

1928

SCHUBERTGABE





SCHUBERT-GABE

DER
OESTERREICHISCHEN

GITARRE-ZEITSCHRIFT

HERAUSGEBER:

JAKOB ORTNER
UND
GUSTAV MOISSL

UMSCHLAG UND SIGNET
ORIGINAL-HOLZSCHNITTE
VON

RUDOLF KÖHL

W I E N
1 9 2 8

VERLAG DER OESTERREICHISCHEN GITARRE-ZEITSCHRIFT

AUSLIEFERUNGSSTELLE: FRIEDRICH HOFMEISTER & CO.
MUSIKALIEN - GROSS - SORTIMENT, WIEN I.
HIMMELFORTGASSE 20

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG IN FREMDE SPRACHEN, VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1928 BY ÖSTERREICHISCHE GITARRE-ZEITSCHRIFT
DRUCK VON OTTO MAASS' SOHNE GES. M. B. H., WIEN, I. WALLFISCHGASSE 10

Z U M G E L E I T

Das Schubert-Jahr 1928 zeitigt wunderliche Blüten. Die aus bestem Willen und tiefer Liebe für den großen Wiener Tonmeister ausgegebene Parole, das Andenken an ihn durch große, auf Wiener Boden, der Heimat der Schuberts, stattfindende Festlichkeiten zu ehren, den Zauber der Schubert-Stadt Wien als den geeignetsten Rahmen der Schubertschen Tonwelt in seiner ganzen Schönheit aufleuchten zu lassen, konnte leider nicht verhindern, daß Sensationslust, gewiegte Geschäftstüchtigkeit, Spekulation und frivole Konjunkturauswertung sich des Menschen und Künstlers Schubert bemächtigt haben. Nicht Operette, nicht Singspiel, nicht Revue, nicht noch so gut gemeinte Schubert-Spiele können uns mit ihrem verlogenen Aufputz und Flitterkram, ihrem falschen Schein und rührseligem Getue zu Schubert führen, sondern einzig und allein Vertiefung in sein Werk, das er uns als teures Vermächtnis hinterlassen hat und das zum gut Teil noch immer darauf wartet, zum allgemeinen Kulturbesitz zu werden. In zahlreichen muster-gültigen Aufführungen wird die Musikweltstadt Wien zeigen, wie jung und lebensfrisch ihr der nun hundertjährige Schubert geblieben ist, wie seine Tonsprache gerade von ihr immer am besten verstanden wurde. Darum auch werden in diesem Jahre Tausende und aber Tausende von Fremden nach Wien pilgern, um hier, auf geweihtem Boden, Schubertschen Klängen zu lauschen und seinen vielfach lebendig gebliebenen Spuren zu folgen.

Wenn es die „Österreichische Gitarre-Zeitschrift“ unternimmt, anlässlich des Schubert-Jahres allen, die Schubert lieben und verehren, eine eigene Schubert-Gabe zu widmen, so ließ sie sich hauptsächlich von dem Gedanken leiten, den wahren, echten Schubert in einigen charakteristischen, bisher viel zu wenig oder gar nicht gekannten Zügen aufzuzeigen. Nicht aus fachlicher Enge, sondern aus der Weite künstlerischer Einfühlung heraus haben die Herausgeber versucht, Leben und Werk, Gestalt und Sendung des großen Tonmeisters vor den Augen der Leser erstehen zu lassen. Sie mußten sich von vornherein damit begnügen, einzelne Probleme aufzugreifen, die entweder Falsches berichtigen oder

Ungeklärtes klarstellen wollen, soweit dies nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung überhaupt möglich ist. Die Herausgeber haben sich daher an die hervorragendsten Forscher gewendet und sie um ihre Mitarbeit gebeten. Mit Freude und Genugtuung können sie feststellen, daß alle freudig ihrem Rufe gefolgt sind und auf diese Weise tatkräftig mitgeholfen haben, die Absicht der Herausgeber zu verwirklichen. Wenn auch die Arbeiten nur einzelnes aus der Lebens- und Werkfülle des Wiener Meisters herausgreifen, so treffen sie sich doch durch ihre gemeinsame Grundeinstellung stets im Wesenhaften: in einer von warmer Liebe und strenger Wahrhaftigkeit getragenen Sachlichkeit. Die Herausgeber sind sich dessen voll bewußt, mit der vorliegenden Festgabe den Rahmen ihrer Zeitschrift weit überschritten zu haben. Sie glaubten aber nicht nur dem Teilgebiet ihrer Tätigkeit, der zu neuem Leben erwachten Gitarristik, sondern auch dem allgemeinen Musikleben unserer Zeit, das in diesem Jahre im Zeichen Franz Schuberts steht, einen Dienst zu erweisen, solcherweise Brücken schlagend, die mit-helfen können, die drohende Abspaltung in Sonderinteressen und damit die Loslösung vom gemeinsamen Kulturerbe zu verhüten.

Den Herausgebern obliegt noch die angenehme Pflicht, allen, die sich um das Zustandekommen der Schubert-Gabe bemüht haben, ihren herzlichen Dank auszusprechen. Sie danken insbesondere Herrn Otto Erich Deutsch, dem hervorragenden Wiener Schubert-Forscher, sowie Herrn Hofrat Eusebius Mandyczewski, dem Archivar der Musikbibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, für mannigfachen Rat und Hilfe, ferner den Herren Dr. Alfred Orel von der Wiener Stadtbibliothek, Dr. Robert Haas von der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek und schließlich allen Autoren, die uns Beiträge für die Schubert-Gabe zur Verfügung gestellt haben. Die Verlage Georg D. W. Callwey (München), Deutscher Verlag für Jugend und Volk G. m. b. H. (Wien), Wiener Philharmonischer Verlag und Amalthea-Verlag (Wien) haben uns freundlicherweise einige Druckstöcke überlassen.

Möge die Schubert-Gabe der „Österreichischen Gitarre-Zeitschrift“ mit der gleichen Liebe entgegengenommen werden, wie sie gemeint ist!

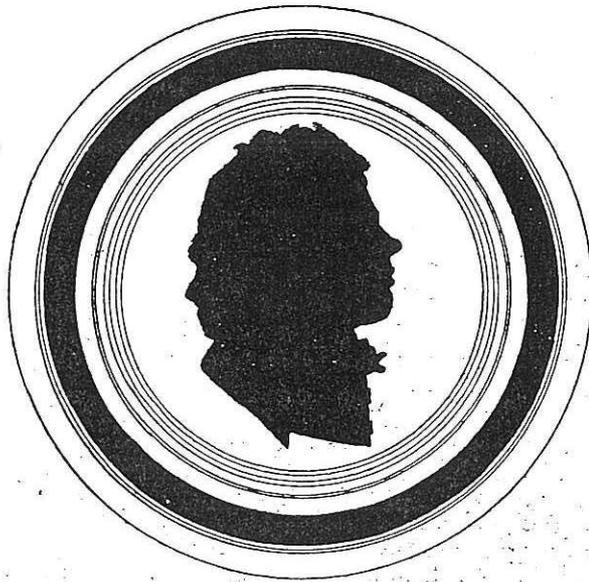
DIE HERAUSGEBER

INHALT

	Seite
Die Zeit. Gedicht von Franz Schubert	1
Schubert als Mensch. Von Karl Kobald	2
Franz Schubert, Schlesien und Wien. Von Emerich Hirt . . .	6
Das Wiener Volkslied in der Zeit Franz Schuberts. Von Dr. Franz Rebiczek	10
Schuberts Lebensweisheit.	13, 26, 29, 43
Franz Schubert und die Hausmusik. Von Dr. Alfred Orel . .	14
Schubert ohne Gitarre. Von Otto Erich Deutsch	18
Die Bogen-Gitarre (Schuberts „Arpeggione“). Von Dr. Karl Geiringer	27
Franz Schubert und das deutsche Lied. Von Dr. Hermann Freiherrn von der Pfordten	30
Über das Lied „Pause“ aus Schuberts Liederkreis „Die schöne Müllerin“. Von Prof. Franz Valentin Damian . . .	55
Ein unbekanntes Autograph Schuberts zu Schäfers Klage- lied. Von Dr. Robert Haas	44
Schwinds Schubert-Zimmer. Über die wiederaufgefundenen Entwürfe. Von Otto Erich Deutsch	46
Ein neues Schubert-Bild. Von Dr. Hans Mück	54
Schuberts Geburtshaus. Von Hermann Reuther	55
Karl Schubert, der Oheim des Tondichters. Von Robert Franz Müller	58
Wiener Schubert-Gedenkstätten	61
Unser Dank an Schubert. Gedicht von Emerich Hirt	

BILDER UND FAKSIMILES

	Seite
<i>Franz Schubert. Unbezeichnete Silhouette aus dem Jahre 1817</i>	1
<i>Franz Schubert. Lithographie von Teltscher (1826)</i>	3
<i>Aus Schuberts Tagebuch (Faksimile)</i>	4
<i>Schuberts Zimmer. Federzeichnung von Moritz von Schwind</i>	5
<i>Geburts- haus der Mutter Schuberts in Zuckmantel. Nach einer Photographie</i> .	7
<i>Schuberts Vater. Schubert-Museum, Wien</i>	8
<i>Ansicht von Wien, (um 1820). Anonyme Lithographie</i>	11
<i>Das Café Bogner in der Singerstraße. Nach einer Photographie</i>	12
<i>Kantate zur Namensfeier des Vaters 1813 (Faksimile)</i>	15
<i>Das Atzenbrugger Fest. Kolorierte Radierung von Ludwig Mohn (um 1823)</i> nach M. v. Schwind (Staffage) und F. v. Schober (Landschaft)	18
<i>Vogls Lyragitarre. Gesellschaft der Musikfreunde, Wien</i>	19
<i>J. K. v. Umlauffs Gitarre</i>	20
<i>Ständchen mit Gitarre. Bleistiftzeichnung von M. v. Schwind (um 1820)</i> . .	21
<i>Ignaz Rosner. Unbezeichnetes Miniaturbildnis</i>	22
<i>Ständchen („Mädchen, o schlummre noch nicht“). Erste Seite einer Abschrift</i> der Komposition eines Unbekannten, um 1800 (Faksimile)	24
<i>Die Bogen-Gitarre</i>	27
<i>Die erste Seite des Liedes „Gretchen am Spinnrade“ (Faksimile)</i>	33
<i>Die schöne Müllerin. Zweite Ausgabe des Zyklus (nach 1828)</i>	37
<i>Wilhelm Müller</i>	39
<i>Die erste Seite von Schäfers Klagelied (Faksimile)</i>	44
<i>Schema der Wand-Einteilung für Schwinds Schubert-Zimmer. Bleistiftskizzen</i> .	47
<i>Schema der Decken-Einteilung für Schwinds Schubert-Zimmer. Bleistiftskizzen</i> .	47
<i>Schwind: „Der zürnenden Diana“. (Detailstudie Aktäon). Bleistiftskizzen</i> .	48
<i>Schwind: „Einsamkeit“ und „Schweizerlied“. Bleistiftskizzen</i>	49
<i>Schwind: „Schlaflied“. Aquarell</i>	50
<i>Schwind: „An Schwager Kronos“ (erste Fassung, Anfang 1824). Bleistiftskizze</i>	51
<i>Schwind: „Erlkönig“ (erste Fassung). Bleistiftskizze</i>	53
<i>Schubert-Porträt von Leopold Kupelwieser</i>	54
<i>Schuberts Geburts- haus</i>	56
<i>Hof in Schuberts Geburts- haus</i>	57
<i>Das k. k. Stadtkon- wikt</i>	61
<i>Das Mondschein- haus</i>	62
<i>Das alte Lichtentaler Schulhaus</i>	62
<i>Schuberts Sterbe- haus</i>	63
<i>Beethovens und Schuberts Grabdenk- mäler im heutigen Schubert-Park</i>	64



Franz Schubert
Unbezeichnete Silhouette aus dem Jahre 1817

D I E Z E I T

*Unaufhaltsam rollt sie hin,
Nicht mehr kehrt die Holde wieder,
Stät im Lebenslauf Begleiterin,
Senkt sie sich mit uns ins Grab hernieder.*

*Nur ein Hauch! — und er ist Zeit,
Hauch! schwind' würdig ihr dort nieder,
Hin zum Stuhle der Gerechtigkeit
Bringe deines Mundes Tugendlieder!*

*Nur ein Schall! und er ist Zeit,
Schall! schwind' würdig ihr dort nieder,
Hin zum Sitze der Barmherzigkeit
Schütte reuig Flehen vor ihm nieder.*

*Unaufhaltsam rollt sie hin,
Nicht mehr kehrt die Holde wieder,
Stät im Lebenslauf Begleiterin,
Senkt sie sich mit uns ins Grab hernieder.*

Mai 1813

Franz Schubert



SCHUBERT ALS MENSCH

VON PROF. DR. KARL KOBALD, WIEN

Der Wienerischeste des klassischen Fünftens am Himmel des österreichischen Musiklebens ist Franz Schubert. In seinem Werk ist alles Liebenswerte der österreichischen Art, die Luft und die Seele der Wiener Landschaft. In seinem Leben und Wirken spiegelte sich das anmutige, wie in einem Traum eingesponnene, von Romantik und Poesie erfüllte Wesen der Biedermeierzeit. Schuberts Musik, in der der Wiener Lokalgenius den Höhepunkt seiner Schöpferkraft erklommen hat, bedeutet die Verklärung des alten biedermeierlichen Wien, es klingt aus ihr das Lachen und Weinen jener Zeit, ihre Liebe und ihr Leid. Mit den schlichten Versen hat der Dichter Grillparzer vielleicht am treffendsten das bescheidene, sorglose, bald heitere, bald von Melancholie überschattete Wesen dieses Künstlers charakterisiert:

„Schubert heiß' ich, Schubert bin ich,
Und als solchen geb' ich mich.
Was die Besten je geleistet,
Ich erkenn' es, ich verehr' es,
Immer doch bleibt's außer mir.
Selbst der Kunst, die Kränze windet,
Blumen sammelt, wählt und bindet,
Ich kann ihr nur Blumen bieten,
Sichtet sie und — wählet ihr.
Lobt ihr mich, es soll mich freuen,
Schmäht ihr mich, ich muß es dulden;
Schubert heiß' ich, Schubert bin ich,
Mag nicht hindern, kann nicht laden;
Geht ihr gern auf meinen Pfaden,
Nun wohlan, so folget mir.“

War Schubert als Künstler ein Götterliebhaber, dessen Schöpferkraft schwer von Früchten immer in Fülle stand, so blieb er als Mensch ein Stiefkind, das durch ein armseliges Dasein im Schatten des Glückes dahinschritt.

Schon die äußere Erscheinung Schuberts hatte nach dem Urteil der Zeitgenossen wenig Anziehendes. Er war kleiner Statur, sein Gesicht rund, dick und aufgedunsen, die Stirne nieder, die Nase stumpf und das Haar gekräuselt, was seinem Kopfe ein mohrenhaftes Aussehen gab. Der Gesamtausdruck seines Gesichtes war weder geistreich noch freundlich. Er hatte nichts Auffallendes an sich wie Beethoven, der mit seinem Jupiterkopf

schon äußerlich den ungewöhnlichen Menschen zeigte. Schuberts äußere Erscheinung verriet dagegen wenig von dem genialen Mann, wie sich ihn die Menge vorzustellen pflegt. Bei ihm hatte nicht der Geist den Körper gebaut, sein Genius hinterließ keine äußeren Spuren, er ruhte tief in ihm. Das Wunderbare dieses Menschen war unsichtbar, sein tiefes Gemüt, sein reiches Herz. Da blühte eine Kraft von unendlichem Zauber, da strömten wie aus verborgenen Quellen scheu und geheimnisvoll die göttlichen Eingebungen. Nur wenn er musizierte oder komponierte, da veränderte sich sein Gesichtsausdruck und erhielt etwas Interessantes, ja Dämonisches. „Die Schubert näher kannten“, erzählt sein Freund Josef Spaun, „wissen, wie tief ihn seine Schöpfungen ergriffen und wie er sie in Schmerzen geboren. Wer ihn nur einmal Vormittag gesehen, während er komponierte, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit anderer Sprache, einer Somnambule ähnlich, wird den Eindruck nicht vergessen.“

So mannigfach auch die Schilderungen der Zeitgenossen hinsichtlich Schuberts äußerer Gestalt lauten, über die Schlichtheit und Harmlosigkeit seines im Leben zur Schau getragenen Wesens sind sie alle einig. Kathi Fröhlich, die Freundin Grillparzers, hat dies mit den Worten ausgedrückt: „Das war ein herrliches Gemüt! Nie war er neidisch und mißgünstig, wie das so manche andere an sich haben. Im Gegenteil, was hatte er nur für Freude, wenn etwas Schönes in Musik aufgeführt wurde. Da legte er die Hände aneinander und gegen den Mund und saß ganz verückt da. Die Unschuld und Harmlosigkeit seines Gemütes war ganz unbeschreiblich.“

Es gab in Schuberts Leben Höhen und Tiefen. Sein Wesen war geteilt zwischen genüßfrohem Diesseits und jener anderen ahnungsvollen göttlichen Welt. Er konnte lustig und übermütig sein wie ein Kind und wieder furchtbar traurig wie sonst niemand auf Erden. Es war das Tragische, das geheimnisvoll in seiner genialen Natur lag, wie es auch aus seinem künstlerischen Schaffen immer wieder explosiv hervorbrach, wenn auch



nicht mit der titanischen Kraft eines Beethoven, vielmehr weicher, aber darum doch von gewaltigen Schauern begleitet. Es war das Tragische, das wir oft bei großen schöpferischen Menschen finden, — man denke an Mozart, Kleist, Hugó Wolf — das in dem Charakter des Genialischen wurzelt, das wie von einem geheimnisvollen Dämon beherrscht wird. Während Schuberts Geist nach dem Höchsten sträbte, ward er zugleich an die Erbärmlichkeit eines armseligen Lebens gefesselt. Seine weiche Natur betrachtete wohl dieses Dasein mit den stillen Augen des Fatalisten, sie erhob keine Anklagen, wehrte sich nicht; es war, als ob es so sein müßte, als ob ihn das Schicksal eigens dazu ausersehen hätte, stets nur im Schatten des Glückes dieser Erde zu wandeln. So mag es gekommen sein, daß er, der nie ein Heim hatte, der kein musikalisches Amt bekleidete, der arm und von den meisten verkannt durch ein kurzes Leben ging, früher als andere die Erkenntnis von der Vergänglichkeit aller irdischen Güter

fühlte. Schon früh beschlich ihn ein leiser Ahnungsschauer von der Tragik des Menschlichen; noch fast ein Jüngling, durchkostete er alle Tiefen und Abgründe bis nahe zu den Pforten des Todes. Und diese Schwermut bedrückte ihn, und er konnte sich von ihr nur durch die Dämonie seines künstlerischen Schaffens befreien. Manchmal wurde er auch in solchen einsamen Stunden ein Dichter der Melancholie und machte schwerblütige Verse wie das Gedicht „Mein Gebet“, das er im Jahre 1825 niederschrieb, als Krankheit sein Leben zu verdunkeln drohte. Oder er vertraute dem Tagebuch die Gefühle seiner Schwermut an; „Keiner, der den Schmerz des Andern, und keiner, der die

Freude des Andern versteht! man glaubt immer zu einander zu gehen und geht nur nebeneinander. O Qual für den, der dies erkennt!“ Am ergreifendsten strömte die Schwermut seiner Seele in seiner Musik. Wie erschütternd erklingt sie in der „Winterreise“ etwa in den Melodien: „Einen Weiser seh ich stehen, unverrückt vor meinem Glück...“, „Krähe laß mich endlich sehen Treue bis zum Grabe...“ und anderer mehr.

