

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07199 983 3

Zenger, Max
Franz Schuberts Wirken
und Erdenwallen

ML

410

S3Z4



F. H. Beethoven-Feiern 1880
28. 12. 1880

Musikalisches Magazin.

Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte,
über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von
Prof. **Ernst Rabich.**

Heft 4.

Franz Schuberts

Wirken und Erdenwallen.

Von

Prof. Dr. **M. Zenger.**



Langensalza,
Verlag von Hermann Beyer & Söhne,
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.
1902.

Preis 60 Pf.



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

Franz Schuberts

Wirken und Erdenwallen.

Von

Prof. Dr. M. Zenger.

~~~~~  
Musikalisches Magazin, Heft 4.  
~~~~~



UNIVERSITY OF TORONTO

30,350.

EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

Langensalza,

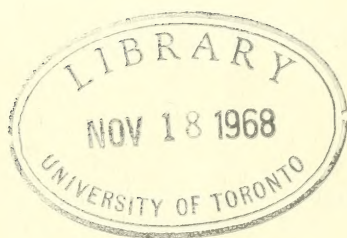
Verlag von Hermann Beyer & Söhne,
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.

1902.

ML

410

S3Z4



Ein trüber Gedanke, welchen die Erinnerung an diesen Liebling der Musen in uns hervorruft, ist es, daß sein Leben viel zu kurz war, als daß er das ungemessen hohe Ziel, das ihm sein Genius versprach, hätte vollkommen erreichen, daß er den ganzen enormen Schatz, den seine schöpferische Kraft zu heben berufen war, der Nachwelt hätte vererben können. Denn nie hat der Tod, soweit es die Musikgeschichte aufweist, schmerzlicher und verhängnisvoller in die Entwicklung unserer Kunst eingegriffen. als indem er den Sänger der Müllerlieder, der Winterreise in der Blüte seines Schaffens dahinraffte. Ein anderer nicht gerade sehr erhebender oder für uns schmeichelhafter Gedanke ist es, daß auch diesem deutschen Musiker, ähnlich wie vor ihm Mozart, nach ihm Lortzing, der wohlverdiente materielle Lohn von seiner Mitwelt, seinem Vaterlande nicht gereicht wurde. Mit dem zehnten Teile des Vermögens, welches spät nach seinem Tode große deutsche Verleger mit einzelnen seiner Lieder oder auch größeren Sammlungen erwarben, hätte der Gute ein langes Leben lang in stolzer Karosse fahren, die Erde bereisen und seine Freunde an reichen Tafeln bewirten können. Aber wenden

wir uns ab von diesen düsteren Betrachtungen, die unsere, wie es scheint, vom Schicksal verhängte nationale Schwäche doch nicht aus der Welt schaffen werden, zur lichten, reinen Höhe der Erscheinung, an welche angesichts des modernen Größenwahns wieder einmal zu erinnern der Zweck dieser Zeilen ist.

Franz Schuberts Weisen leben und weben heute in jedes wahr und aufrichtig Musik liebenden Herz. Ihm gegenüber bewahren wir alle, welcher Richtung wir auch angehören mögen, die gemeinsame Verehrung. Doch über unserer Verehrung — diese Regung gilt ja noch in höherem Maße den großen Heroen von Bach bis Beethoven — geht unsere Liebe. Von Schubert sagt uns, wenn wir seine innigen Weisen hören, unser Herz ganz dasselbe, was Rich. Wagner so treffend beim Begräbnis C. M. von Webers zu Dresden in seiner denkwürdigen Rede über diesen Tondichter sagte: »(Sieh, nun läßt dir der Brite Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose), aber lieben kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!« Diese Worte decken sich vollständig auch mit unserem Empfinden für Schubert.

Was Weber auf dramatischem Gebiete vorzugsweise mit seinem aus dem deutschen Volkscharakter heraus geschaffenen »Freischütz« gethan, der darum auch mit Blitzesschnelle eine Popularität erlangte, wie keine zweite deutsche Oper, das vollbrachte Schubert, der größte deutsche Lyriker, mit seinem vom Klavier begleiteten, in Massen produzierten Kunstliede, welches, auf dem knappen zweiteiligen deutschen Volksliede basierend, der deutschen Em-

pfundungsweise, wie sie schon im 14. Jahrhundert in Dichtung und Melodie sich kundgab, in künstlerischer Neugestaltung Ausdruck giebt. Ja, Schuberts Lied ist das maßgebende, mustergültige deutsche Lied geworden, welches den Liedkompositionen seiner großen Vorgänger Haydn, Mozart und selbst Beethoven, die noch immer Elemente der italienischen Opernarie in sich bergen, reformatorisch gegenübersteht. Darum fühlen wir uns von Schuberts Liedern angeheimelt und ins Herz getroffen, wie es uns bei den Liedern der genannten Meister nur in wenigen Beispielen geschieht. Aber nicht unsere Sympathie ist das Wahrzeichen der großen That: ihre Mission ist eine historische. Das erste große Ereignis, welches unserem Jahrhundert die Signatur gab, ist bekanntlich der Sieg der von Beethoven ihrem Gipfelpunkt zugeführten Instrumentalmusik über die Vokalmusik. Beethovens symphonische und Kammermusik ist die ideale Vollendung der Tonkunst als einer selbständigen, urstofflichen, d. h. einer Kunst, welche ohne Anleihen bei einer anderen sich selbst mit ihren eigenen Mitteln zum Ausdruck bringt. Mit dieser höchsten Kunst kann sich an Gehaltstiefe — von der um diese Zeit vollständig verweltlichten und darum degenerierten Kirchenmusik nicht zu reden — die beste Opernmusik nicht mehr messen. Was die Vokalmusik im großen und ganzen noch an unverrückbarem Halt gewinnen konnte, hat ihr Schubert durch die Art und Weise, wie er das Lied gestaltete, gegeben. Er konnte dies nur durch sein großes Erfindungsgenie, welches, aus seinem innern Born wie aus einem unendlichen Füllhorn greifend, immer echte, absolut musikalische Perlen streute. Das ist der kolossale, in unserer

Gegenwart leider vielfach unbeachtete Unterschied zwischen ihm und seinen ehrwürdigen Nachfolgern, Rob. Schumann, Rob. Franz und Joh. Brahms, daß sein Melos, so sehr er sich in Allgemeinstimmung, Deklamation und Schärfe des Ausdrucks stets der Dichtung anschmiegt, doch dieser sich nicht völlig unterwirft, sondern selbständig, d. h. absolut musikalisch bleibt, so daß er auch losgelöst von den Textworten, z. B. auf der Violine gespielt, einen vollständigen musikalischen Genuß bietet, so sehr dieser auch in Verbindung mit dem Wort, das die Melodie hervorgerufen, erhöht wird. Die genannten nachfolgenden Meister wissen uns durch die innige Verbindung von Wort und Ton oft tief zu fassen, doch wird in Bezug auf Selbständigkeit ihrer Melodie die Probe mit der Violine selten gelingen. Die meisten gegenwärtigen Musiker mögen darin den größten Vorzug sehen, und die Allermodernsten werden diejenigen Lieder als Erlösung preisen, in welchen die Illustration des Textes bereits jede Spur von Melodie aufgehoben hat. Der historisch Sehende und Denkende wird dagegen in Schubert gerade wegen des Verhältnisses, in welchem bei ihm Musik und Dichtung zu einander stehen, wobei erstere noch eine vollständig freie Kunst bleibt, den eigentlichen Klassiker, den unerreichten Meister des Liedes erkennen. Als solcher hat er auch Schule gemacht. Wer Lieder komponieren will, muß sich Schubert zum Muster nehmen, und je mehr sich die heutige Liederkomposition von diesem entfernt, desto mehr ist sie auch der Degeneration verfallen: die neuesten Gebilde des »Sprechtons« sprechen tönend für diese Wahrheit.

Das Kunstlied in seiner epochemachenden Neugestaltung ist also Schuberts wertvollste und vor-

zöglichste, doch nicht einzige That. Sie hat ihn, indem die Präponderanz seines Schaffens ihr zukam, zu einer weiteren, fast nicht minder wunderbaren, vermocht und getrieben. Das Liedartige hat als Ausgangspunkt auch sein ganzes instrumentales Schaffen beeinflusst, indem er nicht nur einzelne seiner herrlichsten Lieder, wie »Der Tod und das Mädchen«, »Der Wanderer«, »Die Forelle« in Kammermusik- resp. Konzertstücken variierte (was hinwiederum nicht möglich gewesen wäre, wenn nicht in diesen Melodien, wie erwähnt, das absolut Musikalische gesteckt hätte), sondern die vorzugsweise melodischen Teile in seinen Instrumentalstücken so sprechend lyrisch gestaltete, daß man oft ein »Lied ohne Worte« zu hören vermeint. Dieser lyrische Grundzug, der uns in seiner ganzen Instrumentalmusik entgegentritt, hat ihn als Epigonen Beethovens nicht nur vor der Gefahr gesichert, in Anlehnung an den Großmeister seine selbstschöpferische Kraft zurückzudrängen, sondern er war ihm der Weiser zu jenem Seitenweg, auf welchem die Instrumentalmusik noch unbekannte Blüten pflücken konnte, nachdem der Weg über Beethoven hinaus durch dessen Größe den Menschenkindern ein für allemal verschlossen war. Durch diese besondere eigentümliche Kraft ist er, der größte Beethoven-Epigone, auch der selbständigste geblieben. Weder Mendelssohn, der freilich, von Händel und Weber in die Mitte genommen, nur teilweise der Beethovenschen Bahn folgt, noch Schumann, der sich in seinem späteren Schaffen ihm ganz in die Arme wirft, noch der von Mozarts Sonnenlicht bestrahlte ältere Spohr können sich mit seiner Genialität messen. Im großen und ganzen! Denn wie jeder von diesen Künstlern seine speziellen

