. 8. Auflage. Geheftet 8 Mark, gebunden 10 Mark.

»Dieses Buch ist etwas Besseres als eine Lebensgeschichte: ein Porträt, unentbehrlich für alle, die Gustav Mahler lieben.« Dresdner Neueste Nachrichten.

MENDELSSOHN von WALTER DAHMS. Geheftet 6 Mark, gebunden 8 Mark.

Die Trias der lyrischen Romantiker wird mit diesem Buch geschlossen aus der Feder dessen vorgelegt werden, der Schubert und Schumann mustergültig darstellte.

MOZART AUF DEM THEATER. Von ERNST LERT. Mit 39 Bildern. 2. Aufl. Geh. 12 Mark, geb. 15 Mark.

»Ein aussergewöhnlich kluges und starkes Buch. Es gibt eine umfassende Analyse der Persönlichkeit Mozarts und entwickelt ein Bild des gesamten inneren Lebens dieses überwältigenden Genies.« Münchener Allgemeine Zeitung.

MUSIKER-BIOGRAPHIEN

PAGANINI von JULIUS KAPP. Mit 60 Bildern. 4. Auflage. Geheftet 6 Mark, gebunden 7.50 Mark.

»Das erste vollständige, das klassische Paganini-Werk! Kein Musikfreund wird an dieser Biographie vorübergehen können, die wirklich eine geschichtliche Lücke schliesst.« *Grazer Tagespost.*

SCHUBERT von WALTER DAHMS. 8. Auflage. Geheftet 12 Mark, gebunden 14 Mark.

»Ein mit Herz und Verstand entzückend geschriebenes Buch, jedenfalls das beste über Schubert.« *Pester Lloyd.*

SCHUMANN von WALTER DAHMS. 6. Auflage. Geheftet 12 Mk., gebunden 14 Mk.

»Das beste Werk, das bis jetzt über Schumann erschienen ist.« *Kölnische Zeitung.*

STRAUSS von MAX STEINITZER. Mit einem Porträt. 8. Auflage. Geheftet 4 Mark, gebunden 6 Mark.

»Wer sich mit moderner Musik beschäftigt, wer ein geklärtes Verhältnis zu Strauss gewinnen will, muss dieses Buch lesen. Die Darstellung ist lebendig bewegt, leicht verständlich und genussreich.« *Niederrheinische Nachrichten.*

WAGNER von JULIUS KAPP. 15. Auflage. Geheftet 6 Mark, gebunden 8 Mark.

»Ein Buch, das an Wohlfeilheit und Vollständigkeit alle bisherigen Biographien übertrifft. Ein Meisterwerk.« *Berliner Tageblatt.*

WEBER von ERNST LERT. (In Vorbereitung.)

Der Dramatiker, Regisseur, Kapellmeister — auf diesen drei Grundlagen wird Lert sein Weber-Buch aufbauen.

WOLF von ERNST DECSEY. 6. Auflage. Geheftet 6 Mark, gebunden 8 Mark.

»Schlechthin die klassische Biographie Hugo Wolfs, gediegen, umfassend, gewissenhaft und mit echter Liebe für den grossen Gegenstand erfüllt.« *Münchner Post.*

Außerdem in Vorbereitung die Biographien:

Haendel – Haydn – Gluck – Loewe – Mozart – Rossini – Meyerbeer – Offenbach – Verdi.

Schuster & Loeffler, Verlag, Berlin

2011. Berliner Buch- u. Kunstdruckerei, G. m. b. H., Berlin W 35—Zossen.