Aber der Blick des Meisters tauchte nicht immer schauernd in die Tiefen des Leides. Stets wieder überwand der Mensch Schubert die Krisen seiner Seele durch die Kunst. Und dann schüttelte er all das ihn Bedrückende von sich, klammerte sich an die blühende Kraft des Lebens und eilte zu seinen geliebten Freunden.

Und ein Spaun, ein Schober und Schwind, der Sänger Michael Vogl, die Brüder Hüttenbrenner, Mayrhofer, Bauernfeld, Kupelwieser, Jenger und Lachner, sie alle hielten Schubert, der nichts besaß als sein göttliches Genie, mit dem er das

Leben der Freunde zu adeln wußte, innige Treue. Der gesellige Verkehr mit den Freunden war für den Tondichter ein Ausruhen von der das Herzblut ausschöpfenden künstlerischen Arbeit, er war eine Flucht aus jener großen Welt, in die ihn sein Dämon während des Schaffens entrückte.

Einen Lichtpunkt in des Meisters Leben bildeten die fröhlichen Schubertiaden in den Alt-Wiener Bürgerhäusern der Schwestern Fröhlich, der Brüder Spaun und Schwind, der Hofspielerin Sophie Müller, der Familie Schober, des Hofspielers Anschütz u. a. m. Hier versammelten sich die Intimen des Hauses zur Abendstunde. Man führte ernste und heitere Gespräche.



Franz Schubert
Lithographie von Teltshier (1826)
(Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)



Junge Dichter lasen die neuesten Gaben ihrer Muse vor. Man sang, man tanzte, man spielte Gesellschaftsspiele. Dann trat schüchtern ein etwas korpulentes junges Männlein zum Flügel — Franz Schubert, der Genius des kleinen Kreises — und begann zu phantasieren. Seine kurzen dicken Finger schwebten über

die Tasten des Streicherschen Flügels, aus dem wunderbar klingende Gebilde der Schönheit strömten. Manchmal ließ er sich herbei und spielte vierhändig mit der Tochter des Hauses oder seinem Freunde, dem Konzeptspraktikanten Josef von Gahy. Zuweilen begleitete er den berühmten Sänger Vogl oder den eleganten Baron Schönstein oder den Beamten Gymnich zu einem seiner Lieder. Und die Familie und die Gäste des Hauses saßen im Kreise um den kleinen, bebrillten, in sich versonnenen Musikanten, der, seine melancholisch feurigen Blicke zu den begeisterten Hörern emporrichtend, ein Prinz aus dem Genieland, mit verschwenderischen

Händen die Perlen seiner Seele über die andächtig lauschende Gesellschaft streute. Das Wunder des menschlichen Genius erhob das kleine alltägliche Leben zum Traume göttlicher Schönheit. Und spät nachts brach man auf, verabschiedete sich und ging noch, voll von Schuberts Musik, seine Melodien vor sich singend, einzeln oder paarweise im düsteren Schein der flackernden

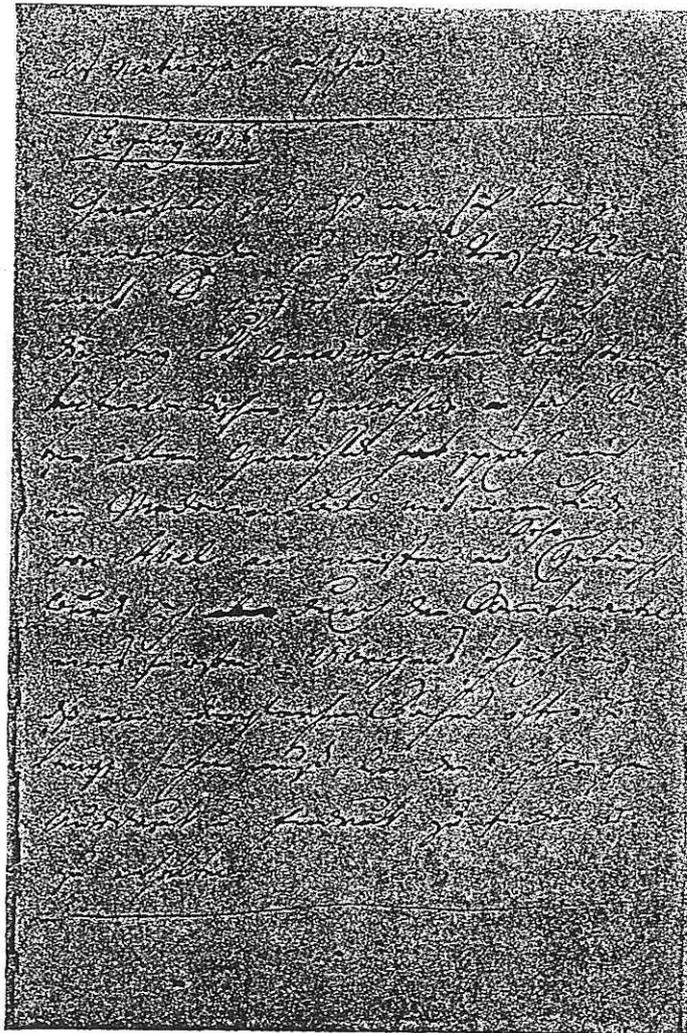
Laternen durch die stillen Gassen und nächtlichen Alleen der einsamen Glacis nach Hause.

Neben der Freundschaft erhellte die Freude an der Schönheit der Natur Schuberts Dasein. Seine tiefe Naturliebe, die er so herrlich in seinen Liedern, Symphonien, Quartetten zum Klingen ge-

bracht hat, drängte ihn ähnlich wie Beethoven immer wieder aus der dumpfen Enge der Stadt auf das Land. Der Aufenthalt, die Bewegung in der freien Natur waren ihm, dem Romantiker, Lebensbedürfnis; hier fühlte er sich losgelöst von Rücksichten jeder Art, hier konnte er, der Wurzel alles Seins verbunden, sich sammeln, in der stillen Einsamkeit des Waldes und der Gärten den Eingebungen seiner Muse folgen. Vielleicht auf keinen anderen Künstler Österreichs könnte man mit tieferer, innerer Berechtigung die oft zitierten Worte Grillparzers anwenden als auf Schubert:

„Hast Du vom Kahlenberg das Land dir rings besehen,

So wirst du, was ich schrieb und was ich bin, verstehen.“



Aus Schuberts Tagebuch

(Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)

Schubert und die Frauen: Freund „Schwammerl“ war kein Adonis, aber wie jedes Genie überströmend von Schöpferkraft, voll heißen Temperaments; und des Götterknaben Eros Fackel mochte wohl auch des jungen Meisters Herz zuweilen in Flammen gesetzt haben. Nur wenige ganz große Künstler haben den Empfindungen der Liebe vom Aufkeimen seliger Schwärmerei



bis zum Ausbruche höchster Leidenschaft und tiefsten Schmerzes einen solch verklärten Ausdruck verliehen wie Schubert in seiner Musik — man denke an seine „Müllerlieder“, „Die Winterreise“ u. a. m. Liebliche Frauen- und Mädchen gestalten schwebten durch sein Leben; liebten sie nicht den Menschen Schubert so schwärmten sie für das Genie.

Wir wissen nichts von amoreusen Abenteuern Schuberts, wohl von schwärmerischen Neigungen, von Seligkeit und Leid, unglücklicher Liebe des Künstlers. So hat sich bis zum heutigen Tage die Legende von jener idealen Liebe Schuberts, zur Komtesse Karoline Esterházy, seiner jugendlichen Schülerin im Schloß Zelecz, erhalten. Seine tiefe Neigung scheint er dem Mädchen nie gestanden zu haben, das selige Leid, das ihm diese Liebe für Karoline angetan, verschloß er im tiefsten Innern und vertraute es nur seiner Kunst an. Durch sein musikalisches Schaffen befreite er seine Seele von dem inneren Zwang ewiger Sehnsucht und unglücklicher Liebe.

Nur einmal soll eine verschämte Antwort seinen Lippen entschlüpft sein, als ihn die junge Komtesse fragte, warum er ihr noch keines seiner Werke gewidmet habe, und er zur Antwort gab: „Wozu soll ich für Sie schreiben, Ihnen ist ja ohnedies alles gewidmet“. Der Geliebten, mit der er im gräflichen Schlosse häufig musizierte und deren anmutiges Bild ihn wie die Muse durch das Leben begleitete, hat der Meister später einer seiner schönen Tondichtungen, die F-moll-Phantasie zu vier Händen, op. 105, gewidmet.

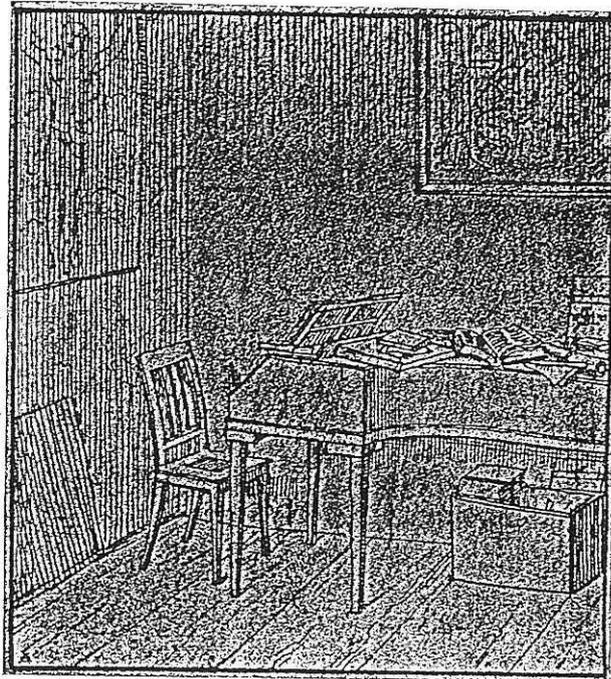
Neben der Komtesse Esterházy hat auch Therese Grob, die Tochter des Seidenfabrikanten Heinrich Grob in Lichtental, im Gefühlsleben

Schuberts eine bedeutende Rolle gespielt. Er verkehrte in seiner Jugendzeit viel in dem musikfreundlichen Hause des Seidenfabrikanten. Die Tochter, die eine sehr schöne, bis ins hohe D reichende Sopranstimme besaß und im Juli 1814 die Sopranpartie in der F-dur-Messe sang, die Schubert zur Feier des 100jährigen Jubiläums der Lichtentaler Pfarrkirche geschrieben, hatte das Herz des jungen Meisters bezaubert. Seine Liebe zu ihr war schwärmerisch, voll Sehnsucht, aber

auch voll Leid... Auf einem Spaziergange im Grünen fragte in einst sein Freund Anselm Hüttenbrenner, ob er denn nie verliebt gewesen und ob er dem weiblichen Geschlechte ganz abgeneigt sei. Schubert erwiderte: „O nein! Ich habe Eine recht innig geliebt und sie mich auch. Sie war etwas jünger als ich und sang in einer Messe, die ich komponierte, die Sopransolos 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 keine andere so gut oder besser gefallen wie sie. Sie war mir halt nicht bestimmt.“ Im Jahre 1820 verheiratete sich Therese Grob mit dem Wiener Bäckermeister Bergmann. Für sie hat Schubert im Jahre 1815 ein Offertorium für Sopran, Orchester und Orgel komponiert.

Hat Schubert die Welt und ihr Treiben hauptsächlich in seinen Freunden gesehen, so war er im tiefsten Wesen doch einsam. Die Geselligkeit, der



Schuberts Zimmer
Federzeichnung von Moritz v. Schwind
(Schubert-Museum der Stadt Wien)



Verkehr mit fröhlichen Kameraden war nur ein Ausruhen von den Stunden schöpferischer Arbeit, eine Flucht aus jener großen Welt, in die ihn sein Dämon während des Schaffens entrückte, zuweilen eine Anregung, manchmal eine Sehnsucht nach bißchen Liebe und Teilnahme, die er für seine einsame, oft erdenferne Seele, für sein künstlerisches Schaffen brauchte. Denn sein Leben gehörte nicht dem Alltag, er hat es nicht mit Geselligkeit vertrödelt. Er war nicht, wie oft behauptet

wird, ein verträunter Bummel, vielmehr ein Arbeitsmensch von tiefstem Ernst, von rastlosem Fleiß, den sein Freund Moriz von Schwind einmal unmenschlich nannte. Nur ein Mensch von größter Arbeitsfreude und hoher sittlicher Energie vermochte auch bei genialster Begabung eine derartige im Hinblick auf seine Lebensdauer an Fülle und Größe einzig dastehende Leistung zu vollbringen, wie sie Schubert in den wenigen Jahren seines Künstlertums geschaffen hat.

FRANZ SCHUBERT, SCHLESISIEN UND WIEN

EINE LEBENSBEACHTUNG VON KARL EMERICH HIRT / INNSBRUCK

Franz Schubert, Joseph von Eichendorff, Adalbert Stifter und Moritz von Schwind, ist es da nicht, als ob über dem zu einer Wunderblume in Blau, Silbergrau und Violett vergeistigten Stephans-turm die krönende Goldkugel wie ein lebenverströmendes Gestirn aufleuchtete? Ist es da nicht, als ob aus düfteschweren Kornfeldern und Weingärten Lerchen in das durchsonnte Firmament steigen? Als ob in blütenverwucherten Gärten versteckter Landhäuser auf glänzendem Kiesrund blühwangige Mädchen, umflattert von Musselin und anmutigen Bändern, frohselige Reigen tanzten? War es nicht die Luft des Wiener Waldes, die kraftatmende Erde der Grinzinger Felder, die diese vier von unbändiger Lebensfreude erfüllten Daseinszecher ins Leben rief? Wer wüßte es anders? Aber natürlich! Unser Herz, das ewig verliebte Wiener Herz, mit seiner schämigen Sehnsucht und seinem hold sich anschmiegenden Leide, hat Schubert besungen. Aus unserem Wunderglauben holte Eichendorff seinen betörenden „Taugenichts“, den süßesten Bengel des deutschen Schrifttums. Stifiers schönheitsgesättigte Melancholie hat ihren Gesang aus den unergründlichen Augen unserer Frauen und den Domgewölben der Laubwälder geschöpft, und auf Schwinds herrlichem Symphonie-Bilde sehen uns lauter Wiener Gesichter an, — eines vertrauter und mehr von süßen Erinnerungen gesättigt als das andere. Und doch ist es nicht ganz so! Denn in allen vier wienverliebten Leuten fließt zugewandertes Blut, — Mark und Milch aus der kraftstrotzigen Dreieinigkeits-Böhmen, Mähren und Schlesiens. Die Vermählung der strengeren Zucht

des Nordens mit der moussierenden Frohlebigkeit des mit allen Essenzen des Abend- und Morgenlandes getränkten Wiener Bodens gab in diesem Vierblatt wieder einmal eine Mischung ab, der die köstliche Kulturreife der Nibelungen-, Babenberger und Habsburger Stadt so viele ihrer edelsten Blüten verdankt. Tausende von Beispielen ließen sich anführen.

Keiner aber all der vielen mit liebevoller Gastlichkeit von der Donaustadt aufgenommenen Sudetendeutschen — wir brauchen dabei nicht auf Therese Krones, Führich, Pepi Gallmeyer, Bürgermeister Zelinka, Heinrich Laube, Schaukal, Ebner-Eschenbach, Slezak, Hohlbaum, Sealsfield, K. H. Strobl und Meister Josef Olbrich zu vergessen — war so vollständig eingewienert — ja, geradezu verwienert, — keiner gilt in der ganzen Welt so als Repräsentant, als Reinkristall des Wienertums, als dichtender Genius der Wiener Landschaft, wozu auch die schmeichelnde Luft und das mit dem Springbrunnen spielende Mondlicht gehören, als der Lichtentaler Schulmeisterssohn Franz Schubert, das frohselige Kind der „enteren Gründ“, wo das fescheste und keckste Gewächs der Erde, die „Wäschermadln“, zwischen plodernden Hemden und noch diskreteren Leibstücken lustig hantierten, keiner wird von der altkaiserlichen Musikstadt so eifersüchtig für sich und ihren Ruhm in Anspruch genommen als der Sänger der „Müllerlieder“ und der „Winterreise“.

Und doch wird Wien die Hälfte des Elternrechtes an das Vaterland seines Lieblinges, an Schlesiens, abtreten müssen. Mildern mag diese Entsagung,



daß es sich wenigstens um Österreichisch-Schlesien, um jenen kleinen vom Raub des preußischen Friedrich zurückgebliebenen Zipfel handelt, der sich kulturell niemals hinter den größeren Bruder im Reich zurücksetzen ließ.