Vorzüge hat, in dieser oder jener Einzelheit Darbietungen Schuberts im gleichen Genre übertrifft und in seinem ganzen Schaffen mehr Stetigkeit der Entwicklung, auch unbedingt mehr Gleichwertigkeit aufweist, so hat andererseits Schubert, so entschieden er als schaffendes Genie die Genannten überragt, seine unleugbaren Schwächen, die es verbieten, ihn mit Beethoven und den Heroen des 18. Jhs. auf völlig gleiche Stufe zu stellen. Diese sind: eine Breitspurigkeit, welche namentlich seiner Instrumentalmusik, oft den prächtigsten Blüten derselben, anhaftet und von welcher fast nur seine berühmtesten Lieder: die Müllerlieder, die Winterreise, die »ausgewählten Lieder« und der »Schwanengesang«, die Harfner- und Mignonlieder und noch einige andere ganz unberührt geblieben sind, und eine zwar beneidenswerte, aber doch nicht eigentlich künstlerisch zu nennende Sorglosigkeit beim Schaffen, welche ihm die Notwendigkeit der Überarbeitung oder des Ausfeilens gar nie in den Sinn kommen liefs. Hierdurch ist die höchst seltsame Erscheinung zu erklären, dafs ihm, abgesehen von der oft unnötig gedehnten Form, zuweilen in ein und demselben Werk, ja in ein und demselben Satze desselben neben den sublimsten, eines Beethovens würdigen Ideen auch minderwertige, hart ans Triviale streifende Einfälle entschlüpfen. Über diesen Punkt sagt *Arcy von Dommer*¹⁾ gar treffend: »Es ist wahr, dafs unter Schuberts so zahlreichen Instrumentalwerken nur sehr wenige sich finden, welche der Form nach ganz abgerundet sind, weil er der Fantasie die Zügel zu frei schiefsen liefs und der Fesseln der Selbstkritik allzu sorglos sich

1) Handbuch der Musikgeschichte.

entledigte. Aber Schubert durfte wirklich mitunter thun, was minder reich Begabten verboten ist, die Melodienfülle, Originalität und Innigkeit seiner Tongebilde macht alles wieder gut Was Technik und Ausbau seiner Instrumentalstücke im ganzen betrifft, so spielt ihm die Fantasie wohl manchen Streich, aber es ist dann immer ein Geniestreich; entschlüpft ihm mitunter etwas Gewöhnliches, so weiß er es doch immer anders herauszubringen, als ein gewöhnlicher Mensch etc. . . . Diese keiner Kontrolle unterstellte Ungebundenheit, womit sich Schubert in seinen überwiegend glücklichen Momenten uns gerade ins Herz singt und musiziert, hat aber ihr Lehrreiches: sie vermag nicht jene letzten Bedingungen zu erfüllen, wodurch die Kunst mustergiltig wird, nicht zu jenen höchsten Höhen zu führen, welche des großen Beethoven peinliche Gewissenhaftigkeit erklimm. Dafs Schubert dieser Ungebundenheit arglos sich ergab, liegt in seinem eigentümlichen, merkwürdigen Charakter, welcher, in sich harmonisch gefestigt, Aufseneindrücken, mithin auch künstlerischen Belehrungen nur allzugern sich verschloß. *A. Schindler*¹⁾ sagt: Es ist wahr, in Schuberts Leben gab es nicht Berg und Thal, nur gebahnte Fläche, in der er sich in stets gleichem Rhythmus bewegte. Auch sein Gemütszustand glich einer spiegelglatten Fläche und war durch äußerliche Dinge nur schwer zu irritieren; er befand sich im schönsten Einklang mit dem Grundwesen seiner Charaktereigenschaften. Man darf gestehen, dafs seine Tage dahinflossen, wie es dem arm Geborenen und arm

¹⁾ Siehe Dr. *Heinr. Kreissle von Hellborn*: Franz Schubert. Wien.

Geblienen geziert. Bis ins zehnte (soll heißen zwölfte) Jahr im väterlichen Hause, von da an bis ins siebenzehnte Sängerknabe im kaiserlichen Konvikt und auf den Schulbänken des Gymnasiums sitzend, alsdann drei Jahre Schulhilfe bei seinem Vater in Lichtenthal, letztlich Klavierspieler — und zwar ein musterhafter — und Komponist nach alleinigem Gefallen, dabei frei und unabhängig, weil sein Verleger schon 15 Gulden für ein Heft Lieder, 15 Gulden für ein Klavierwerk honoriert hat. Für den Abgang sogenannter nobler Passionen — nach Art anderer Musiker — hatte die Dürftigkeit frühzeitig gesorgt. Familiensorgen und Kümmernisse aller Art, in nicht gesicherten ehelichen Verhältnissen ihre Quelle findend, lähmten dem Genius die Schwingen nicht; denn er stand allein in seinem Zauberkreise, von Familienprosa nicht angefochten Ein Grund der Verborgenheit, in welcher Schuberts Talent während seines Lebens im allgemeinen verblieb, lag in einem gewissen Starrsinn, einer obstinaten Unbeugsamkeit, die ihn für gute und praktische Ratschläge von Seite wohlmeinender Freunde geradezu taub machten

Dieses Charakterbild giebt uns den Schlüssel zum Innern seiner Werkstätte, eine Erklärung der Art seines Schaffens, in welchem sich, wie vielleicht bei keinem anderen Komponisten, Leichtigkeit mit souveräner Sicherheit verband. Überkam ihn der Drang des Schaffens — und dieser liefs ihn, seit er sich zum erstenmal in seiner frühen Jugend ihm angemeldet, wohl keinen Tag, aufser bei stärkerem Unwohlsein, im Stiche — so gab er sich ihm vollkommen hin, und er konnte nicht aufhören zu schreiben, bis das ganze Tongebilde, das sich seinem Hirn in blitzartiger Schnelle entrang, fertig

und ausgestattet, wie es der Augenblick gebot, dem Papier übergeben war. So war es recht, so mußte es recht sein, und wenn Fehler darin waren, so nahm sich weder er, den es zu wieder ganz anderem Schaffen drängte, die Zeit, sie zu ergründen, noch hätte ein Nahestehender ihn darauf aufmerksam machen dürfen. Aber in diesem bei Schubert nie wankenden Sicherheitsgefühl, das ihn zu einer ganz objektiven Beurteilung seiner Schöpfungen nie gelangen ließ, darf nicht ein Schatten von jener Selbstüberschätzung erblickt werden, mit welcher sich manchmal junge Komponisten etwaigem Tadel gegenüber in die Brust werfen, indem sie sagen: Ich ändere keine Note. Der überquellende Reichtum göttlicher Ideen und die schon seit den ersten Kompositionsversuchen gewonnene und nie täuschende Erfahrung, daß dieser jeden Augenblick ihm zu Gebote stehe, haben in Schubert jenes durchaus berechtigte Selbstvertrauen, das seiner Produktion zugleich wieder zur Stütze gereichte, erregt und festgehalten. Bezeichnend für seine von keinem Zweifel getrübe Schaffensfreudigkeit, »began er sein Tagewerk in den Morgenstunden, auf dem Bette sitzend und schreibend, und führte es ununterbrochen bis zur Essenszeit fort; da ging denn sein ganzes Wesen in Musik auf; oft fühlte er sich von seinen Schöpfungen selbst ergriffen, und Augenzeugen versichern, daß sie da an seinem leuchtenden Auge und der veränderten Sprache entnehmen konnten, wie mächtig es in seinem Innern arbeite. Allerdings« — eine etwas müßige Bemerkung *H. v. Kreissle's* — »kann Schubert nur in jenem Sinne thätig genannt werden, daß er, rastlos aus sich herausschaffend, die Fülle seiner Gedanken auf dem Papier festzuhalten suchte. Zu

dem, was man im gewöhnlichen Leben Arbeit nennt, namentlich zu aller mechanischen Arbeit, hatte er keine Lust, und dieses, in Verbindung mit seiner nicht allzu geregelten Lebensweise, die ihn verhinderte, mit der gewünschten Pünktlichkeit bei Probestunden zu erscheinen, war wohl auch der Grund, daß er gewisse, die Verfügung über seine Zeit beschränkende Anerbietungen konsequent ablehnte. Nichts ist natürlicher als dies. Wer fort und fort den Trieb des Schaffens in sich fühlt, von dessen unbezwinglicher Gewalt allein schon die unglaubliche Menge von Schuberts nach einem so kurzen Leben hinterlassenen Werken Zeugnis giebt, will sich mit der Reproduktion, sei es als ausübender Künstler, Dirigent oder Lehrer, nicht weiter befassen, als es die dringendste Not gebietet. Leider ist es gewöhnlich das tragische Schicksal solcher mit Fruchtbarkeit Begnadeten, daß sie diese, weil sie ihre Zeit vorwiegend in Anspruch nimmt, mit dem bitteren Mangel an Glücksgütern bezahlen müssen. »Und wenn«, sagt *Rob. Schumann*, »Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist Schubert eines der größten Wo er hinfühlte, quoll Musik hervor; Aeschylos, Klopstock, so spröde zur Komposition, gaben nach unter seinen Händen, wie er den leichten Weisen W. Müllers und anderen ihre tiefsten Seiten abgewonnen.« Auch diese naive Sorglosigkeit in der Wahl seiner Texte trug dazu bei, daß nicht alle seine Gesangskompositionen lauterer Gold werden konnten, — hat er uns dafür unter denselben doch eine stattliche Menge unschätzbare Brillanten hinterlassen!

Schubert steht mit seinem Schaffen im Wendepunkt der klassischen und der romantischen Richtung. Keinem Komponisten ist es in dem Grade

wie ihm gelungen, die scheinbar unversöhnlichen zu versöhnen. Ein Älterer von großem Namen C. M. v. Weber, der Vater der Romantik (mindestens in der Oper) hat die Vereinigung gar nicht versucht, auch da nicht, wo sie notwendig und von Beethoven bereits nachdrücklich angedeutet und vorbereitet war, in der symphonischen und Kammermusik. Die Wiener Trias Haydn, Mozart und Beethoven hatte neben dem Kontrapunkt als gestaltendes Prinzip die sogenannte »thematische Arbeit«, das ist die Weiterbildung des Hauptthemas durch Zerlegen, Anknüpfen an neue Elemente etc. durchgeführt, und Beethoven war der Vollender dieser Kunst. Davon hat Weber in seinen paar (darum auch unbedeutenden) Symphonien, sowie in seiner ganzen Klaviermusik nur spärlichen Gebrauch gemacht. Die 4 Sonaten sind brillante und geistreiche Konzertstücke mit ganz neuer Klaviertechnik, eigentlich höhere Salonmusik; die Ouverturen elektrisieren bekanntlich jedermann durch Lebendigkeit und Originalität, welche letztere zumeist durch phantasiereiche Hingebung an den dramatischen Vorwurf, dem sie zugehören, erreicht ist. Beide Gattungen haben aber mit der eigentlichen Klassizität, mit Ausnahme der Symmetrie der Formen, nicht viel gemein; ihre originellen Melodien reihen sich, ähnlich wie in der Weberschen Oper, in voller Ausgestaltung an einander, — freilich nicht ohne inneren geistigen Zusammenhang, aber ohne daß dieser elementar (thematisch) nachweisbar wäre. Eine Art Versöhnung von Klassizität und Romantik sehen wir zum Teil in Mendelssohns Schaffen. Er hat es wohl verstanden, seine Elfen und Geister in der feinen Sprache der »thematischen Arbeit« sich ausdrücken zu lassen. Aber bei ihm gehen

deutlich erkennbar Klassizität, und zwar jene, welche mit Übersprungung der Wiener Meister an Händel und Bach anknüpft, und romantische Richtung und Ausdrucksweise neben einander her, — den zwei gleichzeitigen und gleichmächtigen Eindrücken auf seine empfängliche Jugend entsprechend: hie Zelter, hie Weber (Freischütz und Oberon!). Schumann warf sich anfänglich ganz der Romantik in die Arme, machte das größte Aufsehen mit seiner oppositionellen Programm-Musik fürs Klavier, erkannte aber bald die Notwendigkeit, sich mit Beethoven in ein gutes Einvernehmen zu setzen, dessen bedeutendster Epigone nach Schubert er auch geworden ist, ohne freilich dem ursprünglichen Selbständigkeitstrieb volle Zügel schießen lassen zu können. Nur dem ganz und gar harmonischen Naturell Schuberts und seiner naiven Schaffensfreudigkeit, der jede Furcht vor Hindernissen fremd war, konnte es beschieden sein, eine Musik hervorzubringen, welche die Elemente beider Richtungen in sich trägt, ohne daß man sie noch unterscheiden könnte, eine Musik, welche man ebenso gut klassisch wie romantisch nennen kann, weil sie in gewiß bewußter Anlehnung an die klassischen Muster (wobei sich namentlich die thematische Arbeit als einem Beethoven kongenial erweist) einen Bilderreichtum in sich birgt, wie er nur dem Boden der blühendsten Romantik entwachsen kann. Wenn dabei die Abrundung der Form aus den angegebenen Gründen nicht immer das Ideal eines Haydn oder Mozart erreicht; wenn namentlich die meisten Instrumentalwerke, auch manche Gesänge, an dem gemeinsamen Fehler übergroßer Länge leiden; wenn zudem, wie schon bemerkt, die in Schuberts Schaffen nicht ausgeschlossene Zufälligkeit neben dem Besten und

Höchsten auch Unbedeutendes erstehen liefs, was zu untersuchen nicht in seinem Naturell lag: so ist hiermit der Abstand zwischen ihm und jenen drei Heroen bezeichnet, ohne welchen er, zumal bei längerem Leben, jenes majestätische Terzett überhaupt unzweifelhaft zu einem Quartett gemacht haben würde. Denn nahe an Mozarts Wohllautsphäre reichen schon seine zwei Symphonien in B, die kleinere wie die gröfsere, sein reizendes Streichquartett in A-moll, das melodiose »Forellenquintett« und viele andere Kammermusikstücke, u. a. auch die Klaviervariationen in B-dur. Näher dem Beethovenschen Genius stehen die beiden großen Klaviertrios in B und Es, die große C-dur-Symphonie (mag auch das zweite Thema des Schlusssatzes ans minder Vornehme streifen), die ungemein geistvollen, von Erfindung strotzenden Streichquartette in D-moll und G-dur. Und wenn je in der Welt Dr. *Hanslicks* berühmte »Fortsetzung Beethovens« unter Wahrung einer selbständigen Individualität zur Wirklichkeit geworden ist, so war es in den zwei himmlischen Sätzen der leider unvollendet gebliebenen H-moll-Symphonie, welche jetzt im Repertoire eines jeden guten Orchesters als unvergleichliche Perle prangt. Sowohl die C-Symphonie als die beiden genannten Trios leiden an der beregten Schubertschen Überschwenglichkeit; aber wehe dem Musiker, welcher da durch Streichen helfen möchte! er würde das Gegenteil seiner Absicht erreichen, indem durch Herausnehmen von einigen Taktgruppen sofort die Symmetrie des Aufbaues gestört, das Gleichgewicht der Tonarten aufgehoben würde. So klar hatte der Tondichter gleich bei der Inangriffnahme eines Satzes den ganzen Plan desselben vor Augen, dafs

ein Eingriff in seinen Bau ganz dasselbe Unrecht wäre, wie wenn man an einer gelungenen plastischen Figur einen Arm oder ein Bein kürzen wollte.

Zu den Merkmalen des großen Genius gehört auch die Vielseitigkeit. Schubert war zu solcher durch die Natur berufen, doch lag es weder in den allgemeinen Zeitverhältnissen, noch war es durch das Zusammentreffen besonderer Glücksumstände begünstigt, daß er sie so wie Mozart hätte zur Universalität steigern können. Zur Kirchenmusik, die er zuweilen mit großer Hingebung pflegte, fehlte es ihm weder an Innerlichkeit der Empfindung noch an Hoheit der Anschauung. Aber wir müssen uns zurückerinnern, in welchem Zustande der Entkirchlichung unser Jahrhundert die Musik jener Kirche, welcher Schubert angehörte, von den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts übernommen hat. Zudem waren dem gesunkenen kirchlichen Geist auch die Revolution und die deutsche Sturm- und Drangperiode nichts weniger als günstig. Steht doch Beethovens hohe Messe, in D, das gewaltige Spiegelbild der Geisterbewegung jener Zeit, bereits außer allem Zusammenhang mit dem Inhalte und der Bestimmung der Messe als kirchlicher Handlung, und die hohe und reine Begeisterung, welche aus dem Werke spricht, geht nicht aus positivem Glauben, sondern nur aus der subjektiven Stellung des Tondichters zur immanenten Gottesidee (Theismus) überhaupt hervor. Diese aus der ganzen Zeitströmung wie ein Fels emporragende gewaltige That blieb begreiflicherweise isoliert. Unser harmlos und naiv schaffender Schubert aber konnte auch auf dem kirchlichen Gebiete den seinem Empfinden unwiderstehlichen Lockungen der überall

spukenden Romantik nicht widerstehen. Sie vermochte erst recht nicht den kirchlichen Geist zu fördern, gab im Gegenteil der Kirchenmusik den letzten Stofs zur vollen Verweltlichung. Darum können auch die sechs Messen und die Anzahl einzelner Kirchenstücke von Schubert eine kunstgeschichtliche Bedeutung nicht in Anspruch nehmen, doch verdanken sie der zwanglosen Art ihres Erstehens eine Menge schöner, angenehmer Musikstücke mit fließender Melodik, mitunter sogar grofsartigen harmonischen Wendungen, wie sie bei Schubert niemals fehlen.¹⁾ Eine Frage wäre hier freilich, vorausgesetzt, dafs sie gelöst werden könnte, von ernstem musikhistorischen Interesse. Schubert hatte von der alten kontrapunktischen Kunst eines Bach, Haydn oder Mozart gerade so viel in sich, als es für seine stets freie und fließende Stimmführung im Vokalsatz und seine geistreiche thematische Arbeit in symphonischen und Kammernmusik-Werken hinreichend und förderlich war. Aber noch kurz vor seinem Tode, am 4. des Sterbemonats November 1828, ging er (in Gesellschaft des Wiener Klaviermeister Lang) zu dem in Sachen des Contrapunkts maßgebenden Hoforganisten Simon Sechter, um sich mit diesem über vorzunehmende Studien im Fugensatze zu besprechen. Sie kamen da überein, das Marpurgsche Lehrbuch mitsammen durchzugehen, und setzten die Zeit und Zahl der Stunden fest, welche Schubert darauf zu verwenden beabsichtigte. Zur Ausfüh-

¹⁾ Die tiefstinnigste und darum bedeutendste unter den Messen ist jedenfalls die grofse in Es, welche neuerdings wieder im Konzertsaal aufgetaucht ist

rung ist, nach Sechters Zeugnis, das Vorhaben nicht gekommen, da Schuberts zunehmendes Unwohlsein ihn bald ans Krankenlager fesselte. // *7. Kreissle* macht hierzu die ziemlich oberflächliche Bemerkung: »Die Lebensgeschichte unseres Ton-dichters ist freilich dadurch um eines der wunderlichsten Schauspiele — Herr Sechter und Franz Schubert in gemeinschaftliche musikalische Arbeit vertieft — betrogen worden.« Nicht um ein wunderliches Schauspiel, um eine große künstlerische Wirkung, möglicherweise Wandelung hätte es sich gehandelt, wenn die beiden grundverschiedenen Naturen, der noch jugendliche, gottbegnadete Genius und der gereifte, gelehrte Meister (der, beiläufig erwähnt, auch Franz Lachner in die Geheimnisse des Contrapunkts mit dem bekannten Erfolg einführte) ihre Kräfte im Dienste der ewig keuschen Kunst vereinigt hätten. Was aber daraus geworden, ob Schubert von dem festen Untergrund des Contrapunkts zu noch höheren Stufen emporgeklommen wäre, oder ob nicht die neu gewonnene Erkenntnis (die ihm sein Lehrer Antonio Salieri, wahrscheinlich weil er sie selbst nicht genügend besaß, vorenthalten hatte) den Flügelschlag seines Genius gehemmt, die für uns so entzückende Eigenart seiner Individualität nahezu unterdrückt hätte, — wer kann es ausdenken? Selbst das Beispiel Beethovens, welcher von der Notwendigkeit des Contrapunkts noch fester, als Schubert, überzeugt war und in weit vorgerückterem Alter, als dieser, sich seiner mit erneuter Energie zu bemächtigen suchte, giebt für die Lösung der Frage keinen sicheren Anhaltspunkt. Beethoven gab dem Contrapunkt, indem er sich desselben nach seiner eigenen Weise bediente, eine bis dahin ungeahnte Vergeistigung,

und dennoch wird es kaum einen Musiker oder Musikfreund geben, welcher z. B. die große B-dur-Sonate für das Hammerklavier op. 106 mit ihrer schier unendlichen Schlussfuge, der allen Menschen ins Herz geschriebenen Appassionata F-moll oder irgend einer aus der mittleren Periode vorzöge. Schubert, von Natur mit größerer Schreibgewandtheit begabt, als Beethoven, und in dieser nur Mozart vergleichbar, hätte sich, da er ohnedies in den letzten Jahren viel Händel studierte, vielleicht bald eine Dexterität in Handhabung contrapunktischer Formen errungen, welche ihn befähigt hätte, die Kirchenmusik zu reformieren und Oratorien à la Händel zu schreiben. Ein Glück, daß er daran nicht früher dachte und Vorbereitungen dazu traf: Seine geschichtliche Creierung des deutschen Kunstliedes wäre dadurch wahrscheinlich vereitelt worden.