Vater und Mutter Schuberts stammen aus Zuckmantel, einem kleinen, betriebsamen und einst durch Bergsegen reichen Städtchen im nordöstlichen Zwickel der von altersher mit Habsburg verbundenen Provinz. Die Voreltern des Vaters waren nach dem nahen Neudorf, das schon zum Bezirke Mährisch-Schönberg gehört, ausgewandert. Dort ließ der Großvater Karl Schubert, Landmann und Dorfrichter, auf der sogenannten Olbergshöhe der Pfarre Hohen-Seibersdorf ein Standbild des „Heilands in Todesnot“ errichten. Es steht heute noch und trägt die in ihrer redlichen Einfachheit rührende Inschrift: „Errichtet von einem unwürdigen Liebhaber, Karl Schubert aus Neudorf Nr. 41, Anno 1780“. Die Mutter des Tondichters, Elisabeth Fietz, war die Tochter einer in Zuckmantel erbsässigen Bürgerfamilie. Ihr Vater war Schlossermeister. So sehen wir den stämmigen, breitschultrigen Musensohn, der nur im Augenblicke des Schaffens in verklärter Entrücktheit als ein Wesen anderer Art erkennbar war, als den Abkömmling lebensstarken Bauern- und Grobwerkerblutes. Schubert war das 12. Kind und hatte 18 Geschwister; sein Bruder Ferdinand gar, mußte nicht weniger als 28 Kindstaufen bestreiten. Dieser Liebe- und Lebenswille tobte — wie die Freunde und Neider zu berichten wissen — auch im „Unsterblichen Franz“, der ohne Frauenhuld und -gnade nicht leben und schaffen konnte. Eros, in

seiner holdesten gänymedischen Anmut, hat an seinen Liedern keinen geringeren Anteil als der helllichtige Ordner, der Künste Gott und Meister: Apollo. Von hier aus überhaupt muß die Gestalt Schuberts, als Mensch und Dichter, betrachtet werden; nur von dieser Warte überschaut man die von Regenbogen und Felssturz umrahmte Seelenlandschaft des Romantikers und Heroen, erkennt man den Dichter der „Ländler“ und der furchtbaren „Wanderer-Phantasie“, ahnt man in

ihm einen Schicksalsbruder Hölderlins, Schumanns, Hugo Wolfs und Nietzsches; nur in dieser Nähe kann man den Götterspruch an der Stirne dieses Genies lesen, der ihn zu tragischem, allem Leiden ausgeliefertem Lebensablauf vorherbestimmte. Die erbitterten Anklagen im ersten Satz der H-moll-Symphonie, die an aufbäumendem Zorn hinter dem finsterner trotzendem Beethoven wahrlich nicht nachstehen, im grausigen Nachtspek des letzten Streichquartettes (G-dur,



Geburtshaus der Mutter Schuberts in Zuckmantel
Nach einer Photographie

op. 161), das jäh mit den aus der Schattenwelt auftönenden zwei heftigen Schlägen endet, im prometheischen „Geistergesang“ (Fassung 1821), in der „Winterreise“, im „Schwanengesang“ und vor allem in der bereits genannten schaurig schönen „Wanderer-Phantasie“, einer Autotragödie, die nur in den Altersbildnissen Rembrandts ihresgleichen findet, beweisen es: daß Schubert Verfinsterung und Sturz seines einst im Zenith strahlenden Lebens gekannt und daran unsäglich gelitten hat. Der tragische Schubert harret noch seines Auslegers. Die verloren gegangene Kantate „Prometheus“ und die ebenfalls verschollene, in den schmerzlichen Jahren 1824—1825 entstandene



„Gasteiner Symphonie“, die von Schubert, der sich ungern über seine Arbeiten äußerte und sie oft ganz vergaß, besonders geschätzt wurde, hätten gewiß wertvolle Ergänzungen zur Beurteilung dieses Dichters als tragische Erscheinung erbracht.

Da die Reisen Schuberts, der sich aus eigenen Mitteln solche Ausflüge niemals gestatten konnte, nicht vom Willen, sondern vom Zufalle bestimmt

waren, darf es nicht verwundern, daß er wohl nach Oberösterreich, Salzburg, Steiermark und selbst nach Ungarn kam, aber niemals seine Stammesheimat besuchte. Eine Einladung von dorthen, wo doch auch Beethoven einst zu Gast war, blieb aus; es sind keinerlei Anregungen bekannt, die ihn in eine Beziehung zur Provinztrinität

Böhmen - Mähren-Schlesien gebracht hätten. Weder das bürgerliche Mäzenatentum, noch der Hochadel, noch die Vereine trachteten, den großen und

doch schon über Wien hinaus bekannten Landsmann zurückzugewinnen. Der Schlesier Eichen-dorff, der sich 1813 den Freiheitskämpfern anschloß und — gleich Körner — Wien verließ, trat nie in persönliche Beziehung zum Komponisten; der Breslauer Prof. Hoffmann von Fallersleben, dessen gemeinverständliche Kraftreime des mit-schwingenden Singtones, wie er etwa hinter den Versen der Müllerin-Lieder aufklingt, entbehrte, suchte vergeblich eine Annäherung; auch der schlesische Nachromantiker J. Ch. von Zedlitz,

der nach Schuberts Tod den ersten, und zwar sehr bedeutsamen Nekrolog schrieb, erhielt seine damals vieldekamierte Ballade „Nächtliche Heerschau“ als unkomponierbar zurück. Karl von Holtey, ebenfalls ein Breslauer und Verfasser der „Schlesischen Gedichte“, denen die Sammlung „Gedichte“ vorausgegangen und vielleicht dem belesenen Ton-

dichter bekanntgeworden war, fand auf seinen vielen Vortragsreisen nie den Weg zu dem österreichischen, gleichalterigen Landsmann. Und es ist wohl auch nur ein Zufall, daß es ein Sudetendeutscher, Karl von Zelinka, der verdienstvolle Bürgermeister Wiens war, der in dem von ihm angelegten Stadtpark den Grundstein zu Kundmanns Schubert-Denkmal, das, nicht vom Hause Habsburg, sondern vom Wiener Männergesangsverein und dem Schubertbund gestiftet, am 15. Mai 1872 enthüllt wurde, gelegt hat.

Die Verbindungs-

fäden mit der Altheimat, deren Wesen Franz Schubert nicht nur in seiner Erscheinung offenbarte, sondern weit mehr in seinem kindlichen Gottvertrauen, seiner unbegrenzten Liebe zur Natur und ihren Geschöpfen, seinem hochfliegenden Idealismus und in seiner edlen Sittlichkeit, die sich am schönsten in der von seiner Umgebung immer wieder betonten Wahrheitsliebe und Freundestreue kundtat, äußerte, waren also sehr spärlich gezogen. Und selbst diese wenigen vermorschten allmählich. Vielleicht hat dazu die



Schuberts Vater

(Schubert-Museum der Stadt Wien)



mehrjährige Entfernung aus dem Vaterhause, von dem ihn sein strenger Vater zweimal verbannne, das ihrige beigetragen. Die Eltern freilich, namentlich die Mutter, die, nach der Erzählung einer seinerzeit in meinem Hause aufgenommenen verarmten Großnichte Schuberts, dieschlesische Mundart noch gut gesprochen hat, haben den liebsamen Verkehr mit dem engeren Vaterlande und den dort lebenden Verwandten niemals ganz aufgegeben. Sie haben sich lebelang als schlesisches Blut gefühlt, und es ist nur Treuvergeltung, wenn ihnen jetzt die Heimat eine Gedenktafel gewidmet hat.

Das Geburtshaus Schuberts, „Zum Roten Krebsen“ genannt, stand im urwüchsigsten Viertel des Wiener Bezirkes: am Himmelpfortgrund, oberhalb von Thury (dem vielbesungenen), in der Pfarre Lichtental. Als Vater Schubert später, 1801, das Haus „Zum schwarzen Rössel“ am „Freygrund Sporckenbüchl“ (gleichfalls zum Himmelpfortgrund gehörig) kaufte und sein Sohn im Schulhause in der Säulengasse als Schulgehilfe unterrichtete, wohnte dieser vorübergehend ebenfalls dort. Die Häuser waren damals noch von Gärten und Feldern, die sich über die Nußdorferlinie bis Döbling ausbreiteten, umgeben und lagen halbwegs zwischen Heiligenstadt und der Bastei, wo Beethoven seine Wohnungen hatte: Ährenwogen, Sonnenschein und Lerchenwirbel um und um! Von fernher schauten die schicksalserfahrenen Burgen des Kahlen- und Leopoldberges herein. Der Alserbach, vom Thurybrückerl überwölbt, glitzerte zwischen blumenüberwachsenen Ufern. Was hier die Kinderseele jubelnd einsog — die Spiele des Windes mit Sonne, Blumen und Wasser — klang später aus den Liedern in tausendfacher Schönheit zurück.

Die liebsten und treuesten Freunde stammten aus der von dem an Spiel und Freiheit gewöhnten Jungen nur schwer ertragenen Konviktzeit, in der Schubert neben der Gymnasialbildung mit den Klassikern der Musik bekannt wurde. Ohne diese Freunde ist die Entwicklung des Komponisten, ist seine Behauptung im Leben undenkbar. Allen voran waren es der Linzer Josef von Spaun und Franz von Schober, dessen Mutter eine Wienerin war, die Vermögen und gesellschaftlichen Einfluß aufboten, um dem armen, kleinbürgerlichen, vom Vaterhause verstoßenen, in der Welt des Geldes

ganz und gar hilflosen Musiker zu Einnahme und Anerkennung zu verhelfen. Der hochgeachtete Opernsänger Joh. Mich. Vogl, ein engerer Landsmann Anton Bruckners, und der in den Salons des Hochadels gefeierte Carl Freih. v. Schönstein, dessen glanzvoller Tenor die Müllerlieder zum Erfolge führte, halfen redlich mit. Dem engeren Freundeskreise, der sich abends im Café Bogner, im Gasthof „Zur Ungarischen Krone“ oder beim Grinzinger „Heurigen“ zu treffen pflegte, Zimmer, Kleider und Geld nach Bedarf teilte, gehörten noch die Dichter Mayrhofer und Franz Senn, die Musiker Hüttenbrenner, die Beamten Stadler und Holzapfel und die Maler Schwind und Kupelwieser an. Erst später traten Bauernfeld, Lachner, die Schwestern Fröhlich, Grillparzer, Feudtersleben, Randhartinger und andere Repräsentanten des geistigen Wiens in den Kreis. Durch sie, nicht durch den Verlag seiner Werke, nicht durch die Gunst der regierenden Familie, die Anerkennung des damals noch einflußreichen Adels und patrizischer Mäzenaten, fand Schubert endlich den Weg zur öffentlichen Wertschätzung. Seine Freunde, denen auch die Brüder Ignaz, Ferdinand und Karl beizuzählen sind, waren es, welche die Kosten für die ersten Notenhefte aufbrachten, Aufführungen veranlaßten, das einzige Konzert durchsetzten, den Briefwechsel (so an Goethe) besorgten, die Auslagen für das Leichenbegängnis zusammensteuerten, das Denkmal anregten und das Grab, erst am Währinger, dann am Zentralfriedhofe mit der Büste Dialers, bezw. mit dem herrlichen Relief Kundmanns schmückten. Die Namen Karl Glossy, Bürgermeister Lueger und Nikolaus Dumba, dem das Schubert-Zimmer im Rathaus und das Schubert-Museum viele Schätze verdanken, sollen in diesem Zusammenhange ehrenvoll genannt sein.

Ruhen also auch die Wurzeln des großen Sängers in schlesischer Erde, so brachen doch die Blüten dieses Wunderbaumes in der seidigen Luft der Donauresidenz durch; darf Sudetenland Schuberts Gedächtnis mit Stolz und Liebe feiern, so genießt andererseits die Musikstadt den Ruhm, daß sie dem fürstlichen Verschwender seiner göttlichen Gaben, als welcher der größte Verherrlicher des deutschen Gemütes in das unsterbliche Herz der Menschheit eingegangen ist, durch die Begeisterungskraft und Anmut ihrer Seele die Möglichkeit gegeben hat,



sein Gottesgnadentum auszuwirken. Wien, *das Weimar der Tondichtung*, ist — wie vom Schicksal dazu bestimmt — im Laufe der Zeiten die Stätte geworden, an der Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Strauß, Lanner, Wolf, Bruckner, Mahler und Brahms ihres Geistes Hochamt dem Weltenschöpfer zelebrierten. Und Wien, dessen stets liebendes und oft genug allzu verliebtes Herz das Tabernakel Gottes ist, ward so auch zum seligen Mund, aus dem des Allvaters Preis und

der Dank an ihn himmelan jubelte und das Gloria seiner Ehre zu den Chören der Gestirne sang. Es ist eine schwere, aber zwingende Aufgabe für die Enkel, diesen Ruhm aufrecht zu erhalten. Die lichtumflossene Krone der Musik wird — wie der mystische Kelch Parsifals — von den unsichtbaren Genien reiner und selbstloser Liebe getragen. Die Wagschalen dieses Vermächtnisses aber füllen oder leeren die Wiener Frauen. Ihnen vor allen hat Franz Schubert seinen unermeßlichen Reichtum übererbt.

DAS WIENER VOLKSLIED IN DER ZEIT FRANZ SCHUBERTS

VON DR. FRANZ REBICZEK, WIEN

Niemand kann ohne Zusammenhang mit seiner Zeit beurteilt werden. Kein historisches Geschehnis, also auch kein künstlerisches Ereignis, gereift im Genius eines Menschen, kann *zusammenhanglos*, bloß etwa aus seinem eigenen Werdegang allein, richtig eingeschätzt werden.

So wird eine Zeit, eingestellt auf Tempo, Technik, greifbaren Genuß, niemals und unter keinen Umständen hauptsächlich Dichter oder Komponisten *einfacher*, in gerader Linie vertiefter Seelenstimmungen, also etwa des Liedes, hervorbringen, die Zeit wird sich vielmehr im Orchestralen, im Anspruchsvollen, „*Noch-nie-Dagewesenen*“ Luft machen. Sie wird im allgemeinen lächelnd oder bedauernd-gönnenhaft in historischer Rechtfertigung auf lyrische Begabungen blicken.

Ganz anders war das freilich etwa zur Zeit Schuberts. Und da erscheint es uns geradezu als ein nicht verständiger Mangel, wenn man bei Würdigung seines Wirkens und Strebens so ganz an *einem vorbeigeht*, das unmöglich ohne Einfluß auf ihn gewesen sein kann: *am Wiener Volkslied*. Denn dieses scholl ihm entgegen, wenn er als Bub über den Hof lief, es mußte ihm entgegenklingen draußen in Dornbach, in Baden, in Heiligenkreuz, auf den alten Gäßlein Lichtentals oder in der Umgebung von Linz, Steyr oder im baumumrauschten, grünen Graz. Und es ist natürlich kein Zufall, es ist etwas ganz Organisches und Selbstverständliches, wenn erzählt wird, daß er zu wiederholten Malen die Klampfn, die Gitarre

— die Schrammel-Gitarre — das Volksinstrument des Wiener Volksliedes — als Begleitinstrument verwendet haben soll.

Und ebenso folgerichtig ist es, daß seine Lieder, obwohl ursprünglich doch persönlichster Empfindungsausdruck, ja doch wieder Eigentum, Volkseigentum des österreichischen, des deutschen Volksstammes geworden sind, wie kaum eines anderen Komponisten welcher Zeit auch immer. Man müßte Takt für Takt der Lieder Schuberts durchgehen, um zu erkennen, welche köstliche Wechselwirkung von künstlerischer Eigenart und von Volkston in ihnen lebt.

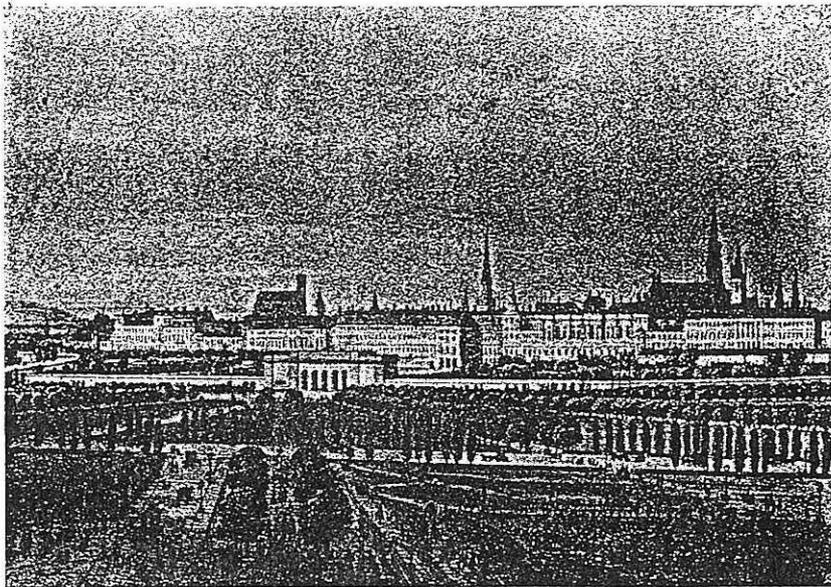
Wien im Vormärz — welche liebes Bild längstvergangener Tage! Wer irgend so einen alten Kupferstich von L. Lange, Bayrer oder Würbs zur Hand nimmt und das „Panorama“ betrachtet, wird vor allem über die Menge und Nähe der Auen und Wiesen erstaunt sein. Umgeben von einem Kranz von Wäldern und Auen, lag der Komplex von Wien, bevölkert nach der Volkszählung von 1810 mit 224.548 Einwohnern. Die Innere Stadt mit auf und nieder eilenden engen „Gasseln“, Stiegen, heimlichen Winkeln mit kleinen, aber bekannten und berühmten Geschäften, mit Männern mit Titusköpfen, Ohrgehängen, angetan mit Frack und Stößer, den mächtigen Spazierstock in der Rechten und Damen im Direktoirekostüm, in „griechischer“ Kleidung.

Elf Tore führen unter den Basteien weg auf die Glacis, die die Stadt in einem 1000 Fuß breiten



Gürtel umgeben und über die die pappelbepflanzten Straßen nach allen Richtungen des Reiches ziehen. Die Bastei selbst, teilweise von einer schwarzgelben Barrière besetzt, diente zum Spaziergang. An schönen sonnigen Frühjahrstagen eilte alles hinauf und genoß die schöne Aussicht: die Donau mit ihren freien Armen blitzte silbern und blau auf von Klosterneuburg bis hinunter gegen Ungarn. Die Weingebirge Sieverings, Grinzings, die runden, weichen Berge des Wienerwaldes,

kum bevölkerte, Hausierer boten ihre Waren an, „Bandlkramer“, „Lorbeermänner“, „Teekräutler“. Irgendwo produzierte sich ein Schnellläufer im schellenklingenden, glitzernden Trikot, irgendwo sang ein blinder Sängler eine Mordsgeschichte, die ein altes Weib in Bildern noch genauer erläuterte. Unten, an der Donau, am „Schanzel“, vorn an der Rosauerlände drängten sich die Leute und sahen dem Ausladen der Kähne und „Obstzill'n“ zu.