Auch auf dem Gebiete der Oper leuchtete dem großen Melodiker kein glücklicher Stern. Zwar liefs es auch hier seine Natur nicht an der Grundbedingung fehlen, indem sie ihm etwa die dramatische Begabung vorenthalten hätte. Wer den »Wegweiser«, »Erlkönig«, die »Krähe«, »Tod und das Mädchen«, den »Wanderer« und gar den »Doppelgänger« schreibt, ist ein Dramatiker im höchsten, vom Theatralischen freilich absehenden Sinne, ein Dramatiker von innen heraus. Was ihn aber zu Erfolgen in der Opernkomposition nicht gelangen liefs, war zunächst die mit seiner unbändigen Schaffenslust zusammenhängende Sorglosigkeit in der Wahl der Stoffe, beziehungsweise deren textliche Behandlung. Dieselbe Schwäche, welche ihm auf dem Gebiete des Kunstliedes manche kostbare Stunde nutzlos wegnahm, vertrat ihm hier,

wo die richtige Wahl Lebensbedingung ist, den Weg zum Parnafs, wie auch zum materiellen Erfolg. Seit Glück war keinem deutschen Komponisten die Wahl des Stoffes, der Scharfblick für die Beurteilung seiner Wirksamkeit in dem Maße eigen, wie Richard Wagner. Mozart konnte von Glück sagen, daß ihm seine Dichter eine »Entführung aus dem Serail«, einen »Figaro«, »Don Juan« und die auch auf niedere Volksschichten mit Unfehlbarkeit wirkende »Zauberflöte« boten; denn seiner Initiative entsprangen diese kostbaren Funde nicht, wenn er auch ihren Wert zu schätzen wufste und durch das musikalische Verarbeiten der dichterischen Vorwürfe schließlich für dieselben verantwortlich wurde. Und wie schwer es mitunter selbst dem hochgebildeten Musiker werden kann, nicht nur einen Opernstoff, der »sich hält«, sondern auch eine nach allen Seiten befriedigende textliche Bearbeitung desselben zu finden, hat niemand handgreiflicher bewiesen, als der kritische Weber mit seiner unweltläufigen, an Widersprüchen leidenden Euryanthe. Schubert, der jugendliche Künstler ohne die geringste Welterfahrung, der sich an allgemeiner Bildung mit jenem Meister nicht messen konnte, griff ohne jegliches Bedenken nach allem, was ihm der Zufall bot. So konnte er es fertig bringen, daß er in den Jahrgängen 1814 und 15 die Singspiele »Des Teufels Lustschloß« von Kotzebue, »Der vierjährige Posten« von Theodor Körner, »Fernando« von Albert Stadler, »Claudine von Villabella« von Goethe und »Die beiden Freunde von Salamanca« von Mayrhofer in Musik setzte. Die letzten vier fallen in das Jahr 1815 allein, und wenn die Vermutung v. *Kreissle's* richtig ist, daß diesem Jahr auch noch die Komposition von drei

weiteren Singspielen: «Der Minnesänger» (wahrscheinlich von Kotzebue), «Adrast» von Mayrhofer und «Der Spiegelritter» von Kotzebue angehören, so müssen die Noten aus des Komponisten Feder geflogen, die Partituren wirklich im Handumdrehen entstanden sein. Die zwei ersten derselben sollen sich »bis jetzt« nicht vorgefunden haben; das ist nicht unwahrscheinlich, wenn man erfährt, daß ganze Akte der übrigen teils in Hüttenbrenners, teils in Schuberts eigener Wohnung von den Mägden zum Einheizen benutzt worden sind. — armer Junggeselle! Sicher ist, daß keines von diesen acht Erstlingswerken des 17 resp. 18jährigen Jünglings je zur Aufführung gekommen ist. *Krcissle* urteilt über dieselben: »Alle diese in rascher Aufeinanderfolge entstandenen Singspiele sind in erster Linie als Versuche Schuberts anzusehen, sich die dramatisch - musikalischen Formen in kleinerem Rahmen durch Selbstschaffen eigen zu machen. Wer selbst schon einmal ein junger Komponist war, glaubt nicht an die Richtigkeit dieser Unterstellung. Schubert wird wie jeder andere Musiker in diesem Alter nicht dramatische Studien haben machen wollen, sondern er wird seine Musik im Geiste schon gehört haben, wie sie von der Bühne und dem Orchester auf das Publikum wirken werde; sonst hätte er ohne Zweifel die Feder ruhen lassen.

Erst im Jahre 1820 wollte es die Laune des Schicksals, daß unser großer Lyriker, nachdem er bereits an 200 Lieder geschrieben hatte, die in Privatkreisen Bewunderung erregten, aber doch nicht zum Stich gelangen konnten, zuerst mit einer dramatisch-musikalischen Arbeit vor das große Publikum seiner Vaterstadt Wien treten sollte. Der

Sänger *Vogel*, welcher es sich angelegen sein liefs, ihm immer gröfsere Anerkennung zu verschaffen, hatte es durchgesetzt, dafs die Direktion des Kärnthnerthor-Theaters ihm die Komposition des Singspiels *Die Zwillinge* übertrug, deren Text der Theatersekretär *Hofmann*, aus dem Französischen entnommen, verfafste. Da die auf Personenverwechslung beruhende Possenhattigkeit desselben seinem Gemüte nicht entsprach, soll er mit wenig Lust an die Arbeit gegangen sein, die darum auch gewifs nicht zu seinen hervorragenderen zählte. Indes sprach die Musik bei der ersten Aufführung am 14. Mai im ganzen an, und die Kritik nannte sie eine artige Kleinigkeit, das Produkt eines jungen Tonsetzers, der, wie der reine Stil der Oper darthue, ordentliche Studien gemacht haben mufs und kein Neuling in der Harmonie ist«. Auch ein melodramatisches Stück *Die Zauberharfe*«, welches am 29. Aug. desselben Jahres mit Schuberts Musik ohne Nennung des Verfassers in Scene ging, hatte mäfsigen Erfolg. Wie die Kritik unbarmherzig über das Textbuch herfiel, so hatte sie auch an der Musik so manches auszusetzen; vor allem, dafs sie die Handlung eher aufhalte als fortsetze und überhaupt die gänzliche Unkenntnis des Kompositors mit den Regeln des Melodrams verrate. Auch wurden dem Komponisten damals ziemlich allgemein Vorwürfe über zu grelle Harmoniefolgen, fortwährendes Modulieren, Überladung der Instrumentation etc. gemacht, worüber *Kreissle* 1865 schon richtig sagt, »sie würden sich bei der heutigen Geschmacksrichtung zweifellos in das Gegenteil verwandeln«. Die damals aufgeführte Overture ist dieselbe, welche als op. 26 im Klavierauszuge erschienen und unrichtigerweise als zum Drama

»Rosamunde« gehörig bezeichnet worden ist. Von einer teilweise skizzierten Oper *Sakuntala*, deren Stoff für sein poetisches Wesen sicher wie geschaffen war, hat Schubert leider nur einen himmlischen Chor (von 6 Versen) als vollständiges Musikstück ausgearbeitet.

Das Jahr 1822 brachte die erste seiner großen Opern, *Alfonso und Estrella*, 1823 die zweite, *Fierrabras* und die Operette *Die Verschworenen* (Der häusliche Krieg). Erstere, wozu ihm sein Freund *Schober* das Textbuch, wie dieser sich selbst ausdrückt, »in sehr glücklicher Jugendschwärmerei, aber auch in sehr großer Unschuld des Geistes und Herzens« geschaffen hat, zeigt, abgesehen von der nunmehr erwiesenen Unhaltbarkeit eben dieses Textes, im ganzen auch die erwähnte Sorglosigkeit des Komponisten in Bezug auf Wahl seiner Ideen. Außerdem ist es merkwürdig, daß die Schule seines hauptsächlichsten Lehrers *Antonio Salieri*, welche im Grunde doch die Schule Glucks war, auf seine dramatische Gestaltung wenig oder gar keinen Einfluß ausgeübt zu haben scheint. Während Gluck bekanntlich der Musik in seinem Drama keinen weiteren Spielraum gewährt, als es zur Durchdringung des Wortes notwendig ist, sieht Schubert in seiner Opernkomposition nur musikalische Aufgaben, der Text ist ihm nur ein Substrat für selbständige musikalische Ideen und Formen.