Ansicht von Wien, um 1820
Anonyme Lithographie

lagen in der Sonne, die Spinnerin am Kreuz zeigte sich, und ganz weit unten ragte ein schneebedeckter Riese auf und glänzte mit seinem Firn in die heitere Kaiserstadt hinein. Auf den Glacis gingen Menschen spazieren, spielten Drehorgeln, in den Wallgräben tummelten sich Kinder, Wagen fuhren durch die Tore, rollten über die Holzbrücken, passierten die Schlagbäume, wo die Soldaten in ihren weißen Röcken standen und auf den Wachtbänken ihre langen Tonpfeifen schmauchten.

Im „Paradeisgartl“ spielte die „Harmoniemusik“ und trank man Kaffee, Limonade, Mandelmilch und aß Gefrorenes. „Brezelmänner“ verkauften ihre „Kipfeln, Beign“ und Brezen auf den Glacis, die ein ungebundeneres Publi-

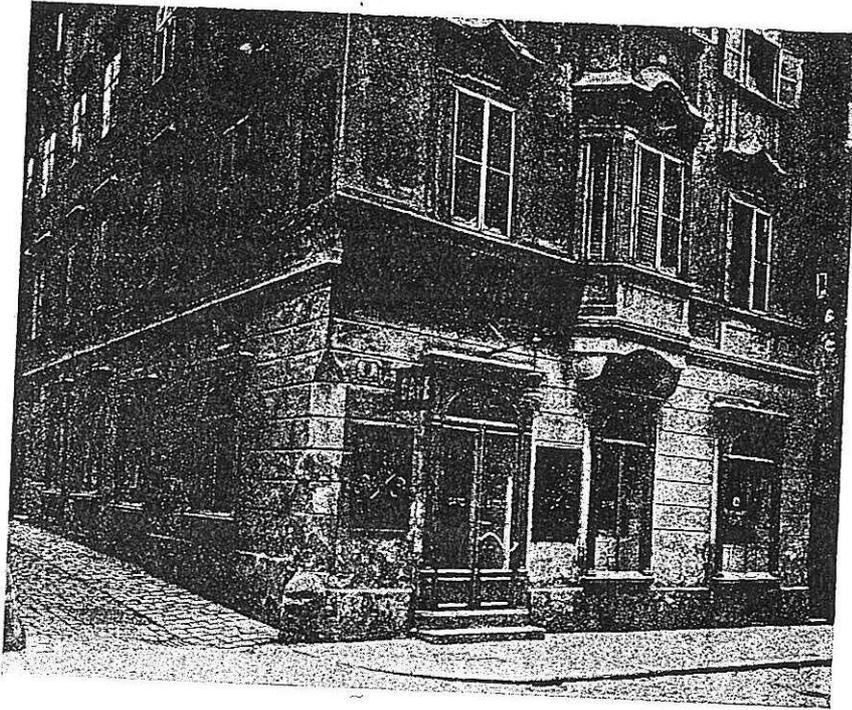
um In den Vorstädten schoß das Gras in den Rasenplätzen vor den Häusern empor, in den langen gepflasterten Höfen standen die Weiber, wuschen Wäsche und tratschten, und rückwärts in den Gärten, die man durch die Torfahrten durchleuchten sah, blühten die ersten Bäume, Pfirsich und Kirsche. Und da war es bald ein lustiger Scherenschleifer, der sein Lied sang, bald ein „Lawendelweib“, das so ihre Buschen feilbot und dann klangen die Lieder durch die offenen Fenster in die Werkstätten, wo sie Widerhall fanden und von wo alsbald Wander- und Liebeslieder in den schönen, lauen Tag hineintönten. Auf den Plätzen rauschten ruhig die Röhrenbrunnen und nur bei der Linie („Lina“), wo die „Finanzwächter“ ihre



durchtriebenen Kunden durchsuchten, herrschte wieder einiges Leben. Hinter diesen Linien und dem Linienwall aber lagen schon durchwegs wehende Kornfelder.

Sonntags war das ganze Bild lebhafter. Viele Bürger zeigten sich da in der blauen Milizuniform oder der der Bürgerkavallerie (respektlos „Mopelgard“ genannt) und eilten schon vormittags, begleitet von Lehrjungen oder ihren Kindern, die

den Höhen und den Weinbergen kamen, in Gruppen, einer allein — klang Musik an der ganzen Donau entlang, von Nußdorf bis nach „Petersdorf“ (Perchtoldsdorf). Da waren es die „Linzer Geiger“, dort waren es die Volkssänger, die, sich mit ihrer Schrammel-Gitarre — der Kontragarre — begleitend, alte und neue Weisen in die lauen Abende hineinsangen. Die Kerzen standen auf den Tischen, die Gläser klirrten, der



Das Café Bogner in der Singerstraße

(Nach einer Photographie)

ihnen die Waffe trugen, zur Schießstätte, die an der Stelle des heutigen Oberlandesgerichtes stand, andere wallfahrten mit hochgepackten Körben und „Ridiküls“ in den Prater und in die Umgebung. Hohe Gesellschaftswagen mit drei Pferden beförderten die minder Gehlustigen „aufs Land“. Ja sogar „musikalische“ Gesellschaftswagen verkehrten, und zwar vom k. u. k. Fortifikationsamt bei der Schottenbastei hinaus nach Hütteldorf, Wagen, die eine Art Drehorgel besaßen und die dann der Kutscher zum Vergnügen der innen sitzenden Fahrgäste in Bewegung setzte. Die Dienstmägde putzten sich heraus und gingen mit ihren Liebhabern spazieren oder zum Tanz. Und als es dann Abend wurde anno dazumal und die Leute von

junge Frühlingswind war voll Blüten und fuhr über die Gärten und am Himmel standen die Sterne. Und da begannen die Jungen zu singen und die Alten, und der „Heurige“ floß und neue, immer neue Lieder erklangen. —

Dem Stoff nach waren es: Balladen, Mordgeschichten, Zeitlieder und politische Lieder, Wander- und Handwerkslieder, Liebeslieder, Zech- und Trinkerlieder und wieder geistliche und Wallfahrtslieder. Und die Kinder lernten von ihren Müttern und Großmüttern ein schier unerschöpfliches Repertoire von Reigen-, Lügen- und Spottliedchen. Fast alle Stände waren vertreten.

Es gab eine reichhaltige Menge Soldatenlieder, die verschiedenen Handwerkerstände, der kleine



Kaufmann, sie alle waren saugesfroh. Da besingt der Handwerksbursch, den das Sitzfleisch juckt, den anbrechenden Frühling: „Auf ihr tapferen Handwerksleute . . . der Frühling dann ist kommen an“, grüßt der Wandergesell noch einmal die hinter ihm versinkende Heimat: „Wann i von Wean wega geh . . .“, bringt der schwerenöterische Seladon seinem Liebchen ein Ständchén: „Hold Liebchen komm zum Erker her“, preist der Zecher: „Das Jahr, das prächtig geraten“, spottet der Reiter über die falsche Soldatenbraut, singt der Bandelkramer, das Lawendelweib, der Teekräutler, der Aschenmann. Innige Liebeslieder: „Gestern hört' ich in der stillen Ruh,“ — „Ich seh ja von weitem Narzissen stehn“ — „Host gsogt du wirst mi nehma“ und viele andere entstanden oder wurden von Mitteldeutschland übernommen, zersungen, mundgerecht gemacht. Der Kriegsmann sang von der Besiegung des großen Korsen Napoleon oder von seiner Waffengattung. Auf den Märkten trugen Berufsvolkssänger traurige Balladen und grauenreiche Mordsgeschichten vor und wiesen mit Stöcken auf die sie unterstützenden bildlichen Darstellungen hin, die Studenten zogen in Sommerszeiten weit im Land umher und erlebten den Frühlingszauber einer damals organischen

Romantik. Man wanderte in die Welt hinaus, die voller Blumen und voll Mühlenzauber schön; aus einem Schloß winkte eine liebreizende Dame, deren Gemahl man schließlich wurde — man weinte leicht und lachte leichter — die Welt war voller Klang! —

Und aus dieser Welt des Liedes ist auch Schuberts Stellung als Lieder-Komponist zu betrachten. Aus dieser Welt des Volksliedes kamen ihm fraglos viele Anregungen. Er hat seine Gestalten noch nachdenklich verfeinert herausgearbeitet, um selbst einem späteren Geschlecht ein Symbol veredelter Romantik zu werden. In Schuberts Kleid wurde ein altes Volkslied „Vom Heidenröslein“, das Goethe bearbeitet hatte, wieder ein Volkslied und es ist eine tragikomische Arabeske, daß der Weimarer Geheimrat auf die Widmung des „untertänigsten Dieners Franz Schubert“ nicht einmal antwortete.

Aber eine innige Wechselwirkung von Volk und Künstler und Künstler Volk ist offenbar und ist, das muß nochmals betont werden, entschieden auch der Grund von Schuberts *sich steigernden, unvergänglichen Volkstümlichkeit*. Das Wiener Volkslied aber ist dieser Bedeutung Pate gestanden. *Das soll unvergessen bleiben!*

SCHUBERTS LEBENSWEISHEIT

Aus Franz Schuberts Tagebuch

Naturanlage und Erziehung bestimmen des Menschen Geist und Herz. Das Herz ist Herrscher, der Geist soll es sein. Nehmt die Menschen wie sie sind, nicht wie sie sein sollen. 8. September 1816

*

Der Mann trägt Unglück ohne Klage, doch fühlt er's desto schmerzlicher. — Wozu gab uns Gott Mitempfindung? 8. September 1816

*

Leichter Sinn, leichtes Herz. Zu leichter Sinn birgt meistens ein zu schweres Herz. 8. September 1816

*

Schmerz schärfet den Verstand und stärkt das Gemüt; da hingegen Freude sich um jenen selten bekümmert, und dieses verweichlicht oder frivol macht. 25. März 1824

*

Keiner, der den Schmerz des Andern, und Keiner, der die Freude des Andern versteht! Man glaubt immer zueinander zu gehen, und man geht immer nur nebeneinander. O Qual für den, der dies erkennt. 27. März 1824

*

Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen. 27. März 1824



FRANZ SCHUBERT UND DIE HAUSMUSIK

VON UNIVERSITÄTSDOZENT DR. ALFRED OREL, WIEN

Es ist wohl jedem von uns schon gelegentlich zum Bewußtsein gekommen: ganz abgesehen von Tonkünstlern, zu deren Schaffen wir, sei es aus persönlicher Artung, sei es aus der Bindung heraus, die der Zeitgeist unserer Tage für uns bedeutet, in nähere innere Beziehung zu kommen außerstande sind, auch unser Verhältnis zu den uns allen nahestehenden Meistern und ihrem Werk ist durchaus nicht in jedem einzelnen Falle das gleiche. Verschiedene Saiten bestimmen den Grundakkord, der unser Inneres erfüllt, wenn eine Symphonie Beethovens vor unseren Ohren tönende Wirklichkeit wird, als wenn die Klänge eines Haydn'schen Streichquartetts oder etwa eines Schubert-Liedes uns der Wirklichkeit entrücken. Man darf nicht meinen, dies sei lediglich eine Folge des verschiedenartigen Wesens der genannten Kompositionsgattungen oder etwa nur ein höchst persönliches Empfinden. In den Grundzügen wird dieses bestimmte Empfinden allen Hörern gemeinsam sein, es kommt darin das Verhältnis unserer Zeit zu dem betreffenden Künstler zum Ausdruck. Und wenn wir zur Kennzeichnung des Schaffens Beethovens und seiner Wirkung auf uns gerade die Symphonie wählen, bei Haydn das Streichquartett, bei Schubert das Lied, so hat dies seine Berechtigung darin, daß vielleicht in diesen Kompositionsgattungen der Kern des geistigen Grundgehaltes dieser Künstler am deutlichsten hervortritt, ihr persönliches und damit auch ihr künstlerisches Wesen am treffendsten gekennzeichnet ist. Sicherlich wird der Eindruck nicht bei allen Kompositionen eines Meisters der gleiche sein, die Gewalt von Schuberts „Allmacht“ wird uns vielleicht ebenso erschauern machen als eine Symphonie Beethovens, und die Chorphantasie dieses Meisters wird uns in manchem Mirjams Siegesgesang nahestehend erscheinen, allein wieso ist es uns besonders beachtenswert, daß Schubert auch so machtvolle Töne anzuschlagen weiß wie in der „Allmacht“ und weshalb freuen wir uns, daß Beethoven uns in der Chorphantasie gleichsam menschlich naherückt? — In beiden Fällen scheinen uns die Werke einem anderen geistigen Untergrunde zu

entwachsen als es der ist, der dem Gesamtbilde des Schaffens der beiden Künstler die eigene Tönung verleiht.

Wie nicht bald bei einem Tonkünstler wird bei Schubert unser Inneres so unmittelbar erfaßt, daß wir des weiten Abstandes vergessen, der uns Empfangende von dem aus unerschöpflichem inneren Reichtum Spendenden trennen müßte; nicht Verehrung wie bei Haydn, scheue Furcht wie bei Beethoven ist es, sondern Liebe, inniges Vertrautsein, das uns mit Schubert wie mit einem aus unserer Mitte verbindet. Wie oft empfinden wir es als unangebracht, wenn Werke Schuberts in den großen Rahmen eines unserer Riesenkonzertsäle gestellt werden, wie häufig wird in uns der Wunsch rege, diese Werke in der eben gehörten meisterlichen Darbietung im kleinen Kreise, gleichsam befreit von der Hydra „Publikum“, nochmals zu hören, um sie voll und rein genießen zu können. Bei Schuberts Werken wird in uns nicht das Verlangen nach der großen Gemeinsamkeit der Zuhörer rege, die wir uns von einem Beethovenschen Monumentalwerk kaum mehr wegzudenken vermögen; ein kleiner Kreis gleichgesinnter und gleichgestimmter, am besten persönlich verbundener Menschen erscheint uns als die ideale Schubert-Gemeinde.

Versucht man, diesen Erscheinungen auf den Grund zu kommen, so wird man schließlich als eine der Keimzellen, aus denen Schuberts Werk erwächst, mit der es stets in innerer Verbindung verbleibt, mag es in welchem äußeren Gewande immer vor uns treten, die Hausmusik erkennen. Schulmeisterei und Musik begegnen uns immer wieder als treue Gefährten. Auf dem Lande bringt dies schon das ständige Nebenamt des Lehrers, die Leitung des Kirchenchores mit sich; wenn irgendwo auf dem Dorfe Musik ertönt — abgesehen vom Tanzboden des Wirtshauses — so ist es vor allem im Schulhause; und selbst der Bogen des Tanzgeigers war in früheren Zeiten mitunter das verwandelte Stäblein des Schulmeisters, wie uns Anton Bruckners Windhager Zeit lehrt. Vater Schubert, der Schulmeister an der Lichtentaler



Vorstadtschule, hatte zwar auf dem Kirchenchor seiner Pfarrkirche kein offizielles Amt inne — Michael Holzer war Regenschori — allein wir wissen, daß Musik in seinem Hause eine Heimstätte hatte und das häusliche Streichquartett mit dem Vater am Cello pult, Franz an der Bratsche versetzt

Wir wissen, daß Schubert für diese häuslichen Kammermusikaufführungen so manches Werk beisteuerte; die zwei Streichquartette aus dem Jahre 1812, die vier des folgenden Jahres, denen im Jahre 1814 noch drei folgen, sind anfangs als Versuche, dann als vollgültige Schöpfungen dadurch

Kantate zur Namensfeier des Vaters, 1813

(Wiener Stadtbibliothek)

uns sogleich in den Umkreis im besten Sinne echt wienerischen Musikbetriebes. „Herr Vater, da muß was g'fehlt sein!“; beleuchten nicht schon diese Worte, mit denen Franz auch beim Vater Fehler beim Quartettspiel gerügt haben soll, in ihrem bescheidenen, die Ehrfurcht wahrenen Ton die patriarchalische Tradition, die damals in Wiener Bürgerfamilien noch in weitem Maße herrschte?

angeregt und dafür bestimmt. Schon im Konvikte spielte das Musizieren der Zöglinge untereinander eine große Rolle; sogar ein ganzes Zöglingorschester bestand, in dem Schubert anfangs zweite, dann erste Violine spielte, endlich bis zum Stellvertreter des Dirigenten vorrückte. Auch diese internen Orchesteraufführungen wird man — wenn man einmal einen derartigen Musikbetrieb in einem



Konvikt kennengelernt oder mitgemacht hat — unbedenklich der Hausmusik zurechnen müssen. Für dieses Hausorchester schreibt Schubert wohl seine erste Ouvertüre im Jahre 1812. Deutlich wird das Herauswachsen der Orchestermusik Schuberts aus der Hausmusik, wenn man sieht, wie die häusliche Kammermusik sich immer mehr erweitert. Aus dem Streichquartett wurde ein Doppelquartett, im weiteren Verlaufe ein ganzes Orchester, das aus Rummangel übersiedeln mußte, so zu dem Musiker Hatwig in den Schottenhof, in den Gundelhof, zum Spediteur Pettenkofer (dem Vater des Malers) auf dem Bauernmarkt. Bis ins Jahr 1820 dauerten diese häuslichen Orchesteraufführungen und nicht weniger als sechs Symphonien Schuberts entstanden bis dahin, abgesehen von einigen Ouvertüren.