Glucks Opernreform, welche im Gegenteil darin gipfelte, daß die Musik für die Poesie dasjenige sein müsse, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche ferner als größten Fehler brandmarkte, »den Sänger im Feuer des Dialoges zu

unterbrechen, um ihn ein Ritornell abwarten zu lassen, scheint demnach an Schubert spurlos vorübergegangen zu sein. Seltsamerweise weiß *Kreisler* über diesen Punkt, welcher, wie man denken sollte, einen wichtigen Abschnitt in *Salieris* Unterweisung hätte bilden müssen, nichts zu sagen. Er erzählt nur, daß Schubert bald von dem alten Maestro sich losgerissen habe, und begründet dies damit, daß »die Geistes- und Geschmacksrichtung des durch und durch an den Traditionen der altitalienischen Schule festhaltenden Lehrers« (sic! — warum hielt ihn dann Gluck für seinen begeisterten Jünger?) »und jene seines Schülers, der, von dem Schwung seiner Phantasie hingerissen, bereits anfang, das beflügelte Röslein im Lande der Romantik zu tummeln, eine so total verschiedene gewesen sei, daß ein längeres Zusammensein Beider nicht zu denken war.« Von *C. M. v. Weber* kann man gewiß nicht sagen, daß er das geflügelte Röslein nicht im romantischen Land getummelt habe, aber er ignorierte nicht die von Gluck zur Norm erhobenen Grundregeln in der Weise, wie Schubert noch zur Zeit, als er »*Alfons und Estrella*« schrieb, es gethan hat. Eine Aufführung dieser Oper an der Münchener Hofbühne in den achtziger Jahren, welche es mühsam zu ein paar Wiederholungen bringen konnte, überzeugte die zahlreichen Bewunderer des großen Melodisten, daß, abgesehen von dem unhaltbaren Text auch die Musik im ganzen nicht die Wirkung macht, welche das Werk für die Dauer retten könnte, eben weil der Komponist, von Glucks System ganz unberührt, nur Musiker und nicht, wie auch Mozart, Weber — und Beethoven in seinem einzigen *Fidelio*, zugleich auch Dramatiker (für die Bühne!) ist. Ja, man sieht

sogar mit Bedauern, daß ihm die gewöhnliche, nur durch Umgang mit dem Theater zu erwerbende Routine in der Behandlung des Textes, wodurch oberflächliche italienische »Maëstri vor Gluck zu Rang und Ansehen gelangt sind, ganz und gar fehlt. Dieser naive Standpunkt gegenüber den unerbittlichen Forderungen des Musikdramas hat ihn auch die Meisterschaft Webers in dessen (wenn auch textlich ebenfalls nicht glücklichen) Euryanthe verkennen und ein ganz ungerechtes Urteil darüber fällen lassen. Hierüber kam es ja zwischen ihm und dem älteren, gereiften Meister zu einer etwas unerquicklichen Berührung und Diskussion. Schubert hatte der ersten Aufführung der Euryanthe am 25. Oktober 1823 angewohnt und äußerte vor Zeugen, daß die Oper zwar viele harmonische Schönheiten, aber keine einzige originelle Melodie enthalte, dieser überhaupt entbehre, was er Weber in der Partitur nachzuweisen bereit wäre. Da man ihm hierauf entgegnete, Weber habe teilweise seinen Stil verändern müssen, weil die musikalische Kunst neue Bahnen einzuschlagen beginne und von nun an durch schwere Massen gewirkt werden müsse, meinte Schubert: »Wozu denn schwere Massen! Der Freischütz war so zart und innig, er bezauberte durch Lieblichkeit; in der Euryanthe aber ist wenig Gemütlichkeit zu finden.« Dieses Urteil, wenn es wirklich, und zwar ganz so ausgesprochen wurde, beweist, daß Schubert die Opernmusik nur vom absolut musikalischen Standpunkt, nicht in ihrem notwendigen Bezug zu Stoff und Handlung des Dramas zu beurteilen vermochte. Weber, dem Schuberts Aussprache zu Ohren kam, soll gesagt haben: »Der Laffe soll erst was lernen, bevor er mich beurteilt.« Hierdurch begreiflicherweise

aufs tiefste verletzt, nahm Schubert, obwohl erst 27 Jahre alt, aber bereits Komponist von nahezu einem Dutzend Opern, die Partitur von *Alfonso und Estrella* unter den Arm und begab sich zu Weber, um diesen zu zwingen, daß er mit gleichen Waffen gegen ihn kämpfen wolle. Nachdem Weber die Partitur durchgegangen, kam er auf Schuberts Urteil über die *Euryanthe* zu sprechen, und da dieser bei seiner Meinung blieb, entgegnete er ihm gereizt: Ich aber sage ihnen, daß man die ersten Hunde und die ersten Opern ertränkt. (Weber meinte, *Alfonso und Estrella* sei Schuberts Erstlingsoper.) Später schien Weber sein hartes Urteil über dieses Werk stillschweigend zurückzunehmen, indem er es auf Empfehlung des Hofrat *Mosel* im Hoftheater zu Dresden zur Aufführung bringen wollte, wozu es jedoch aus unbekanntem Gründen nicht kam.

Mag dem sein wie es wolle, so ging eben die damalige Zeit bereits mit einer Erscheinung schwanger, von welcher Schubert und seine Zeitgenossen keine Ahnung hatten: mit der Wiedererweckung und Neubegründung der Gluckschen *Maxime* auf dem Boden der deutschen Romantik. Das erste Werk dieser neuen Richtung, welche drei Dezennien später einen so großen Kampf der Geister erregen sollte, war eben schon Webers *Euryanthe*, die gerade darum selbst von Musikern im Range Schuberts verkannt und mißverstanden wurde. Hätte Schubert durch längeres Leben sich mit den stets unerbittlichen Forderungen des Zeitgeistes vertraut machen können, er wäre als geborener Romantiker vielleicht an die Spitze dieser Richtung getreten, und seine Innerlichkeit, Reinheit und musikalische Tiefe würde diese vor den Aus-

schreitungen bewahrt haben, welche die Achillesfurse des Wagnerschen Musikdramas bilden.

Nach *Alfonso und Estrella*, welche Oper zu seinen Lebzeiten nie zur Aufführung kommen sollte, komponierte Schubert die Musik zu dem Drama »*Rosamunde*« von Wilhelmine Chezy (der Dichterin der *Euryanthe*), welche eine Romanze, verschiedene Chöre, Tänze und andere Orchesterstücke enthält, worunter sich echt Schubertsche Perlen befinden. Bei der ersten Aufführung und den paar folgenden, die das langweilig befundene Drama erlebte, ward als Overture merkwürdig genug die zu »*Alfonso und Estrella*« gespielt, was wieder auf große Skrupel Schuberts in Bezug auf dramatische Charakteristik nicht schliessen läßt. Sie gefiel so außerordentlich, daß sie, wie Jos. Hüttenbrenner berichtet, zweimal wiederholt werden mußte, nicht viel weniger die ganze Musik, wie denn überhaupt Schubert sich diesmal eines freundlicheren Entgegenkommens zu erfreuen hatte, als dies bei seinen früheren dramatischen Versuchen der Fall war. Bereits machte sich nämlich eine Phalanx von Schubertianern bemerkbar, welche es als eine Ehrensache betrachteten, für den genialen Tondichter in die Schranken zu treten. Dagegen legte die öffentliche Kritik die harmonischen Freiheiten und Neuheiten, welche uns jetzt bei Schubert ganz besonders entzücken, damals vielfach als *Bizarrerie* aus. Natürlich, die Kritik mußte ja einmal eine starke Ausnahme von der Regel gemacht haben, daß sie der Entwicklung der Kunst mehr hinderlich als förderlich ist, — ecce Mozart, Beethoven und Weber!

Auch Schuberts zweite große Oper »*Fierrabras*«, deren Textbuch 1822 im Auftrag der damaligen

Hoftheater-Administration Barbaja von Jos. Kuglwieser verfaßt wurde, ist weder vor noch unseres Wissens nach seinem Tode zur Aufführung gelangt. Auch dieses Werk leidet an der Hinfälligkeit des Textes, und ein Versuch, es auf der Bühne zu halten, würde aus diesem Grunde vergeblich sein, auch wenn man mit durchgreifenden Änderungen oder Kürzungen helfen wollte. Nur einer einzigen von Schuberts musikalisch-dramatischen Arbeiten sollte das Glück Leben und Ruhm verleihen, — leider wieder erst nach seinem Tode: wir aber wissen alle, welch ein Schmuckkästchen voll entzückender Melodien wir an dem Einakter »Der häusliche Krieg« (von seinem Dichter, Castelli, »Die Verschworenen« betitelt) besitzen. Die erste Aufführung erlebte das anmutige Werk in Frankfurt a. M. am 29. Aug. 1861; dann folgte erst das Hofoperntheater in Wien dem guten Beispiel am 19. Oktober desselben Jahres, München (Hoftheater) im Jahre 1864.

Von der Niedergeschlagenheit, welche sich des Tonsetzers gerade in jener Zeit bemächtigte, als er eine Oper um die andere vergeblich an den Mann zu bringen suchte, giebt ein Brief, den er an den Professor Leopold Kuglwieser (den Bruder des Joseph K., welcher ihm den Text zu »Fierrabras« verfaßt hatte) schrieb, ein wahrhaft erschütterndes Zeugnis. Es heißt in demselben: ».... Denke Dir einen Menschen, 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 jetzt wohl alle Tage sagen, denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh', hoffe ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir neu den gestrigen Gram. So freude- und freundelos verbringe ich meine Tage, wenn nicht manchmal Schwind mich besuchte Leidensdorf (Kunst- und Musikalienhändler in Wien), mit dem ich recht genau bekannt geworden bin, ist zwar ein wirklich tiefer und guter Mensch, doch von so großer Melancholie, daß ich beinahe 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 von Deinem Bruder (der nicht sehr wohl that, 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 Kompositeur komponiert, mit Beifall aufgenommen worden. Auf diese Art hätte ich also wieder zwei Opern umsonst komponiert.«

Aus diesem Unglücksbrief, der jedem nicht ganz Gefühllosen das innigste Bedauern mit dem vom Schicksal hart verfolgten Tonsetzer erregen muß, geht nebenbei sein tiefes Gemüt und sein Freundschaftsbedürfnis hervor, von welchem auch sein Lebensgang so manches rührende Zeugnis giebt. Daß er keine von seinen Opern zur Auf- führung bringen konnte, brachte ihm außer der materiellen Not noch den fast noch größeren künstlerischen Nachteil, daß ihm dadurch versagt war, ihre Wirkung auf die Zuhörer in dramatischer und musikalischer Richtung zu beobachten und

sich dadurch als dramatischer Komponist zu bilden, von Stufe zu Stufe als solcher zu steigen. Mozart genoss die praktische Schule des Theaters vom zwölften Jahre an; dem armen Schubert schloß das Schicksal alle Thüren der Musentempel zu. Und doch deutet schon der starke Drang, Opern zu komponieren, der sich frühzeitig bei ihm entwickelte und trotz aller traurigen Erfahrungen kurz vor seinem Tode noch einmal regte, darauf hin, daß er bei ähnlicher Erziehung, wie diejenige Mozarts war, auch ein großer Opernkomponist geworden wäre, — an der Grundbedingung, der Melodie, hat es ihm wahrlich nicht gefehlt!