Diese Hochblüte häuslichen Musizierens, in der Schuberts Schaffen reifte, war geradezu das ausschlaggebende Moment für die neue Wiener Musikkultur des 19. Jahrhunderts, an deren Anfang Schubert steht. Nur aus ihr heraus ist seine eigenartige Künstlergestalt zu erklären und zu erfassen. Nicht als ob es in früherer Zeit keine Hausmusik gegeben hätte; schreibt doch z. B. Vater Mozart im Jahre 1785 aus Wien an seine Tochter: „Deines Bruders Fortepiano-Flügel ist, seit ich hier bin,“ — Leopold Mozart war damals einen Monat in Wien, er blieb noch weitere sechs Wochen — „wenigstens zwölfmal ins Theater oder zum Fürsten Kaunitz, Grafen Zichy usw. getragen worden“. Auch Mozart spielte oft in Hauskonzerten; aber dies waren Aufführungen in vornehmen, meistens hochadeligen Häusern, vor einer glänzenden Schar von Zuhörern, vielfach Festlichkeiten in den verschiedenen Palästen. Unverkennbar sind dies die Ausklänge der Barockzeit, jener Epoche des Absolutismus auf allen Gebieten, auch im Geistigen, da die Kunst in weitestem Maße gleichsam Vorrecht des Hofes und der ihm nahestehenden Kreise war. Auch hier machen sich allerdings schon Übergänge bemerkbar; so wenn man vornehme Beamtenkreise als Gönner und Förderer ernster Tonkunst sich hervortun sieht — man erinnere sich an den Präfekten der Hofbibliothek, Gottfried van Swieten, den Sohn des Leibarztes Kaiserin Maria Theresias, und die Rolle, die er im Musikleben Wiens, insbesondere auch bei Haydn, Mozart

und Beethoven spielte — oder wenn man auch in hochadeligen Häusern die Musik weit den Rahmen einer edeln Unterhaltung hinausgelangen sieht, wie z. B. beim Fürsten Lichnowsky.

Ihre neue Lebenskraft empfing aber die Musik in Wien am Anfange des 19. Jahrhunderts aus den Häusern des guten Bürgerstandes, als dank des Zusammenwirkens verschiedenartiger Umstände (auch der vielgelästerten versuchten Absperrung gegen Einflüsse von außenher) hier ohne gewaltsame Explosion das Volk ebenso wie das Individuum zum Bewußtsein seiner Eigenpersönlichkeit gekommen war. Der neue Geist wurzelte in ganz anderem lebensfrischen, kräftigen Erdreich und Schubert war der erste große Künstler Wiens, der aus ihm erwuchs. Vergleichen wir nur das Konzertleben am Ende des 18. Jahrhunderts mit dem in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Die Augartenkonzerte z. B., die zum größten Teile von Liebhabern ausgeführt wurden — man findet Namen der vornehmsten Adelsfamilien unter den Mitwirkenden — waren nicht allgemein zugänglich, sie waren eine „gesellschaftliche“ Angelegenheit. Betrachtet man dagegen die Aufführungen der 1812 gegründeten Gesellschaft der Musikfreunde, jener Vereinigung von Musikliebhabern, die auf das Wiener Musik- und Konzertleben bestimmenden Einfluß gewann, so erscheinen sie, wenngleich sie Veranstaltungen einer Gesellschaft waren, durchaus als „musikalische“ Angelegenheiten. Die von Beethoven aufgestellte ideale Forderung nach Gleichberechtigung des künstlerischen Adels mit dem der Geburt, die dieser Künstler für seine Person bis zu einem gewissen Grade verwirklicht hatte, war nunmehr in geänderter Art verwirklicht. Nicht vornehme Geburt war nunmehr das Maßgebende, der Künstler trat als mindestens gleichberechtigt in der neuen, bürgerlichen Gesellschaft auf.

Schubert wächst in einem ganz anderen Umkreis, unter Verhältnissen auf, die für den Künstler ganz anders geartet sind als die früheren. Er bedarf nicht mehr des Podiums im Palaste des Hochadeligen, seine Zuhörer, der Welt, in der er lebt, für die er schafft, sind die Menschen, die sich die Musik als Kunst vor gar nicht langer Zeit erst erobert haben und dem neu errungenen Gut die Segnungen, die sie ihm verdanken, durch liebevolle Pflege und unermeßliche Bereicherung aus



dem eben erst freigewordenen eigenen Innern vergelten. Denn darin liegt der Kern des großen Wandels: Musik ist nun jedem einzelnen persönliche Angelegenheit, dem Künstler persönliches Bekenntnis, dem Hörer Widerhall des eigenen Innern. Und Schubert war nicht einer von denen, die — wie noch Beethoven — von außenher vor den Hörer hintreten, gleichsam in einem gewissen Gegensatz zwischen Gebendem und Empfangendem, die Gefolgschaft fordern und durch die Gewalt ihrer Persönlichkeit in ihren Bann zwingen. Schubert war einer aus der Mitte der Hörer selbst, der es, was jeden einzelnen im Innern bewegte, was der einzelne als persönlichen Besitz fühlte, in Töne goß, nicht Nachfolge heischend, sondern als Gleicher unter Gleichen um Liebe und verständnisvolles Mitgehen werbend. Wie beim Musizieren im häuslichen Kreis umschlingt bei ihm ein gemeinsames Band Künstler, Ausführende und Hörer.

Nicht Ideenkünstler ist Schubert wie etwa Beethoven, dessen Monumentalwerke erfüllt sind von den großen sozialen und allgemein ethischen Gedanken der damaligen Zeit. Naiv und unbekümmert gibt er in seinen Werken den Gefühlen und Gedanken Ausdruck, die sein eigenes Innere, verwandt dem seines kleinen Umkreises, erfüllen. Und so ist es ganz natürlich, daß auch hier, aus der Hausmusik erwachsend, seine Kunst aufblüht. Gewiß, die Kantate zur Namensfeier des Vaters, die bezeichnenderweise die Gitarre als Begleitinstrument heranzieht, oder die zu Ehren Vogls, Spondons, Salieris usw. sind nebensächliche Gelegenheitskompositionen, allein sie sind kennzeichnend für den Lebensumkreis, für das Schaffenserdreich Schuberts; die Ereignisse der großen Welt gehen sozusagen spurlos an ihm vorüber. Eine „Schlacht bei Vittoria“ hätte er wohl nie geschrieben oder eine Kantate „Der glorreiche Augenblick“, die Beethoven aus Anlaß des Wiener Kongresses schrieb. Derartige intime, häusliche Feiern waren eben Feste im Umkreis Schuberts und vergessen wir nicht, daß wir eines der schönsten Werke Schuberts, Grillparzers „Ständchen“, einer derartigen Gelegenheit, einer Geburtstagsfeier, verdanken.

Darf es uns wundern, wenn wir den Anstieg Schuberts zum Ruhme, den Weg in die Öffentlich-

keit von der Hausmusik ausgehen sehen? Von privaten Aufführungen, über die wir im einzelnen nur sehr mangelhaft unterrichtet sind — war doch das Musizieren, wenn man zusammenkam, damals eine Selbstverständlichkeit — geht es zu halböffentlichen, als die schon die Aufführungen im Hause Sonnleithner anzusprechen sind, wo z. B. der Erbkönig durch den Vortrag A. v. Gymnichs am 1. Dezember 1820 einem größeren Kreise bekannt wurde. Sein eigentliches Heim in der Öffentlichkeit fand dann Schubert in den internen Abendunterhaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde, die vom Jahre 1818 an allwöchentlich von September bis März stattfanden. Immer zahlreicher werden da die Programme, die ein Werk Schuberts enthalten. Auch diese Aufführungen tragen aber durchaus intimen Charakter; es waren die Hausmusikabende der Gesellschaft der Musikfreunde, herausgewachsen aus dem Bedürfnis bei den Mitgliedern, „neben ihrer Beteiligung an den öffentlichen Produktionen und an den Gesellschaftskonzerten noch intimeren geselligen Verkehr anzubahnen und dabei die Gesangsmusik kleineren Stils und die Kammermusik zu pflegen“. Und für diese Veranstaltungen schienen Schuberts Werke geeignet wie nicht bald irgendwelche andere. Und sehen wir endlich das von Schubert selbst für sein einziges öffentliches Kompositionskonzert am 26. März 1828 gewählte Programm an, so finden wir auch hier durchwegs Werke, die nach Besetzung und Charakter dem Kammerstil, der intimen Musik angehören.

In dieser Eigenart des Wesens Schuberts, das nicht zuletzt durch den Umkreis bestimmt wurde, dem er entstammte und sein Leben lang treu blieb, liegt auch die tiefe Wurzel unseres Verhältnisses zu ihm. Wohl blicken wir zu ihm auf, als zu einem jener Künstler, die den Stolz unseres Volkes bilden, allein er steht für uns nicht auf dem Sockel unerreicher Höhe erdenfernen Künstlertums, wie kein anderer steht er gleichsam mitten unter uns, als Kunder unseres eigenen Innern, als einer, der wirklich unser war und ist. Und wenn wir die großen Meister der künstlerischen Vergangenheit unserer Heimat verehren und ihr Andenken hochhalten, bei Schubert verleiht noch ein besonderes Gefühl unserem Verhältnis zu ihm einen eigenen Charakter: die Liebe.



SCHUBERT OHNE GITARRE

VON OTTO ERICH DEUTSCH, WIEN

Die Überschrift bedeutet keine Forderung, sondern eine Feststellung. Niemand wird dagegen Bedenken haben, daß gewisse Lieder von Schubert, die sich dazu besonders eignen (z. B. das Rellstabsche „Ständchen“), gelegentlich mit einer arrangierten Gitarre-Begleitung gesungen werden. Aber der Willkür, Schubert als Komponisten für

gestempelt ist, so war es naheliegend, anzunehmen, daß er seine Lieder — der ersten Mode des Instruments gemäß — auch mit der Gitarre begleitet hat.

Kein einziger seiner historischen Freunde hat uns überliefert, daß Schubert Gitarre gespielt hätte. Das Instrument ist nicht unter denen genannt, die



Das Atzenbrunner Fest

Kolorierte Radierung von Ludwig Mohn (um 1823) nach M. v. Schwind (Staffage) und F. v. Schöber (Landschaft)
Im Vordergrund sitzend Schwind, J. M. Vogl (mit Gitarre) und Schubert

(Gesellschaft der Musikfreunde, Wien)

die Gitarre zu reklamieren, muß endlich entgegengetreten werden. Es ist so notwendig, daß der Verfasser — gegen seine Gewohnheit — im Schatten Schuberts mit einem Ich auftritt, was er vor sich umso eher verantworten kann, als in diesem Zusammenhang von Schubert kaum mehr die Rede ist.

Die Neigung, Schubert der neuen Gitarren-Bewegung dienstbar zu machen, war verständlich. Und da er in der großen Welt als Liederfürst

Schubert beherrschte, und die etwa von Anselm Hüttenbrenner ausdrücklich genannt werden: Klavier, Violine, Viola. Zum Hausgebrauch freilich dürfte Schubert schon frühzeitig von der Gitarre genug gewußt haben, um auch selbst einmal darauf zu spielen. Daß er dafür schreiben konnte, bezeugt das Terzetto „Cantate zur Namensfeier des Vaters“, beendet am 27. September 1815. Der 16jährige Sohn hat dieses bescheidene Gelegenheitsstück, dessen Partitur (mit der zweiten Tenor-



stimme) uns erhalten ist, für zwei Tenore und einen Baß geschrieben. Es ist anzunehmen, daß die vier Brüder Ignaz, Ferdinand, Franz und Karl es in der Säulengasse vorgetragen haben, aber ungewiß, wer die Begleitung spielte.

Das ist nun tatsächlich das einzige Werk, das Schubert selbst mit einer Gitarrenstimme versah. Alles andere ist falsch oder höchst zweifelhaft.

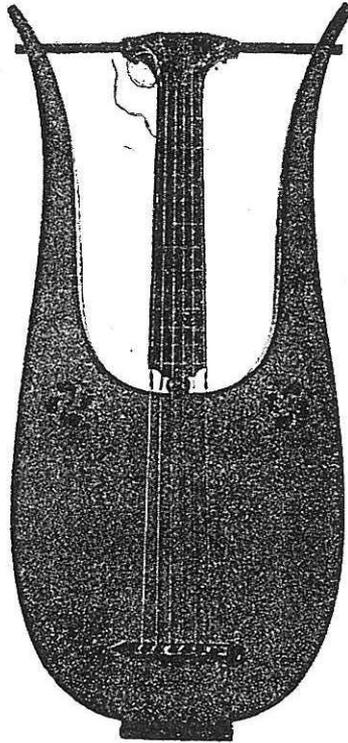
Wohér stammt aber die Legende, Schubert habe immer eine Gitarre bei sich gehabt, als Ersatz für das oft in seiner Behausung fehlende Klavier, und nicht nur um seinen Freunden neue Lieder vorzuführen, sondern geradezu um zu komponieren?

Es ist uns bezeugt, daß Schubert ohne Klavier komponierte, obzwar er meistens eines zur Verfügung hatte. Selten ein eigenes freilich, da er das 1814 vom Vater geschenkt schon 1818 dem Bruder Ferdinand überließ, das er aber — wie es scheint — 1821 wieder in seinem allein bewohnten Zimmer bei der Hohen Brücke (Wipplingerstraße) besessen hat. Die Freunde, bei denen er seit 1816 meist wohnte, verfügten fast alle über ein Klavier; z. B. Mayrhofer und Schober, bei dem er wiederholt und jahrelang zu Gaste war. Zu denken, daß Schubert, der doch nicht nur Lieder schrieb, eines Zupfinstrumentes sich bediente, um dabei in Ermanglung eines Klaviers zu komponieren, ist so widersinnig als die neue Legende, er habe bei dem Trödler Ruttler auf dem Alsergrund mittels einer Violine seinen „letzten musikalischen Seufzer, die herrliche H-moll-Symphonie“ erfunden. (Das wird natürlich als Überlieferung einer alten Wienerin ausgegeben.) Und daß Schubert seine Freunde bei sich empfing, um einen neuen „Männerchor“ mit ihnen zu proben*) oder ihnen ein Lied vorzusingen

*) Um 1817 ging er jeden Donnerstag abends mit Anselm Hüttenbrenner und Alßmayr zu Mozatti, wo immer ein neues Quartett von einem der Vier gesungen wurde.

an der Hand seiner Gitarre, ist eine ebenso schiefe Vorstellung. Die kleinen Premieren fanden im Musikzimmer des Konvikts, im „Privat-Musikverein“ Hatwigs oder Pettenkofers, im Salon der Mutter Schober oder abends bei den Schubertiaden Spauns und anderer statt. Dort hatte man aber ein Klavier und wirkliche Sänger zur Verfügung.

Im Bilderbande meines Schubert-Werkes sind nun 1913 auf Seite 52 zwei Gitarren abgebildet



Vogls Lyragitarre
(Gesellschaft der Musikfreunde, Wien)

worden, mit dem von ihren Eigentümern übernommenen Vermerk „aus Schuberts Besitz“. Das eine Instrument, im Schubert-Museum ausgestellt, hat ein umständliches Pedigree, nach dem Schubert diese Gitarre einem befreundeten Pfarrer bei St. Anna zum Andenken gegeben hätte, wo er ja tatsächlich 1813/14 die benachbarte Präparandie besuchte, deren Lehrer und schließlich Direktor sein Bruder Ferdinand wurde. Ich glaube nicht an dieses Instrument, und bedaure, das nicht schon früher gesagt zu haben. Historisch glaubwürdiger ist die zweite Gitarre, aus der Familie des Oberlandesgerichts-Präsidenten Johann Karl Ritter Umlauff von Frankwell, der um 1820 mit Schubert verkehrte und von dem noch die Rede sein wird. Ein drittes, seither genanntes Schubert-Instrument, das ein 15-jähriger Lehramtskandidat vom Direktor Ferdinand Schubert 1859

um 4 fl. K. M. gekauft haben soll (der Vater des unten genannten Gitarristen Richard Schmid), verdient keine Beachtung.

Auf der selben Tafel jenes Bandes ist neben einer Violine auch eine Lyragitarre abgebildet, die aus dem Besitz des ehrwürdigen Opersängers Joh. Mich. Vogl stammt und von dessen Freunde Anton Steinbüchel v. Rheinwall 1873 der Gesellschaft der Musikfreunde gewidmet wurde. Es ist eine sogenannte Apollo-Gitarre aus der Werkstatt von Michelot in Paris, und sie soll nach Angabe jenes Archäologen und Numismatikers die „lieblich tönende Vermittlerin zu Schuberts entstehen-



den Melodien“ gewesen sein. Tatsächlich ist Vogl, der übrigens auch Lieder herausgegeben hat, auf dem „Ballspiel in Atzenbrugg“*) von Schwind mit der Gitarre porträtiert worden: er sitzt in der Mitte des Vordergrundes, zwischen dem Maler und dem Pfeife rauchenden Schubert, dem Violinisten Ludwig Kraißl zum Spiel assistierend.

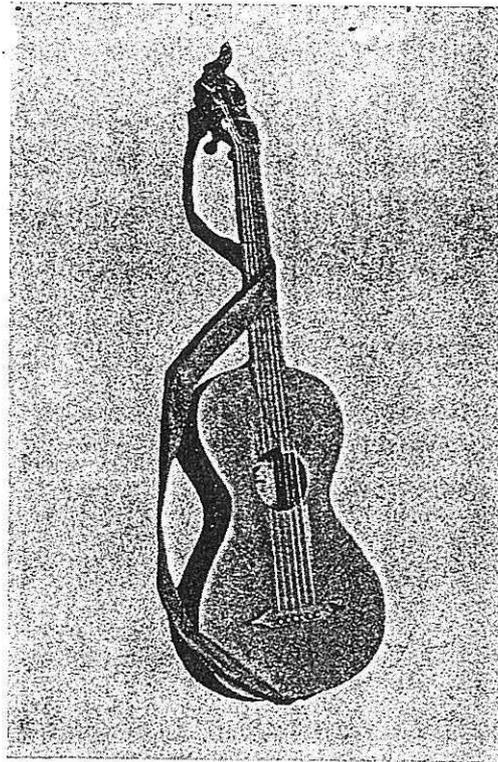
Weder Schwind noch ein anderer der befreundeten Maler hat Schubert mit einer Gitarre dargestellt, obzwar z. B. das Ständchen vor dem Neubau, in Schwinds „Lachnerrolle“, gewiß dazu Gelegenheit geboten hätte. Aber der Wiener Maler Otto Nowak hat um 1910 Schubert im Kreise seiner Getreuen dargestellt, wie er bei Kerzenschein, das Klavier vernachlässigend, stehend zur Gitarre Lieder vorträgt. Dieses Bild ist so beliebt geworden, daß es einer der Herausgeber von Schubert-Liedern mit angeblich originaler Gitarrenbegleitung (Alfred Rondorf) neulich zum Zeugen rief. Es ist uns nicht bekannt, daß Schubert jemals in einer Abendgesellschaft ein Lied anders wie als Begleiter eines Sängers, Amateurs oder Professionals, am Klavier vorgetragen habe. Jedenfalls aber nicht singend zur Gitarre. Schon um 1910 hat eine Zahl von Schubert-Liedern mit Gitarrenbegleitung, die im Stich zwischen 1820 und 1850 erschienen waren, unter anderen auch mich beschäftigt in der Vermutung, daß sie etwa mit Schubert selbst zusammenhängen könnten. Sei es, daß er sie tatsächlich bearbeitet hätte, was nach einiger Prüfung und Überlegung unwahrscheinlich war, sei es, daß er sie erlaubt oder geduldet hätte, was zum Teil (bis 1828) zutreffen mag. Bevor aber noch jemand diese schwie-

rige Frage anschnitt, zerhieb sie Richard Schmid durch eine musikhistorische Skizze „Franz Schubert als Gitarrist“, die er „Zehn Schubert-Liedern zur Gitarre“ als Vorwort beigab (Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig, Nr. 9709, 1918 erschienen).