Indes scheint sein unleugbares dramatisches Talent, wie es sich im höheren Sinne in den schon genannten Liedern äußerte, mit großem Glück sich auf dem Gebiete der geistlichen Kantate geäußert zu haben. Eine solche schuf er mitten in der größtenteils nutzlosen Beschäftigung mit abgeschmackten Operntexten in aller Stille, ohne daß irgend jemand von seiner Umgebung etwas davon erfahren hätte, kurz bevor er die »Sakuntala« in Angriff nahm. Sie heißt »Lazarus oder die Feier der Auferstehung«, ist gedichtet von Aug. Hermann Niemayer (welcher, 1754 in Halle an der Saale geb., wie Schubert 1828 starb) und zerfällt in drei Abteilungen, von Schubert »Handlungen« genannt. Der Schluß des zweiten Teils und der ganze dritte fehlen, vermutlich hat diesen Schubert eben nicht komponiert. Da mir das Werk noch nicht bekannt ist, sei hiermit *Kreissle's* Urteil darüber in folgendem kurz zusammengefaßt: In der ganzen Tondichtung nimmt, der Textanlage entsprechend, der ariose Gesang eine hervorragende Stellung ein, und bewundernswert ist die Meisterschaft, womit Schubert,

den Strom der ihm stets zufließenden Melodie bändigend, dem Geiste der Asketik, von dem die Dichtung ausgeht, durch feine recitativisch-ariöse Behandlung Rechnung trägt (also gleichsam prophetisch den modernen Sprechgesang vorbedeutend). Ein tief ergreifendes Tonstück ist die große Scene, in welcher Jemina, die auferweckte Tochter des Jairus, welche der Dichter sehr sinnreich in die Handlung eingeführt hat, dem Lazarus zu seinem Troste Zeugnis von ihrem Tode, ihrer Himmelfahrt und Auferstehung giebt. Von erhabener Wirkung ist auch die kurze Grabmusik mit ihren dumpf dröhnenden Posaunen, womit der zweite Teil beginnt. Die Kulmination dramatischer Äußerung, vielleicht in Schuberts ganzem Schaffen, ist der Recitativ-Gesang und die darauffolgende Arie des unruhig zwischen Gräbern irrenden Sadducaeeers Simon.

Es ist eingangs betont worden, daß niemals der Tod eine so empfindliche Lücke in die Entwicklung unserer Tonkunst riß, als indem er unseren Schubert, der seit Beethovens (um ein Jahr früher erfolgtem) Heimgang ihr berufener Führer war, diesem Erdenleben allzu früh entriß. Diese Behauptung ist unwiderleglich dadurch dokumentiert, daß seine erstaunliche Produktionskraft gerade in seinem Todesjahre ihren Höhepunkt erreichte, und zwar mehr in qualitativer Hinsicht, indem die Kompositionen dieses Jahrgangs die meisten früheren an Intensität des Inhalts übertreffen. So gehören diesem Jahre außer vielen Kirchensachen die wunderbare große C-dur-Symphonie, Mirjams Siegesgesang, das C-Quintett und außer vielen anderen Liedern ein Teil der als „Schwanengesang“ erschienenen Sammlung an. Berücksichtigt man da-

bei, daß auch das Vorjahr ein reich gesegnetes war, indem es an Instrumentalwerken die Streichquartette D-moll und G-dur, an Liedern die „Nacht-helle“ und die ganze „Winterreise“ brachte, so ist der daraus entspringende Gedanke, daß der große Genius gerade zur Zeit mächtigsten Entfaltung jäh dahingerafft wurde, ein geradezu niederschmetternder. Im Todesjahre war es auch, daß der bescheidene und in Verfolgung seiner materiellen Lage schwerfällige Künstler sein erstes und leider einziges Konzert, selbstverständlich mit eigenen Kompositionen, gab, im Saale des Musikvereins am 26. März 1828. Der Saal war überfüllt und der Erfolg (der leider nicht genannten Kompositionen) ein so glänzender, daß die Wiederholung des gelungenen Versuches zu gelegener Zeit beabsichtigt wurde. Das Schicksal aber sprach sein Donnerwort: »Zu spät!« Die beiden nachfolgenden Schubert-Konzerte hatten nur mehr den Zweck, durch ihren Ertrag die Kosten für sein Grabmal zu decken. Ebenso schmerzlich erging es ihm mit dem Verlag seiner Werke. Die Anträge auswärtiger Verleger, wie H. A. Probst in Leipzig und J. B. Schotts Söhne in Mainz drängten sich in sein Sterbejahr zusammen; mit der wohlbegründeten Hoffnung, in absehbarer Zeit ein gutsituierter Mann zu werden, ging er, nicht ohne selbst im September 1828 noch (bezüglich seiner „Winterreise“) eine bittere Enttäuschung zu erleben, seinen letzten Tagen entgegen. Am 6. dieses Monats schreibt darüber sein Freund Jenger einer Frau in Graz, welche Beide zu einem Ausflug dorthin eingeladen hatte: ».... Gestern Abends habe ich ihn endlich im Burgtheater getroffen und kann ich Ihnen, liebe gnädige Frau, sagen, daß Freund Schwammerl (diesen

Spitznamen mußte er sich wegen seiner Dickleibigkeit gefallen lassen) in kurzer Zeit eine Besserung seiner Finanzen erwartet und mit Zuversicht darauf rechnet, und sobald dies geschehen, er auch unverzüglich Ihrer gütigen Einladung folgen und mit einer neuen Operette (ein letztes Projekt!) bei Ihnen in Graz anlangen wird.« Der Ausflug mußte aber aufgegeben werden, denn der „Winterreise“ zweiter Teil, welcher aus der Klemme helfen sollte, war fertig geworden, ohne daß das bedeutende Werk Schuberts finanzielle Ebbe abgeholfen hatte. Und noch im Oktober erhielt er von J. B. Schotts Söhnen einen jener Absage- und Ausredebrieife, womit Verleger oft nicht verlegen sind; er mag den bereits Kränkelnden nicht sonderlich aufgerichtet haben.

Eine Biographie Schuberts, welche ähnlich wie O. Jahns „Mozart“ die allmähliche künstlerische Entwicklung des Tondichters unter sichtender Berücksichtigung aller bestimmenden Verhältnisse erschöpfend darstellte, ist zur Zeit noch nicht geschrieben. Das in Erforschung und Zusammenstellung der wichtigsten Daten hochverdiente Buch *Heinrich von Kreissle's* hat zwar den großen negativen Vorzug, daß es sich aller poetisch oder gemütvoll gefärbten Phantasien enthält, wie sie bald nach Schuberts Tode in Zeitungen dem Publikum geboten wurden: die biographische Aufgabe jedoch, welche darin bestände, daß sowohl die einzelnen Schöpfungen des Tonkünstlers als das Gesamtergebnis seines Strebens und Arbeitens mit den Einflüssen seines Lebensganges in fühlbaren Zusammenhang gebracht wären, ist nicht in völlig befriedigender Weise erfüllt worden. Freilich entschuldigt hier

sehr viel die außerordentliche Schwierigkeit, in einem Leben, in welchem es nicht Berg und Thal, sondern nur gebahnte Fläche gab, die Etappen der geistigen Entwicklung herauszufinden und zu markieren, — wie es außerdem ganz unmöglich ist, dieses Leben interessant und bedeutend erscheinen zu lassen. Nicht bei jedem Tonkünstler ist eine regelmäßige Entwicklung vom Anfängertum zur Meisterschaft nachzuweisen. Mendelssohn hat fast gröfser angefangen als geendet. So giebt auch der Komponist, dessen ersterschienenes Werk der „Erlkönig“ war, dem ästhetischen Forscher unlösbare Rätsel auf. Entnehmen wir der jedenfalls mit Fleifs und Wahrheitsliebe nach einem reichen authentischen Quellenmaterial gearbeiteten Buche *von Kreissle's* das Wichtigste über Schuberts Leben.

Franz Schuberts Vater war der Sohn eines Bauers und Ortsrichters in Mährisch-Neudorf. Der Studien halber von dort nach Wien gekommen, trat er im Jahre 1784 bei seinem Bruder Carl — Lehrer in der Vorstadt Leopoldstadt — als Gehilfe ein und wurde zwei Jahre darauf als Schullehrer bei der Pfarre zu den heil. 14 Nothelfern angestellt. Seine erste Ehe mit Elisabeth Fitz, einer Wiener Köchin aus Schlesien, war mit 14 Kindern gesegnet, von denen nur 5, nämlich: Ignaz, Ferdinand, Carl, Franz und Therese, am Leben blieben. *Franz Peter Schubert*, der jüngste der vier Söhne, wurde am 31. Januar 1797 zu Wien in der Vorstadt Himmelfortgrund, Pfarre Lichtenthal, geboren. Die Kinder- und Knabenzeit bis zu seinem 11. Jahre verlebte er im väterlichen Hause unter den beschränkten Verhältnissen, welche die Existenz eines mit zahlreicher Familie gesegneten Schullehrers zu kennzeichnen pflegen. Seine Neigung zur Musik

machte sich in den frühesten Zeiten und bei den geringsten Anlässen bemerkbar. Besonders gerne schloß sich der Knabe einem Tischlergesellen an, der, ebenfalls ein Schubert und Verwandter des Hauses, ihn öfters in eine Klavierwerkstätte mitnahm. Auf den daselbst befindlichen Instrumenten und dem abgenutzten Klavier im elterlichen Hause machte Franz ohne alle Anleitung seine ersten Exerzitien durch, und als er später als 7jähriger Knabe eigentlichen Musikunterricht erhielt, stellte es sich heraus, daß er das, was der Lehrer ihm beibringen wollte, schon vorweg sich angeeignet hatte. Dieser erste Lehrer, Chorregent *Holzer* in Lichtenthal, versicherte mit Freudenthränen, nie einen solchen Schüler gehabt zu haben: Wenn ich ihm was Neues beibringen wollte, hat er es schon gewußt, folglich habe ich ihm eigentlich keinen Unterricht gegeben, sondern mich bloß mit ihm unterhalten und ihn stillschweigend angestaunt. Als *Holzer* ihn einmal ein gegebenes Thema durchführen hörte, kam er außer sich und rief entzückt aus: »Der hat doch die Harmonie im kleinen Finger!« Auch sein ältester Bruder *Ignaz*, der ihm die Anfangsgründe im Klavierspiel beibringen wollte, bezeugt: »Ich war erstaunt, als er kaum nach einigen Monaten mir ankündigte, daß er nun meines ferneren Unterrichts nicht mehr bedürfe und er sich schon selber forthelfen wolle. Und in der That brachte er es in kurzer Zeit so weit, daß ich ihn selbst als einen mich weit übertreffenden, nicht mehr einzuholenden Meister anerkennen mußte.« Nach *Mozart* war er demnach der nächst Fröhreife. Im 11. Jahre konnte er bereits als Gesangssolist und Violinspieler auf dem Chor der Lichtenthaler Pfarrkirche zu allgemeiner Zufriedenheit verwendet

werden. Im Oktober 1808 wurde er nach einer vor den Hofkapellmeistern *Antonio Salieri* und *Jos. Eybler* rühmlich bestandenen Probe als Sängerknabe in die Hofkapelle und als Zögling in das Stadtkonvikt aufgenommen, und da er auch die Violine ziemlich fertig spielte, zugleich dem sogenannten kleinen Konviktisten-Orchester zugeteilt, welches Werke von Haydn, Mozart und dem damals noch mit verwunderten Blicken angesehenen Beethoven in fast täglichen Übungen einzustudieren hatte. Von diesen Orchesterstücken machten namentlich einige Adagios aus Haydn'schen Symphonien und Mozarts G-moll-Symphonie auf den ernstesten, gegen seine Umgebung nicht sonderlich freundlichen Knaben tiefen Eindruck, der sich aber beim Anhören Beethovenscher Symphonien sofort zum Entzücken steigerte. Bald rückte er in dem kleinen Orchester durch sein Talent zur ersten Violine vor und gewann durch seinen künstlerischen Ernst Einfluss auf dasselbe, infolgedessen ihm auch für den Fall der Abwesenheit des Dirigenten Pruczizka die Leitung an der ersten Violine übertragen wurde. Gleichzeitig war aber auch in dem 13jährigen Knaben der Schaffenstrieb mit unwiderstehlicher Gewalt erwacht, und es fehlte nur an Notenpapier, die zuströmenden Gedanken festzuhalten. Eine gütige Hand (wahrscheinlich seines Mitschülers Jos. Spaun) sorgte dafür, und der Verbrauch davon wurde ein ganz außerordentlicher. Sonaten, Messen, Lieder, Opern, Symphonien lagen, nach dem Zeugnis von Gewährsmännern, zu jener Zeit bereits vor, doch vertilgte er das Meiste davon als bloße Vorübung. Mit »Hagars Klage«, dem ersten Gesangstück, welches er als 14jähriger Knabe am 30. März im Konvikt niederschrieb, erregte er die Aufmerk-

samkeit Salieris in solchem Grade, dass dieser die weitere Pflege des seltenen Talents durch Unterricht im Generalbafs bei Pruczizka sofort veranlafste. Indessen ging es mit dem Komponieren rüstig weiter, selbst heimlich in der Schule, und es konnte nicht ausbleiben, dafs deren Segnungen an Schubert nicht sonderlich bemerkbar wurden, denn während des Unterrichts entstanden Overtüren und ganze Symphonien. Nur im ersten Jahrgang soll er sich guter Zeugnisse erfreut haben, in den folgenden wurden Nachprüfungen notwendig. Pruczizka aber fand, wie die früheren Musiklehrer des genialen Knaben, dafs sein Schüler schon alles wisse. »Der hat's von Gott gelernt«, sagte er. Die Folge davon war, dafs Salieri bald darauf selbst die Ausbildung des ungewöhnlichen Talentes zu leiten begann. v. Kreissle meint: »Es unterliegt keinem Zweifel, dafs Schubert aus Salieri's Unterricht jenen Nutzen gezogen hat, welchen jeder hochbegabte Schüler aus den praktischen Anweisungen eines in der musikalischen Kunst seit einem halben Jahrhundert herangebildeten und schaffenden Meisters immerdar schöpfen wird.« Das ist sehr allgemein gedacht und gesprochen. Worin aber dieser Unterricht eigentlich bestanden haben mag, ist bis heute noch ein dunkler Punkt. Eine nutzbringende Beeinflussung des Schülers durch den Meister auf demjenigen Gebiete, auf welchem allein Letzterer von maßgebender Bedeutung (als Gluck-Schüler) war, hat, wie schon hervorgehoben, nicht stattgefunden. Wir erfahren nur, dafs Salieri mit Schuberts Kompositionsweise und namentlich mit den dichterischen Vorwürfen, die er wählte, nicht ganz einverstanden war; dafs er verlangte, Franz solle von seinen Versuchen, Goethische und Schillersche Verse zu kom-

ponieren, ablassen, mit seinen Melodien haushalten, bis er reifer sein werde, und sich dafür an italienischen Stenzen üben; dafs er aber das auferordentliche Talent seines Schülers anerkannt und, als dieser ihn wieder einmal mit verschiedenen Kompositionen überrascht hatte, ausgerufen habe: «Der kann doch alles; er ist ein Genie! Er komponiert Lieder Messen, Opern, Streichquartette, kurz alles, was man will.» Hinwiederum hielt auch das dankbare Gemüt Schuberts das Andenken des Lehrers bis an sein Lebensende hoch in Ehren, was einige Aufzeichnungen in seinem Tagebuch und das zu Ehren der Jubelfeier Salieris von Schubert selbst verfasste Festgedicht bezeugen. Im Jahre 1813 verlies er teils wegen Eintrittes der Mutation, teils auch, weil er sich einer Wiederholungsprüfung hätte unterziehen müssen, den Konvikt, in welchem er 5 Jahre lang verweilt und unendlich mehr komponiert als — studiert hatte. Auf Wunsch seines Vaters übernahm er im Jahre 1814 in dessen Schule das Amt eines Gehilfen, das er durch drei Jahre zwar mit innerem Widerstreben, aber trotzdem mit Pflichttreue und Eifer versah. Um so erstaunlicher erscheint während dieser Zeit seine Produktivität, welche im genannten Jahre aufer der Messe in F. (zur Säkularfeier der Lichtenthaler Pfarrkirche) und der Oper «Des Teufels Lustschlofs» eine Menge Instrumentalwerke, u. a. die drei Streichquartette in B- und Ddur und in C moll, eine grofse, leider nicht ganz vollendete vierhändige Sonate in C moll, im nächstfolgenden aber verschiedene Balladen, darunter den «Erlkönig», mehrstimmige Gesänge, die Messe in G, einige Sonaten, die Symphonien in B und D und nicht weniger als sieben Opern (siehe oben) zu Tage förderte.

Aus der qualvollen Lage eines armseligen Schulgehilfen, die er drei Jahre mit stoischer Geduld ertrug, suchte er sich zu retten, indem er um eine Lehrerstelle an der im Dezember 1815 in Laibach eröffneten Musikschule konkurrierte. Er erhielt die Stelle nicht, trotz eines glänzenden Zeugnisses von Salieri, denn dieser hatte (wie es scheint, hinterrücks) einen gewissen Schaufl als den für dieselbe tauglichsten vorgeschlagen. Doch erlöste ihn sein nachmaliger intimer Freund, der 18jährige Studiosus *Franz von Schöber*, indem er ihn, schon länger für seine Kompositionen begeistert, in seine Wohnung an der Landskrongasse aufnahm. Aber auch dieses Assyl genoß er kaum ein halbes Jahr, indem für einen älteren Bruder Schobers, der Offizier war, Raum geschaffen werden mußte. Durch *Jos. Spruns* Vermittelung fand Schubert nun Aufnahme bei *Mayrhofer*. Beide Freunde, welche den größten Einfluß auf den genialen Musikus zeit lebens ausübten und Dichter vieler seiner schönsten Lieder wurden, unterstützten ihn nunmehr abwechselnd durch ihre Gastfreundschaft. Sein Schaffen im Jahre 1816 ist durch Kantaten, die Messe in C-, die Symphonien in B- und C moll, die Oper »Die Bürgschaft«, mehrstimmige Gesänge und Lieder markiert. Als neue Freunde näherten sich ihm die Brüder *Anschm* und *Joseph Hüttenbrenner*, ersterer selbst Komponist, letzterer Musikdilettant, und *Jos. Chahy* (Staatsbeamter), ein fertiger Klavierspieler. Vom Lektionengeben, wie Mozart und Beethoven, ein abgesagter Feind, entschloß er sich doch schon im Jahre 1818 eine Stelle als Musiklehrer beim Grafen *Johann Esterházy* anzunehmen, wobei er den Winter in der Stadt, den Sommer auf des Grafen Landgut Zelász in Ungarn zuzu-

bringen hatte. Das Zusammenleben mit dieser ebenso freundlichen als durchaus musikalischen Familie, welche alsbald Schuberts volle Bedeutung erkannte, bildet einen der vom Schicksal ihm spärlich gewährten Lichtpunkte. Viele seiner vorzüglichsten Werke wie z. B. das Quartett »Gebet vor der Schlacht«, entstanden durch Anregung in diesem Hause. Im Jahre 1819 mußte Schubert das Gewitter des Rossini-Paroxismus über sich ergehen lassen, gegen den er sich aber gar nicht so energisch stemmte, als von seiner deutschen Musikernatur zu erwarten gewesen wäre; im Gegenteil bekannte er neidlos, daß er dem Maëstro Vieles, namentlich im »Instrumentieren«, abgelernt habe. Leider ward durch die glänzende Erscheinung am Theaterhimmel seine Hoffnung, den bereits zur Aufführung censurirten »Fierabras« auf der Bühne zu sehen, vereitelt. In demselben Jahre machte Schubert, ohne Zweifel durch einen wohlmeinenden Ratgeber dazu angeregt, einen vergeblichen Versuch, den Altmeister *Goethe* durch Übersendung einiger von ihm komponierter Lieder desselben: »An Schwager Kronos«, »An Mignon« und »Ganymed« auf sich aufmerksam zu machen. Goethe, der sich nun einmal in die viel einfachere Weise seines Freundes Zelter (den Beethoven den »deutschen Reichskomponisten« nannte) eingelebt hatte, verstand eben Schuberts Romantik und Empfindungstiefe nicht (so meint v. Kreissle und kann damit auch recht haben, ob aber die überschickten Lieder dem Dichter überhaupt zu Gehör gebracht wurden, ist auch noch eine Frage). v. Kreissle bestätigt dies, indem er sagt: »außerdem mochte der alte Herr prinzipiell derartige Zusendungen, welche täglich an ihn gelangten, ad acta legen, namentlich wenn sie von

unberühmten Leuten herrührten, — eine Antwort auf das sehr submisse Schreiben Schuberts ist nicht erfolgt, und nirgends hat Goethe des Komponisten mit einer Silbe erwähnt.