Obzwar dieser Artikel die Wurzel alles Übels war, kann er hier nur durch Beispiele seiner Erfindung charakterisiert werden. Daß Ferdinand Schubert (gest. 1859) dem 14- oder 15jährigen Anton Schmid sen. erzählt habe, Schubert sei von Körner angeregt worden, das Gitarrespiel zu lernen — wovon Josef v. Spaun, der sie um 1812 bekannt machte und ausdrücklich von Körners Gitarrenspiel bei

Wiener Nachtmusiken spricht, nichts zu berichten wußte — erledigt sich von selbst. Ebenso, daß der alte Pädagoge dem Jungen mitgeteilt habe, Schubert sei „als ein elendes Schullasttier allen Rohheiten einer wilden Jugend preisgegeben gewesen, einer Schar von Mißbräuchen ausgesetzt, und noch überdies einem undankbaren Publikum und dummköpfigen Bonzen in aller Untertänigkeit unterworfen“. Diese Worte, die Richard Schmid nicht seinem Vater, sondern meinem

nirgendwo zitierten Werke (Band II/I, Seite 54) nacherzählt, gebrauchte der älteste Bruder Ignaz von sich selbst, als er 1818 an Franz nach Ungarn schrieb. Daß Johann Mayrhofer, bei dem Schubert vor 1821 in der Wipplingerstraße wohnte, eine Gitarre besessen hat, ist zufällig richtig. Spaun erzählt in seinen Familien-Erinnerungen von dem Bücherrevisions-Beamten und Dichter: „Er lernte Gitarre spielen, um seinen Gesang, der übrigens wenig schön war, zu begleiten.“ Mayrhofers Gitarre ist auch — nach Prof. Karl Kaspers Feststellung — im Verlassenschaftsakt genannt. Aber daß Schubert sie zu dem bekannten



J. K. v. Umlauffs Gitarre
(Major Hans Umlauff-Frankwell, Wiener-Neustadt)

*) Schober nennt es „Das Atzenbrugger Fest“.



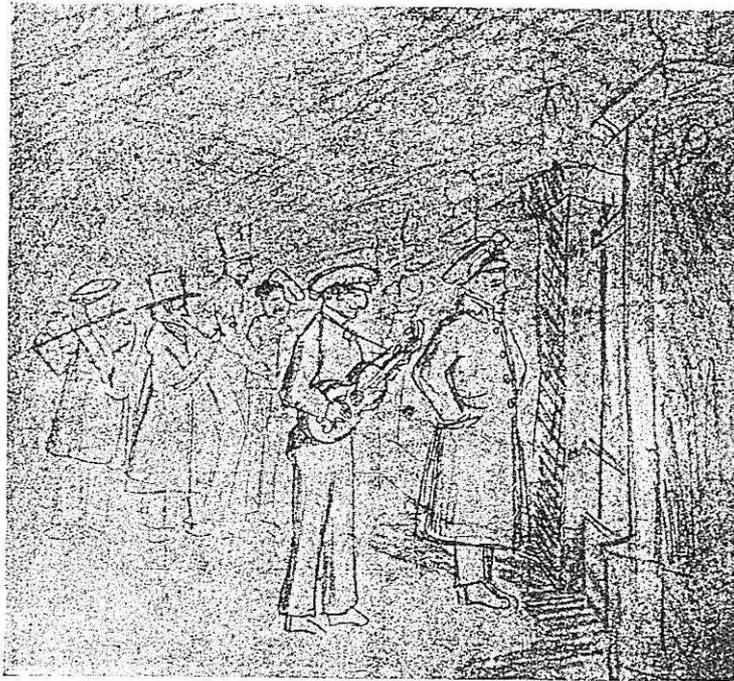
Spottvers auf Mayrhofer: „Waldl, Waldl, wilder Verfasser“ benützt hätte, ist eine Neuigkeit von Schmid. Da nun Schubert doch eine Gitarre zu Eigen haben mußte, so änderte Schmid eine wirkliche Überlieferung dichterisch um. Von jenem Umlauff, der Mauro Giulianis und J. M. Vogls Lehregenöß, der auch 1821 bei den ersten Männerquartetten Schuberts öffentlich mitgewirkt hat, berichtete 1861 sein Sohn Viktor („Leben und

Werden eines österreichischen Justizmannes“, Seite 14): „Den berühmten Tondichter Franz Schubert lernte er bereits im Jahre 1818 kennen und wurde ihm bald näher befreundet. Er besuchte ihn häufig des Morgens vor dem Amte (benachbart im alten Rathaus), und fand ihn meist im Bette liegend und musikalische Gedanken zu Papier werfend, oder am Schreibtisch komponierend. Da sang er oft frisch gesetzte Lieder mit Begleitung der Gitarre

dem Komponisten vor . . .“ Man kann hier glauben, es handle sich um Schuberts eigene Gitarre, vielleicht die oben erwähnte; muß aber glauben, daß Umlauff sie spielte. Das ist zu wenig. Schmid schreibt also: „Wenn ich — so erzählte Umlauff — bei meinen Morgenbesuchen, die ich gewöhnlich vor den Amtsstunden bei Schubert zu machen pflegte, diesen zwar noch im Bette antraf, so fand ich ihn doch bereits mit der Gitarre in der Hand in voller Tätigkeit begriffen, und meistens sang er mir dann frisch gesetzte Lieder zur Gitarre vor“. Man sieht, wie die Sache bei der Übertragung aus der dritten in die erste Person an Deutlichkeit gewinnt. Man merkt aber

auch, daß „musikhistorische Skizzen“ Wendungen ermöglichen, die im Alltagsleben nicht schicklich sind. Bei einiger Sorgfalt wäre es dem Verfasser möglich gewesen, dafür eine andere wichtige Mitteilung der Biographie Umlauuffs zu zitieren, die auch Kreißle in seinem großen Schubert-Buch erwähnt: der ältere und der jüngere Giuliani haben zugleich mit Schubert u. a. sich (1818/19) wöchentlich bei Frau v. André, wo Umlauff Hof-

meister war, zu abendlicher Musik-Unterhaltung getroffen. — So un- wahr es ist, daß die „Künstlerinnen“ Fröhlich, namentlich Grillparzers Katharina, Lieder zur Gitarre vor- trugen, so richtig ist dagegen R. Schmid's Hinweis auf einen Brief von Schwind an Schober (9. November 1823). Da wird erzählt, daß Kupelwiesers Reise nach Rom durch ein Abschiedsmahl bei der „Ungarischen Krone“ gefeiert wurde, wo „nach dem Essen zwei Geigen und eine



Ständchen mit Gitarre
Bleistiftzeichnung von Schwind (um 1820)

(Familie Weigert, Klosterneuburg)

Gitarre kamen“, wo aber alle Genossen dieser Runde anwesend waren „außer Schubert, der denselben Tag im Bette lag“. Immerhin: Schubert hat dort wohl auch Gitarre gehört, wie jene Spieluhr der „Krone“, die 1824 einen seiner Walzer ertönen ließ. — Der Hinweis auf Leopold von Sonnleithners Schwester Pauline Grabner, Schülerin des Harfenvirtuosen Parish Alvars, ist auch am Platze. Aber wenn schon in diesem Zusammenhang von der Harfe (und Schuberts Melodram „Die Zauberharfe“) gesprochen werden soll, so dürfen die Erinnerungen des Opersängers Ludwig Cramolini nicht übersehen werden. Er berichtet, daß der Harfen-Amateur



Kappus v. Pichelstein Anfang der Zwanzigerjahre seiner Braut v. Berthold im Kahlenbergdörfel eine Geburtstags-Serenade brachte; damals sang Cramolini, auf der Pedalarfe begleitet von Pichelstein, das Lied „Sei mir begrüßt“, das Schubert mit ihnen einstudiert hatte und dessen Vortrag er begeistert mit anhörte. — Völlig erfunden ist der wiederholte Besuch Schuberts bei dem Gitarrenbauer Johann Georg Stauer, den er zum Gitarren-Violoncellangeregethätte. (Über Schuberts Arpeggione-Sonate vom November 1824 wird an anderer Stelle dieses Heftes gesprochen.) Und ebenso die Nachricht, daß Schubert die Gitarrenform auf die Geige übertragen wissen wollte, was Stauer tatsächlich 1827 versucht hat. Die Anregung zu dieser Phantasie gab offenbar eine Nachricht von Schuberts Schwester Therese: Franz hätte als Bub gerne einen verwandten Tischlergesellen in eine Klavierwerkstatt begleitet. Man beachte, wie R. Schmid geflissentlich auch hier das Pianoforte zuschlägt und andere Saiten aufzieht.

Genug! Richard Schmid's „Opus 75“ enthält außer diesem Leitspruch zehn Schubert-Lieder zur Gitarre, wovon sechs überhaupt neu gesetzt, vier aber nicht, wie angegeben, „mit obligat Gitarrenbegleitung von Franz Schubert“ stehen, sondern von Zeitgenossen bearbeitet sind. Ähnlich ist es um Schmid's zweite Sammlung (Hofmeister Nr. 9841, 1921) bestellt, deren „musikgeschichtliche Skizze aus der Zeit Schuberts und der Gitarre“ nach „Lebenserinnerungen meines Vaters“ (geb. 1844), richtiger nach angeblichen Mitteilungen Ferdinand Schuberts, Abenteuerliches von Katharina Fröhlich erzählt. Der Inhalt dieses Heftes, das nicht als Opus R. Schmid's gezählt ist, setzt sich ganz offensichtlich zusammen aus neun modernen Bearbeitungen und dem Nachdruck des „Geist der Liebe“ mit Gitarrenbegleitung . . .

Auffällig war bei näherer Untersuchung, daß von den Männerquartetten opus 11 das erhaltene Partitur-Manuskript des „Geist der Liebe“ aus 1822 — Schubert hatte diesen Matthisson-Text schon 1816 einstimmig komponiert — ohne Begleitung steht. (Vom „Dörfchen“, 1817 oder 1819, und der „Nachtigall“, 1821, ist keine Handschrift nachzuweisen.) Ähnlich liegt es aber bei opus 16, zwei Quartetten, die gleichfalls mit beliebiger Klavier- oder Gitarrenbegleitung erschienen sind. Vom „Frühlingsgesang“ gibt es die Originalpartitur einer frühen Fassung ohne Begleitung (1816) und die einer zweiten, reiferen, mit Klavierbegleitung (1822, Autograph der Gesamtausgabe noch unbekannt). Vom „Naturgenuß“ (1816) gibt es nur eine handschriftliche Partitur ohne Begleitung; Mandyczewskis Notiz, daß die Pausen und die Fermate des ersten Taktes auf eine autographische Klavierbegleitung schließen lassen, wird bestätigt durch Schuberts Brief an Diabelli vom 21. Februar 1823: „Hier überschiere ich das Quartett samt Klavierbegleitung“. Über eine Gitarrenbegleitung ist bei all diesen fünf Männerquartetten nichts Dokumentarisches zu



Ignaz Rosner
Unbezeichnetes Miniaturbildnis
(Familie Feyrer, Zell am See)

finden, da ja die Titelblätter und die entsprechenden Ankündigungen Schuberts Leistung nicht sicher bezeugen können. Damit geht zusammen, daß mehrere dieser Quartette — es waren die ersten — zunächst ohne Begleitung aufgeführt wurden („Naturgenuß“ damals überhaupt nicht). Am 7. März, 4., 8. und 15. April 1821: „Das Dörfchen“; am 22. April 1821 (und dann am 5. Dezember 1824): „Die Nachtigall“; am 3. März und am 15. April 1822 (auch in einem noch undatierbaren Konzert, siehe Bilderband Seite 291): „Geist der Liebe“; am 7. April 1822 (und in dem genannten Konzert): „Frühlingsgesang“. Erst am 26. Mai und am 3. Juni 1822 wurde „Geist der Liebe“ in Wien mit Klavierbegleitung gesungen,



ebenso nach dem Erscheinen des Opus 11 am 8. September „Das Dörfchen“ in Graz, am 13. und 15. September „Die Nachtigall“ in Graz und in Linz. Am 27. August und am 24. September 1822 aber wird ein ungenanntes Quartett mit Gitarrenbegleitung aufgeführt, wahrscheinlich „Geist der Liebe“. Ich nehme an, daß Schubert zwar auf Verlangen des Verlegers zu diesen Quartetten, die 1822 und 1823 erschienen, eine Klavierbegleitung hinzufügte (wobei er den „Frühlingsgesang“ wesentlich verändert hat), nicht aber die erwünschte Gitarrenbegleitung, die wahrscheinlich von dem gewandten Diabelli selbst stammt. Sie steht auch in der Kritischen Gesamtausgabe der Werke Schuberts, ist also scheinbar von Eusebius Mandyczewski, dem hervorragenden Kenner Schuberts, für echt gehalten worden. Tatsächlich aber hat sich Max Friedlaender, der schon im Peters-Jahrbuch 1918/19 die Gitarrenbegleitung dieser Quartette als apokryph bezeichnete, auf Mandyczewskis Zustimmung berufen können.

Bei der ersten Aufführung eines Schubertschen Männerquartetts mit Gitarrenbegleitung, 27. August 1822 im Theater an der Wien, wird nach den vier Sängern auch der Gitarrist genannt: ein Herr Schmidt, der sich vorläufig nicht bestimmen ließ. Er hat vielleicht auch am 24. September 1822 im Kärntnertheater begleitet. Bei dieser Gelegenheit sollen die Namen einiger Gitarristen genannt werden, die in einem der musikalischen Wiener Salons damals mitwirkten, im Hause des Advokaten Ignaz v. Sonnleithner: Anna Böcking, später verheiratete v. Marinelli (gest. 1859); dann die Herren Mauro Giuliani, der Meister; Franz Mendel; Andreas Schults (gest. 1860); Franz Bathioli (gest. 1861); Johann Freiherr v. Stöger; Vinzenz Schuster (gest. vor 1863), der eine Anleitung für das Gitarre-Violoncell herausgab und Schuberts Arpeggione-Sonate bald nach der Entstehung gespielt haben soll. Diese Gitarristen spielten bei Sonnleithner Werke von Giuliani, Gelli, Bevilacqua, Fier, Schulz und Diabelli. Das ist von Sektionsrat Wilhelm Böcking (1862) bezeugt, der als Streicher im Hausorchester des Salons Sonnleithner mitgewirkt hat. Schubert, dessen Böcking ausführlich gedenkt, wird auch hier nicht im Zusammenhang mit der Gitarre genannt.

*

Im Jahre 1918 wurde zu Zell am See bei der Familie Feyerer ein eigenhändiges Manuskript Schuberts gefunden, enthaltend ein Quartett für Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncell, der Anfang datiert 26. Februar 1814. Es ist eine Art Serenade, von der aber nur vier Sätze und zum Teil ein Variationensatz vorhanden ist; das Finale selbst fehlt ganz, das Manuskript ist unvollständig erhalten. Ich sah die Handschrift nach Mandyczewski auf einem Urlaub im Sommer 1918. Ende dieses Jahres berichtete zuerst (nach Zeitungsentente) Heinrich Kaspar Schmid darüber in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“. Zu diesem sympathisch-subjektiven Referat ist vorläufig nur zu sagen, daß der „Erlkönig“ zwar Schuberts op. 1, aber nicht das erste seiner gestochenen Werke ist, sondern das vierte, was bereits der spätere Herausgeber des Gitarrenquartetts richtiggestellt hat. Bedenklicher ist ein zweiter Bericht über dieses lange feilgebotene Manuskript (das auch jetzt aus anderer Hand zu kaufen ist). Erwin Schwarz-Reiflingen, der in seiner „Gitarre“, November 1922, wieder Proben aus dem Quartett mitteilte, schrieb darüber schon unter dem Einfluß Richard Schmid, von dem er mehrere Histörchen gläubig übernahm. Freilich ist aus dem Konrad Grafischen Hammerklavier, das Schubert seit Herbst 1814 besaß, schon ein Spinett geworden. Und zu den Reliquien, die drei Forscher vorher gesehen hatte, nennt Schwarz-Reiflingen nun auch eine Haarlocke Schuberts, in einem Umschlag mit der Aufschrift „A Signore Giovanni Rossner a maniproria“. Schubert hat niemals Haare verschenkt, der eigenhändige Mann dürfte also ein anderer gewesen sein. Da die Echtheit des Manuskripts nie angezweifelt wurde, ist es auch sonst zwecklos, sich mit der angeblichen Schubert-Freundschaft der Beamten Ignaz Rosner und Fritz Stenzl aufzuhalten, die von Frau Feyerer als Großonkel ihres Mannes angeführt wurden. Wenn Schubert mit all den Leuten befreundet gewesen wäre, deren Nachkommen sich dessen rühmen, so hätten wir statt 38 Foliobänden seiner Produktion kaum einen. Wir wissen, daß Rosner Flöte und Violine spielte, Stenzl aber Viola. Und bemerkenswert ist, daß Rosner, der auch hübsche Glückwunschkarten (bezeichnet „I. R.“) machte, u. a. ein „Freundschaftslied“ für Singstimme mit



Gitarrenbegleitung geschrieben hat, das lithographiert — Prag 1845? — erschien. Auch ein kleiner Farbstich mit einer Mädchengruppe ist zu erwähnen, der sich bei Feyerers fand und den Namen einer „Wilhelmine Grob“ trägt, vielleicht der späteren Frau von Schuberts Bruder Ignaz, einer Verwandten seiner Jugendliebe Therese Grob, deren Bruder Heinrich Violine und Cello spielte. Aber all das hilft nur zu Vermutungen über den Anlaß dieses Werkes.