Von dieser Zeit bis 1826 glitt sein Leben, das innerlich fort und fort in rastlosem Schaffen auf allen Gebieten der Tonkunst aufging, äußerlich aber ein fortgesetzter bitterer Kampf ums Dasein war, ohne Hoffnung auf eine Veränderung in materieller Beziehung dahin, bis er endlich — wahrscheinlich wieder von wohlwollenden Freunden aufgestachelt — im Jahre 1826 den Mut faßte, als Bewerber um die Stelle eines Vicekapellmeisters an der Kaiserl. Hofkapelle in Wien aufzutreten. Aber mit Entschliefsung vom 22. Januar 1827 ernannte der Kaiser den Hoftheaterkapellmeister *Jos. Weigl* zum Vicehofkapellmeister mit dem Gehalte von 2000 fl. und 200 fl. Quartiergeld. Damit waren Schuberts Hoffnungen auf Gründung einer sicheren Existenz und einen ihm passenden Wirkungskreis, der eben seine Kräfte durch den Dienst nicht zu sehr in Anspruch genommen hätte, mit Einem Schlag vernichtet. Als er davon hörte, soll er gesagt haben: »Gerne hätte ich diese Stelle erhalten mögen; da sie aber einem so würdigen Mann wie Weigl verliehen wurde, muß ich mich wohl damit zufrieden geben.« Eine andere Aussicht auf Anstellung, nämlich als Dirigent am Kärnthnerthor-Theater, soll nach dem nicht ganz zuverlässigen Bericht Schindlers durch seinen Eigensinn, (wahrscheinlicher: berechtigten Stolz) gegenüber einer Sängerin, nach anderen durch Intriguen vereitelt worden sein. Wie dem sei, so ist anzunehmen, daß er sich in der Stelle nicht lange behauptet haben würde, da ihm die dazu nötigen Eigenschaften

fast durchweg fehlten, und sein rastlos schaffender Geist ihn in der genauen Erfüllung seiner Amtspflichten gewiß nicht gefördert hätte. Noch kurz vor seinem Ende im Herbste 1828 lud ihn sein Freund *Franz Lachner*, der in Pest seine Oper *Die Bürgschaft* zu leiten hatte, dringend ein, dahin zu kommen und der Premiere beizuwohnen. Aber Schubert antwortete nicht und kam nicht, erlebte also nicht die erste Aufführung dieses frühen Werkes. Nachdem diese vorüber war, reiste Lachner nach Wien zurück, besuchte dort den Freund, der bereits drei Wochen krank darniederlag. Es waren die letzten Stunden ihres Zusammenseins; in Darmstadt erhielt Lachner die Nachricht von Schuberts Tode.

An welcher Krankheit der große Tondichter eigentlich starb, wird aus Kreissles Darstellung nicht recht klar; am ehesten war es nach dem letzten Konsilium der Ärzte das »Nervenfieber« (heute Typhus genannt), welches ihn dahinraffte. Die Trauer um ihn war, zunächst in Wien, sehr groß. In das zu jener Zeit übliche Gewand eines Einsiedlers gekleidet, den Lorbeerkranz um die Schläfen gewunden, das Antlitz unentstellt, mehr einem Schlafenden gleichend, lag Franz auf der Bahre, die sich im Verlauf des ersten Tages mit Kränzen reicher und reicher zu schmücken begann.

Wie sehr der ihn umgebende Kreis von jungen, meist dem Junggesellenstande angehörenden Freunden, zu welchen, außer den schon genannten Fr. Schober, Ans. Hüttenbrenner und J. B. Jenger, Moritz von Schwind, Ed. Bauernfeld, Leop. Kuglwieser, Jos. Senn, der Dichter Mayrhofer und andere gehörten, als Künstler erkannte und verehrte, be-

zeugt am schönsten folgende Strophe aus einem längeren Gelegenheitsgedicht von Rusticocampius auf den Tondichter:

»Wer reitet so spät durch Nacht und Wind!
Es rauschen der Töne Wogen;
Bald, ach! ist der Vater mit seinem Kind,
Dem Lied, zum Vater gezogen!«

»Zu früh!« Das ist es, was wir Alle beklagen.

Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Musikalisches Magazin.

Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte,
über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von
Prof. **E. Rabich.**

Heft 1. **Istel, Edgar**, Das deutsche Weihnachtsspiel und
seine Wiedergeburt aus dem Geiste der Musik. Zur Ein-
führung in Ph. Wolfrums Weihnachtsmysterium.

Preis 40 Pf.

Heft 2. **Steinhäuser, W.**, Zur Choralkennntnis. *Preis 50 Pf.*

Heft 3. **Klauweil**, Prof. Dr. **Otto**, Ludwig van Beethoven
und die Variationenform. *Preis 50 Pf.*

Prof. Dr. **W. Volckmar:**

Handbuch der Musik.

Elementar-Musiklehre. Generalbass. Formenlehre.
Geschichte.

265 4⁰-Seiten.

Preis 7 M. eleg. geb. 9 M.

Historisches Album

für

Gesang, Pianoforte, Harmonium, Pedalflügel oder Orgel.

Ein notwendiges Ergänzungsbuch zu jeder Musikgeschichte,
sowie zum Studium und Konzertgebrauch.

Von

A. W. Gottschalg,

Großherzogl. S. Hoforganist u. Lehrer an der Musikschule zu Weimar.

Grosse Ausgabe.

184 Sätze von

Palestrina, Arcadelt, Frescobaldi, Muffat, Kerl, Orlando Lasso, Pachelbel,
Gumpeltzhaimer, Goudimel, Eccard, Seb. Bach, Händel, Gluck, Haydn,
Mozart, Bortniansky, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Liszt etc.

247 Seiten.

Preis 10 M.

Kleine Ausgabe.

28 Sätze von

Palestrina, Arcadelt, Frescobaldi, Muffat, Kerl, Orlando Lasso, Pachelbel,
Gumpeltzhaimer, Goudimel, Eccard, Seb. Bach, Händel, Gluck, Haydn,
Mozart, Bortniansky, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Liszt etc.

27 Seiten.

Preis 2 M.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.

Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Blätter

für

Haus- und Kirchenmusik.

Unter Mitwirkung hervorragender Musikschriftsteller
und Komponisten

herausgegeben von

Prof. Ernst Rabich,

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hofkantor in Gotha.

Die Blätter für Haus- und Kirchenmusik erscheinen in Monatsheften von je 16 Seiten Folio Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis halbjährlich 3 M.

Inhalt eines jeden Heftes: A. Abhandlungen. B. Lose Blätter. C. Monatliche Rundschau. D. Besprechungen. E. Briefkasten. — Musikbeilagen. — Anzeigen.

Die bisher erschienenen Hefte enthalten Abhandlungen von Dr. Rud. Siege, Karl v. Jan, Prof. Dr. O. Klauwell, Prof. Emil Krause, Max Kretschmar, F. Lubrich, Robert Musiol, Dr. Wilibald Nagel, Dr. A. Prüfer, Dr. Hugo Riemann, Dr. Max Runze, Otto Schmid-Dresden, A. Schulze-Strelitz, J. Sittard, Theodor Souday, Dr. A. Thierfelder, Prof. Albert Tottmann, Prof. Bernhard Vogel, Benedikt Widmann, E. Wuthmann, Max Zenger u. a., sowie Kompositionen von Phil. Em. Bach, Ignaz Brüll, Theod. Forchhammer, Robert Fuchs, Carl Grammann, Michael Haydn, Dr. J. G. Herzog, Heinrich Hofmann, Otto Klauwell, Max Kretschmar, Rob. Musiol, Carl Reinecke, Volkmär Schurig, Ufo Seifert, T. Vittoria, Max Zenger, Arrangements von Prof. Kade, Prof. Rabich u. a.

Frauen-Bund 1897, Nr. 26: »Ein vornehmes und dennoch volkstümlich gehaltenes Unterhaltungsblatt für alle Freunde gediegener Haus- und Kirchenmusik mit einer Fülle interessanter Fachartikel neben originellen schönen Musikbeilagen, welche allein schon den verhältnismäßig minimalen Abonnementspreis decken.«

Berliner Morgenzeitung 1897, 12. März: »Eine wirklich gediegene, edle und schöne Musikzeitung sind die im Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza erscheinenden ‚Blätter für Haus- und Kirchenmusik‘. Wenn nach dem gesteckten schönen Ziel auch ferner so kräftig und wäherlich hingewirkt wird wie in den ersten Nummern, so darf man den ‚Blättern‘ bald eine führende Stellung unter der modernen musikalischen Unterhaltungslitteratur in Aussicht stellen.«

Häusl. Ratgeber 1897, Nr. 28: »... Indem wir alle Musikliebhaber auf dieses hervorragende Werk empfehend aufmerksam machen, wünschen wir demselben die weiteste Verbreitung.«

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.

ML
410
S3Z4

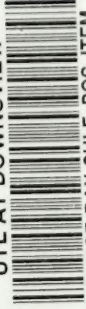
Zenger, Max
Franz Schuberts Wirken und
Erdenwallen

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 05 13 06 005 2