Es wurde 1925 zuerst aufgeführt und erschien im Jahr darauf beim Dreimasken-Verlag in München, mit einer sachlichen Einführung des ausgezeichneten Musikbibliographen Georg Kinsky. Indem er Richard Schmid's Notate mit gebührendem Skeptizismus beiseite legt, setzt er sich mit Heinrich Kaspar Schmid und Schwarz-Reiflingen ernsthaft auseinander. Das Quartett wäre sehr interessant als einziges Gitarrenwerk für Kammermusik von der Hand eines Meisters. Die Gitarre ist gleichberechtigt, auch solistisch verwendet. Der Satz ist nach Schwarz so „musterhaft, frei von allen Vorbildern“, daß Kinsky nur bei Simon Molitor Gleichwertiges zu finden glaubt. Zu den Korrekturen Schuberts, die Schwarz einer eigenen Erprobung der Gitarrenstimme zuschreibt, äußert sich Kinsky nicht. Obzwar die Triobesetzung: Flöte, Gitarre, Viola damals gang und gäbe war, hält Kinsky die Annahme H. K. Schmid's für plausibel, daß Schubert die Gitarre als Fundament für Flöte und Bratsche stützen wollte durch das Cello (was Schwarz bestreitet). Die kritische Frage aber gilt der Überschrift und dem Variationensatz, damit aber auch der Originalität des ganzen Werkes. Hier trennen sich unsere Wege.

Schubert hat am Anfang seiner Partitur, faksimiliert in Kinsky's Ausgabe, den Titel zuerst so geschrieben: „Fz. Schubert. Terzett. Den 26. Februar 814“. Dann strich er das Wort Terzett mit Kreuzen durch und ersetzte es durch „Quartetto“. Das für einen Zufall zu halten, fiel mir schwer, nach Analogie anderer psychologisch begründeter Schreibfehler Schuberts. Aber weiter! Bei den Variationen, deren fünfte nur mehr unvollständig erhalten ist, steht die erste und die dritte nicht im Manuskript. Statt ihrer diese Notizen: „Die erste Variation bleibt die nähmliche, das Violoncello

schweigt“. Und „Die 3te Variation ist hier die 2te im gestochenen Terzett. Das Violoncello schweigt.“ Wer das unbefangen liest, ohne durch Verwandtschaft, Freundschaft, Zettel, alte Noten, Signaturen und Locken verwirrt worden zu sein, muß wohl zu diesem Schlusse kommen:

Der 17jährige Schubert, der — wie wir wissen — öfters ihm gefällige Musikstücke kopierte und dabei veränderte, hat das Trio eines modischen Komponisten für eine Gelegenheit bearbeitet durch Einfügung einer Cellostimme. Dabei stellte er im Variationenteil dieser gestochenen und verschollenen Serenade einzelne Nummern um; andere aber, wo ihm das Cello überflüssig schien, schrieb er gar nicht ab, sondern überließ es dem Kopisten der Stimmen, sich dabei „im gestochenen Terzett“ zu bedienen.

Daß von Schubert, dessen erstes Lied („Am Erlafsee“) 1818 erschien, 1814 noch kein Trio im Stiche vorlag, ist wohl klar. Ebenso seine Anweisung für den Kopisten — nicht für den Stecher, wie H. K. Schmid vermutete. Es handelt sich wirklich um eine „Neubearbeitung eines gestochen gewesenen Terzetts“, aber eines fremden. Nicht nur der Variationenteil, auch die übrigen Sätze sind keine Neuschöpfung, wie schon H. K. Schmid erkannte; aber in weiterem Sinne, als er meinte: kein Teil der Vorlage war von Schubert. Das Thema der Variationen ist ein „Ständchen: Mädchen, schlummre noch nicht“. Nur so viel sagt Schubert von dem Liede, das man — nach fünf anderen Beispielen — für ein Selbstzitat halten konnte. In einer neulich erworbenen Handschrift der Wiener Nationalbibliothek (Musiksammlung), enthaltend eine Kollektion von Liedern aus der Zeit nach 1800, fand sich nun wenigstens der Text dieses Liedes, freilich mit einer anderen Komposition (siehe die erste Seite im Faksimile hier). Er lautet:

DAS STANDCHEN

Mädchen (mein), o schlummre noch nicht.
Siehe („Liebe,) beim zitternden Licht
Der funkelnden Sterne kömmt hier
Leise dein Trauter zu dir.
Luna mit silbernem Schein
Leuchtet so lieblich, so rein
Dir in das holde Gesicht.
[Mädchen, o schlummre noch nicht!]



Lüftchen (du), beglückter als ich,
Wehe (Liebe,) sanft kühlend um dich
Und spiel' ihr im lockigten Haar,
Küß' ihr die Stirne sogar!
Lüftchen, o lispel ihr zu:
Mädchen, mein alles bist du.
Lüftchen, beglückter als ich,
[: Wehe sanft kühlend um dich.:]

Die eingeklammerten Worte sind in der Komposition, die Schubert als Thema seiner Variationen zitiert, nicht verwendbar. Der Textdichter ist wie die Autoren beider Kompositionen des Liedes ungenannt. Das Gedicht scheint in Wien um 1810 bekannt oder gar beliebt gewesen zu sein. Merkwürdigerweise klingt es an das wenig ältere „Wiegenlied“ von Gotter an: die Worte „Luna mit silbernem Schein“ (allerdings eine Konventionsmünze der Lyrik) und andere stehen an der selben Stelle der Strophen. Und nun merkt man ohne weiters auch die Verwandtschaft des Quartett-Themas mit der bekannten Komposition des „Wiegenliedes“, die lange Mozart zugeschrieben wurde und von Bernhard Flies stammt. Es ist Mozarts würdiger, als dieses „Ständchen“ des Jünglings, der im selben Jahre 1814 sein „Gretchen am Spinnrade“ schrieb. Das „Wiegenlied“ ist erst in Schuberts Todesjahr als ein Werk Mozarts gedruckt worden. Schubert ahnte also nicht, woher der Textdichter und der von ihm zitierte Komponist dieses „Ständchens“ angeregt waren, das eine entgegengesetzte Wirkung anstrebt als das „Wiegenlied“: „Schlummre noch nicht!“ Jedenfalls ist es kurios, wie hier einem falschen Mozart sich ein falscher Schubert gegenüberstellt. Es soll aber nicht ausgeschlossen werden, daß Schubert selbst diese

„Serenade“ für eine Gelegenheit in Lichtental bearbeitet hat, freilich ohne eine Gitarrenstimme zu komponieren.

Wenn ein musikerfahrener Schubert-Freund dieses Gitarrenquartett ahnungslos, etwa durch das Radio zu Gehör bekommt, so wird er die Kopfhörer schütteln über die Zuschreibung. Wir wissen, daß Schubert um 1812 fremde Gesänge, die ihm gefielen, manchmal bearbeitete, manchmal neu komponierte. Dieser Fall liegt bei „Hagars Klage“ von Zumsteeg vor, jener bei dem heiteren Männerterzett „Die Advokaten“ von Anton Fischer (was nun durch Gegenüberstellung bewiesen werden kann und wird).

Nach der hier vorgenommenen Sichtung der sogenannten Gitarren-Kompositionen Franz Schuberts, der das Instrument nicht im Hausrat führte (seine Verlassenschaft nennt überhaupt kein Instrument), wird man vielleicht eher für die Meinung zu gewinnen sein: auch das selbst geschriebene Gitarren-Quartett ist bis auf die Cellostimme nicht sein Werk. Es bleibt nur, wie gesagt, das Terzett mit Gitarrenbegleitung übrig, das Schubert 1815 zum Namenstag seines Vaters geschrieben hat.

Schubert war also kein Gitarrist. Sein Verhältnis zur Gitarre war nicht inniger als zur Flöte, dem anderen Lieblingsinstrument des Vormärz. Aber deshalb wird kein Flötist Schubert weniger lieben, und wohl auch jetzt kein Gitarrenspieler. Niemand wird sich durch diese Feststellungen hindern lassen, Schubert-Lieder mit Gitarrenbegleitung zu spielen. Es muß ja nicht gerade der „Erlkönig“ sein.

SCHUBERTS LEBENSWEISHEIT

Aus Franz Schuberts Tagebuch

Die höchste Begeisterung hat zum ganz Lächerlichen nur einen Schritt, so wie die tiefste Weisheit zur krassen Dummheit.

28. März 1824

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 Beweispfiler aufpflanzt. Verstand ist nichts als ein analysierter Glaube.

28. März 1824

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

29. März 1824



DIE BOGEN-GITARRE (SCHUBERTS „ARPEGGIONE“)

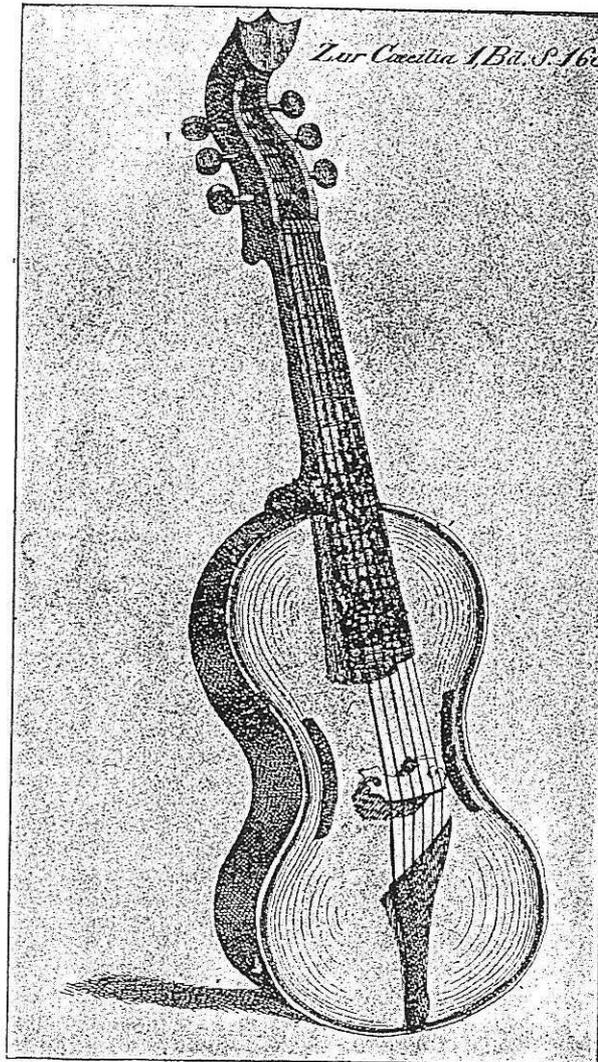
VON DR. KARL GEIRINGER, WIEN

Gitarren, welche mit dem Bogen gestrichen werden, sind ebenso alt wie gezupfte Gitarren. Schon im frühen Mittelalter sehen wir das beiderseits eingezogene Saiteninstrument bald geschultert und mit dem Streichbogen gespielt, bald unter dem Arm gehalten und mit einem Plektrum oder den bloßen Fingern zum Erklingen gebracht. Die neuere Instrumentenkunde trägt dieser Doppelform Rechnung, indem sie die alte Gitarre mit Vorliebe als Zupf-Fiedel bezeichnet.

Auch der Neuzeit sind gezupfte Violinen ebenso wie gestrichene Lauten und Gitarren wohlbekannt. Es bedeutet daher nichts grundsätzlich Neues, wenn in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts — dem Zeitalter der großen Erfindungen auf dem Gebiete des Instrumentenbaues — französische Geigenmacher, allen voran der ausgezeichnete Francis Chanot, Violinen, Bratschen und Celli bauen, welche nach dem Vorbild der Gitarre ein beiderseits eingeschweiftes, in sanfter Rundung verlaufendes eckenloses Korpus tragen. Der Wiener Instrumentenbauer Johann Georg Stauer greift diese neue Gestalt auf, von der man sich eine Veredlung der Klangqualität verspricht. Er geht jedoch einen Schritt weiter, indem er nicht nur die Körperform, sondern auch die Besaitung, Stimmung und

die festen Metallbünde der Gitarre übernimmt¹⁾. So entsteht die „Bogen-Gitarre“, welche bald allgemeine Beachtung findet. Schon im Erfindungsjahr, 1823, bringt die

„Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung“ einen Bericht über das Tonwerkzeug²⁾ und 1824 veröffentlicht die „Cäcilia“³⁾ nicht nur eine genaue Beschreibung, sondern auch eine Abbildung des Instrumentes. Diese Darstellung, ebenso wie ein Auszug aus dem Artikel, welcher fast allen späteren Berichten als Quelle diente, sei hier wiedergegeben:



Die Bogen-Gitarre

(Aus der „Cäcilia“, Jahrgang 25)

„In Wien hat vor kurzem ein Instrumentenmacher, Namens Stauer, der Gitarre eine wesentliche Umwandlung.. verliehen, und das also wiedergeborne Instrument *guitarre d'amour*, Bogengitarre, oder, weil es gleich dem Violoncelle, beym Spielen zwischen die Kniee gefaßt wird, auch Violoncellgitarre getauft; Namen, welche ihm freylich nur uneigentlich zukommen, indem es vom Grundcharakter der Gitarre abweichend, nicht *pizzicato* gespielt, sondern mit einem Geigenbogen gestrichen wird. Im Übrigen ist es der gewöhnlichen Gitarre ganz

¹⁾ Auch die Geigenbauer Johann Ertl in Wien (vgl. Mendels Musical. Conversationslexikon, Abschnitt „Gitarre d'amour“) und Peter Teufelsdorfer (vgl. „Allgem. Musikal. Zeit.“, Jahrg. 25, Nr. 38, col. 626) dürften an der Ausgestaltung des Instrumentes Anteil genommen haben.

²⁾ Jahrgang 25, Nr. 18, col. 280.

³⁾ Band I, pag. 168.



ähnlich, nur etwas größer. Die Besaitung und Stimmung ist e a \bar{d} \bar{g} \bar{h} \bar{e} (eigentlicher E A d g h e) — also grade wie an den gewöhnlichen Gitarren. ⁴⁾ Das Griffbrett ist mit Bunden versehen, jedoch, wie natürlich, gewölbt, so wie auch Decke und Boden: und diesernach ist das Instrument wohl nicht viel anderes als eine gitarrenähnliche, niedlichere Gambviolen ⁵⁾ oder *Viola bastarda*, und daher, gleich diesen, vorzüglich zu Doppelgriffen und Arpeggiaturen geeignet.

Wiener Berichten zufolge ist der Klang des Instrumentes bezaubernd schön, übrigens einem Blasinstrument ähnlich singend, und in der Höhe dem Oboentone, tieferhin dem Bassethorn ähnlich. Nebstdem gewährt es große Leichtigkeit in der Ausführung schwieriger Passagen, ja selbst schnell nebeneinander laufender Terzgänge, wie auch chromatischer Läufe. . .“

*

Das neue Instrument fand in Vincenz Schuster und Heinrich August Birnbach zwei Virtuosen, die für seine Verbreitung wirkten. Birnbach (1782-1840) war der ungleich berühmtere Künstler. Er bildete sich schon in jungen Jahren zu einem ausgezeichneten Violoncellisten aus und erlernte gleichzeitig ohne eigentliche Unterweisung das Gitarrenspiel. 1807 wurde er in Wien am K. k. Hofopertheater und später in Budapest als Gitarrist angestellt. Das neu erfundene Gitarre-Violoncell mußte dem stärksten Interesse des Künstlers begegnen. Schon bald trat Birnbach denn auch in Wien und seit 1826 in Berlin als Virtuose auf der Bogen-Gitarre auf. ⁶⁾ Dem bei seinen Zeitgenossen bei weitem weniger angesehenen Vincenz Schuster ⁷⁾ aber verdankt das Instrument eine wertvolle Schule, die bei Diabelli & Co. erschienene „Anleitung zur Erlernung des . . . Guitare-Violoncells“ ⁸⁾. Die „Anleitung“ bringt nebst erläuterndem Text und verschiedenem Übungsmaterial neuerdings eine Abbildung des

⁴⁾ Das Instrument wurde meist im Violin-, seltener im Bassschlüssel notiert. Bei der Notierung im Violinschlüssel war der wirkliche Klang um eine Oktave tiefer als die Notierung.

⁵⁾ Tatsächlich stimmt das Instrument in der Saitenanzahl, der gemischten Quart-Terz-Quart-Stimmung, den Halsbünden und der Größe mit der Tenor-Gambe überein.

⁶⁾ Vgl. Karl Ledeburs, Tonkünstlerlexikon Berlins, 1860 bis 1861. Wilhelm Schneider, Historisch-Technische Beschreibung der musikalischen Instrumente, Leipzig, 1854, schreibt (S. 87) die Erfindung der Gitarre d'amour sogar Birnbach zu, was jedoch schon 1835 in G. Schillings Enzyklopädie der musikalischen Wissenschaften als unrichtig erklärt wird.

Instrumentes. Diese Darstellung zeigt eine Wandlung im Bau der Bogen-Gitarre. An die Stelle des ursprünglichen Gitarrenkörpers ist ein richtiges Violoncellokorpus getreten, mit einem durch scharfe Ecken vom Ober- und Unterbügel getrennten Mittelbügel und F-Löchern. ⁹⁾ Stauffer und seine Kollegen scheinen demnach schon bald den Gedanken des Chanotschen Gitarrenkörpers fallen gelassen und sich auf ihre eigentliche Idee eines Streichinstrumentes mit Besaitung, Stimmung und Bündlen der Gitarre beschränkt zu haben. ¹⁰⁾

*

Das Jahr 1824 brachte den Höhepunkt in der Geschichte unseres Instrumentes. Franz Schubert schrieb — wohl angeregt durch die beiden Virtuosen — im November eine dreisätzige Sonate für Bogen-Gitarre und Klavier, welche, wahrscheinlich noch im gleichen Jahre, durch Vincenz Schuster aus der Taufe gehoben wurde. Der Titel dieses prachtvollen, leider viel zu wenig bekannten Werkes, das erst 1871, somit mehr als vier Jahr-

⁷⁾ Biographisches Material über die Persönlichkeit von Vincenz Schuster — von dem die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde ein „Potpourri pour le Pianoforte et Gitarre, Vienne chez, Ant. Diabelli No. 2783“ bewahrt — fehlt so gut wie gänzlich. Herr O. E. Deutsch machte mich lediglich darauf aufmerksam, daß in Wilhelm Böckings „Musikalischen Skizzen aus Alt-Wien“ (Rezensionen und Mitteilungen über Theater, Musik und bildende Kunst“, Achter Jahrgang, No. 24, pag. 374) unter den Gitarristen, welche um 1820 im Hause Sonnleithner wirkten, auch „Vincenz Schuster (todt)“ genannt wird.

⁸⁾ Laut freundlicher Mitteilung des Herrn Otto Erich Deutsch muß die mit der Verlagsnummer 2052 ausgestattete Schule zwischen 1824 und 1826 erschienen sein.

⁹⁾ Die Unterscheidung einer Gitarre d'amour mit Gitarrenkörper von einer Bogen-Gitarre mit Violoncellkörper, die von Kinsky (Katalog des musikhistorischen Museums von W. Heyer in Köln, 1910 ff.) und Sachs (Reallexikon der Musikinstrumente, 1915) durchgeführt wird, ist nicht aufrecht zu halten, da in der Literatur zwischen beiden Typen niemals unterschieden wird. Es handelt sich um die ältere und die jüngere Form des gleichen Instrumentes, nicht aber um zwei verschiedene Tonwerkzeuge.

¹⁰⁾ Bogen-Gitarren der ursprünglichen wie auch der jüngeren Form haben sich in der ehemals Kölner, jetzt Leipziger Sammlung alter Musikinstrumente sowie im Museo Carolino Augusteo in Salzburg erhalten. Ein in den Maßen nicht ganz geglücktes Modell, welches nach der Abbildung in Schusters „Anleitung“ angefertigt wurde, ist im Besitze der Instrumentensammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.



zehnte nach Schuberts Tod, veröffentlicht wurde, lautet „Sonate für Arpeggione und Pianoforte von Franz Schubert. November 1824.“¹¹⁾ Wir finden hier einen völlig neuen Namen des Instrumentes, der zunächst in der Literatur nirgends belegt ist. Denn die Berichte in Zeitungen und Handbüchern, ebenso wie die einschlägigen Abschnitte in den Musiklexika führen das Tonwerkzeug stets unter den schon von der „Cäcilia“ genannten Namen: Gitarre d'amour, Bogen-Gitarre, Gitarre-Violoncell usw. ohne der Bezeichnung Arpeggione die geringste Erwähnung zu tun.¹²⁾ Ja noch 1865 ist der Terminus Arpeggione dem Schubert-Biographen Kreißle unbekannt und er vermutet, daß mit diesem Namen eine „kleine Harfe“ bezeichnet werde!¹³⁾ Erst in den Siebzigerjahren, als Schuberts Sonate größere Verbreitung erlangt hatte, ging auch der Name Arpeggione in seiner richtigen Bedeutung in die

musikalische Literatur über.¹⁴⁾ Hier ist eine ganz auffallende Lücke in dem uns überlieferten Material zu verzeichnen, da, wie wir gesehen haben, Schuberts Sonate einen Namen bringt, der sich — soweit unsere gegenwärtige Kenntnis reicht — sonst nirgends belegen läßt. Aus Gründen wissenschaftlicher Genauigkeit müßten wir es daher vorerst bezweifeln, daß Schuberts Arpeggione-Sonate für die Bogen-Gitarre geschrieben ist. Doch wären die von Schubert vorgeschriebenen Akkorde auf einem anderen Streichinstrument der Zeit kaum ausführbar gewesen. Und ebenso weist die Notierung im Violinschlüssel, der an einzelnen Stellen vom Baßschlüssel abgelöst wird, sowie schließlich auch die Vorliebe für das pp der höchsten Lage (das von den Berichterstattern so gelobte Oboenregister) auf den Gebrauch der Bogen-Gitarre hin.

*

Gleich zahlreichen anderen neuen Instrumenten dieser Zeit hat auch die Bogen-Gitarre nur ein kurzes Schattendasein geführt. Kaum ein Jahrzehnt nach ihrer Erfindung war sie aus der praktischen Musikübung verschwunden.¹⁵⁾ Heute wäre die Bogen-Gitarre gänzlich vergessen, hätte sie nicht ähnlich der von J. S. Bach angeregten Viola pomposa und dem Baryton, der Josef Haydn zu interessieren vermochte — vorübergehend Franz Schubert in ihren Bannkreis gezogen. So gelang es einem kleinen Instrumentenbauer und zwei Virtuosen von bescheidenem Ruf mit einer Erfindung von zweifelhafter Neuheit und zweifelhaftem Wert ihren Namen die Unsterblichkeit zu sichern.

¹¹⁾ Als Vorlage diente dem Verleger J. P. Gotthard in Wien eine alte Abschrift aus der Spaunschen Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Das Autograph, welches 1895 bei einer Berliner Auktion auftauchte (vgl. Kinsky a. a. O.) galt als verschollen. Es befindet sich heute, wie mir Herr Otto Erich Deutsch mitteilte, im Besitze des Pariser Konservatoriums. Obwohl das Autograph undatiert ist, besteht kein Grund, an der Richtigkeit der Angabe „November 1824“ auf der Spaunschen Abschrift zu zweifeln.

¹²⁾ Gedacht sei — um nur einige wenige Berichte über die Bogen-Gitarre zu nennen, in denen der Name Arpeggione fehlt — der Aufsätze in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ (1823 und 1826) und in der „Cäcilia“ (1824), der Artikel in den Handbüchern von Schneider (Historisch-Technische Beschreibung der musikalischen Instrumente, 1854) und Jacquot (Dictionnaire des Instruments de musique, 1886), sowie in den Lexika von Schilling (1835/36), Gassner (1849), Bernsdorf (1856), Birnbach (1861), Mendel (1874).

¹³⁾ „Franz Schubert“, S. 525, 566 und 614. Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Herrn O. E. Deutsch.

¹⁴⁾ Ich finde den Namen Arpeggione erstmalig in der ersten Auflage von Grove' Dictionary of music and musicians, 1879.

¹⁵⁾ Schon Schillings „Enzyklopädie“ (1855) kennt die Gitarre d'amour nur mehr aus literarischen Berichten.

SCHUBERTS LEBENSWEISHEIT

Aus Franz Schuberts Tagebuch

Beneidenswerter Nero! Der du so stark warst, bei Saitenspiel und Gesang ekles Volk zu verderben!

*

Um 2 Uhr nachts (ohne Datum)

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

*

8. September 1816

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

*

8. September 1816



FRANZ SCHUBERT UND DAS DEUTSCHE LIED

VON PROF. DR. HERMANN FREIHERRN VON DER PFORDTEN, MÜNCHEN

Auf die Gedenkjahre für Weber und Beethoven folgt ein drittes für Schubert: am 19. November werden es hundert Jahre sein, daß er gestorben ist. Die ganze musikalische Welt ehrt sein Gedächtnis; großartige Feiern werden veranstaltet, viel wird über ihn geredet und geschrieben werden. Wir begrüßen es, wenn bei solcher Gelegenheit auch das Ausland unserem Meister huldigt; wenigstens für den Augenblick mag es so aussehen, als ob die Völker durch die Macht der Töne einander näher gebracht wären. Und hier hat ja einer gesungen, so innig und herzenswarm, so schlicht und wahr und zugleich so groß und gewaltig, daß er jedes fühlende Menschenherz ergreifen und beglücken muß.

Und doch gehört Schubert dem deutschen Volk zu eigen, und nur wir Deutsche können ihn innerlichst genießen und verstehen. Was es an ihm musikalisch zu bewundern gibt, das liegt für jeden Empfänglichen offen zutage; aber seine Seele erschließt sich nur dem, der ihren tiefsten Schwingungen zu lauschen vermag; und die sind, wenn auch allgemein menschlich wirksam, so doch nur aus deutschem Wesen herauszufassen. Ohne Überhebung, in dankbar stolzem Glücksgefühl sagen wir getrost: er war unser. Wenn alle Welt ihn rühmt und preist, wir dürfen ihn lieben, gerade so wie es Richard Wagner so schön von Karl Maria v. Weber bezeugt hat. Auch Schubert ist ein schöner Tag aus unserm Leben, ein Tropfen unseres Blutes, ein Stück von unserem Herzen.

Er hat uns so wunderbar beschenkt, daß wir den Reichtum kaum aufzunehmen vermögen. Die Inschrift, die Grillparzer für sein frühes Grab verfaßte, lassen wir nicht gelten: „Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen“. Das ist nur dann begreiflich, wenn wir bedenken, daß vor hundert Jahren noch viel zu wenig vom Lebenswerk des Meisters bekannt war. Walter Dahms gibt eine feine Umdeutung: der reiche Besitz liegt noch zum großen Teil unbenutzt da, und wir müssen uns immer noch mit den „schönen Hoffnungen“ trösten, daß die Menschheit doch einmal das Erbe eines ihres Größten in vollem Umfang antreten wird.

Diese Mahnung gilt es gerade im Schubert-Jahr eindringlich zu wiederholen. Es ist allerhöchste Zeit, unsern Meister nicht nur in seinen ständig wieder aufgeführten schönsten, dankbarsten und bekanntesten Werken, sondern in seinem ganzen Schaffen uns lebendig zu eigen zu gewinnen. Davon sind wir leider noch weit entfernt; wenn die diesjährigen Feiern nicht fruchtbarer gestaltet werden als es denen für Weber und Beethoven beschieden war, dann werden sie bei allem festlichen Glanz keine bleibende Bedeutung tragen.

Von irgendwelchen Schwierigkeiten, wie sie sonst so oft zu überwinden sind, ist ja bei Schubert keine Rede. Er fordert von uns keine übermenschliche Anstrengung, kein Opfer, keine virtuose Leistung, nur ehrliche Hingabe und reinen Sinn, nur Liebe und Vertrauen. Ungeschminkt mit allen unsern Fehlern und Schwächen, wie wir nun einmal sind, dürfen wir ihm nahen. Er kennt uns genau: er schaut uns ins Herz und spricht uns zu Herzen, ohne Schwulst und Ziererei, in vertraulichem Ton, in unserer Muttersprache, deren unsagbare Herrlichkeit er uns offenbart wie ein guter Bruder, wie ein treuer Freund.

Er hat uns das deutsche Lied wiedergeboren; das war seine Sendung. Was sie bedeutet, können wir kaum ermessen. Wir haben ja unser deutsches Lied; wir fühlen uns so sicher in seinem Besitz, daß er uns ganz selbstverständlich dünkt. Wir sonnen uns in seinem Glanz, den wir nicht müde werden zu rühmen und zu preisen; wir glauben es zu pflegen, wie es sich gebührt. Dabei ist es sehr fraglich, ob wir von seinem Wesen eine klare, richtige Vorstellung haben, ob wir die Gefahren kennen, die ihm drohen, von innen und von außen. Jedenfalls können wir uns unser Volk ohne sein Lied gar nicht vorstellen. Und doch brauchen wir in unserer Geschichte nicht allzuweit zurückzublättern, um ein Bild zu gewahren, das uns geradezu erschreckt.

Das Schicksal des Liedes ist mit dem des Volkes eng und untrennbar verbunden. Wie die Entwicklung unserer ganzen Musik, so lehrt insbesondere die des Liedes, daß es nur eine nationale Kunst geben kann, daß mit der Nation auch die Kunst



blüht und verdorrt, steigt und fällt, lebt und stirbt. Unser Lied ist der treueste Spiegel unseres Deutschtums. Es gab eine Zeit, da fühlten wir nicht deutsch und konnten infolgedessen auch nicht deutsch singen; Mozart hat zornige Klage darüber erhoben. Denn das Lied ist ja der unmittelbarste Ausdruck persönlichen Empfindens; im Liede gibt er sich am echtesten und stärksten kund. Darum studiert man mit so großem Eifer die Lieder aller Nationen, um diese in unverfälschter Äußerung ihres Wesens kennenzulernen. Je fester ein Volk auf eigenen Füßen steht, je sicherer es seiner selbst ist, desto freier und überzeugender singt es seine eigene Weise, ohne sich von einer fremden beirren zu lassen.

Darin sind uns alle anderen Nationen von jeher überlegen. Immer waren wir stolz darauf, alles zu verstehen; nur uns selbst haben wir nie verstanden. Immer bildeten wir uns sehr viel darauf ein, von überallher Einwirkungen und Anregungen zu empfangen, wir konnten nie genug lernen und erwerben. Aber das fremde Gut zu meistern, für uns umzubilden und schöpferisch neu zu gestalten, das vermochten wir nicht; in sklavischer Abhängigkeit befangen, trieben wir es bis zur lächerlichsten Nachahmung. Das ist der Fluch unserer Ausländerei. Und deshalb mußten immer wieder gottbegnadete Meister erscheinen, die uns zur Selbstbesinnung zurückführten, die uns selbst uns wiedergaben, nicht mit Verachtung und Verleugnung fremder Art, wohl aber mit Überwindung ihres lastenden Bannes, der unser Eigenleben zu ersticken drohte.

So stand es im 18. Jahrhundert; die geschichtlichen Ursachen sind allbekannt. Man sang in Deutschland keine Lieder, sondern Arien, Oden, Romanzen nach italienischem und französischem Muster. Abhilfe wurde versucht. Das deutsche Singspiel strebte die Bühne von der welschen Oper zu befreien, und die Meister der Berliner Schule gaben dem deutschen Volk wieder deutsche Lieder zum Singen. Man ist ihnen neuerdings wohl gerecht geworden; man findet in ihren schlichten Weisen, mit denen Goethe vollauf zufrieden war, manch innigen, sinnigen Klang, manch überraschende Wendung, manch charakteristischen Ausdruck. Aber mit der Liederherrlichkeit vergangener Zeiten konnten diese bescheidenen An-

fänge sich nicht messen; wie weit sie etwa zu führen geeignet waren, mögen wir an Webers und Mendelssohns Liedern erkennen, nicht zu reden von der Dutzendware, mit der die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts überschwemmt ward. Ein Großer mußte kommen, ein Berufener, wenn unser Lied nicht klein und unscheinbar bleiben, wenn es aufs neue seine ganze Zauberwelt entfalten sollte.

Und siehe da: Franz Schubert erscheint, und das Wunder ist vollbracht, mit einem Schlag der Sieg gewonnen. Zu erklären ist das nicht. Hugo Riemann, einer der bedeutendsten Vertreter unserer Musikwissenschaft, hat es ausgesprochen, daß keine historische oder ästhetische Untersuchung imstande wäre, dieses Phänomen begrifflich zu fassen und verstandesmäßig zu deuten; wir können es nur ahnen wie es gegeben ist. Woher schöpfte Schubert die Kraft zu solcher Tat? Daher, wo unser Lied gründet: aus den Tiefen des deutschen Gemütes. Dieses Wort ist ebenso unübersetzbar wie das Lied selbst; es bezeichnet die Eigenart unseres Empfindungslebens. Wir wollen uns hüten vor eitler Selbstüberschätzung; wir wollen nicht behaupten, daß wir größer, schöner und wahrer fühlen als andere Völker; es gilt nicht die bis zum Überdruß gepriesenen deutschen Tugenden immer wieder zu rühmen. Im Gegenteil: unserer Fehler und Schwächen wollen wir uns klar bewußt bleiben, die mit unsern Vorzügen unabänderlich verknüpft sind und die wir im besten Fall überwinden, niemals aber beschönigen können. Trotzdem dürfen wir unserer Eigenart sicher sein und immer sicherer werden: hier tönt sie aus. Alles, was das deutsche Herz bewegt, hier wird es gesungen. Keine noch so leise Regung fehlt; alles wird erschöpft und ein stolzer Gipfel erreicht. Was war das für ein Mensch und Künstler, dem ein solches Wunder gelang?

Der Sohn eines Volksschullehrers in einer Wiener Vorstadt, also ein Sohn des Volkes, weder geistvoll veranlagt noch fein gebildet; in bürgerlicher Enge erzogen, zeitlebens einfach und bescheiden in seinen Ansprüchen; unfähig, sich durchzusetzen und aus seinem überreichen Schaffen auch nur mäßigen Gewinn zu ziehen, daher vielfach der Not und Sorge preisgegeben; dabei weder verbittert noch menschen-scheu, sondern im Kreis treuer Freunde heiter und zufrieden, einzig und



allein seinem Genius untertan, der aus einem Füllhorn ohnegleichen unerschöpfliche Reichtümer ausschüttete — so stellt sein Bild sich uns dar. Freilich ist es nicht vollständig, wenn wir nicht tiefer blicken, auf den tragischen Unterton lauschen, der kaum vernehmbar mitschwingt und nur selten in Briefen oder Tagebuchblättern laut wird, umso vernehmlicher aber in seinen Liedern durchklingt. Äußerlich das unscheinbarste, innerlich das reichste Leben, dem nichts Menschliches fremd, nichts Göttliches fern blieb. Wir möchten sagen: er lebte, tönte und starb; das ist alles, aber es ist unsagbar viel. Versuchen wir den Künstler Schubert zu erfassen, so wird sich uns sein ganzes Menschentum verklärt bestätigen.

Eins stellen wir voran: er war der allerreichste Musiker, den es je gegeben hat. In unvergleichlichem, unermäßigem Überfluß strömte ihm eine Melodienfülle zu, die einzig heißen muß. Als Sängerknabe im Konvikt konnte er von seinem dürftig bemessenen Taschengeld nicht entfernt soviel Notenpapier kaufen als er gebraucht hätte, um alles aufzuschreiben, was ihm einfiel. Wo andere suchen oder sparen müssen, hatte er zu verschwenden; und dieser Überfluß erscheint weiterhin nicht gemindert, vielmehr bis zuletzt gesteigert. Rein zahlenmäßig betrachtet ist sein Schaffen unerhört. Wir haben den Eindruck, er habe überhaupt gar nichts anderes getan als Noten geschrieben. Es sollte nur einer einmal versuchen, alle seine Werke abzuschreiben; ein kurzes Menschenleben wäre damit ausgefüllt. Nun hat aber der Künstler doch nicht nur zu erfinden, sondern auch zu gestalten; das ist das Zweite, worauf wir achten wollen.

Erfindung und Gestaltung bedingen einander und sind im Grunde gar nicht scharf zu scheiden. Wohl aber ist der Verlauf bei der Entstehung eines Kunstwerks zu verfolgen. Wieder weist Hugo Riemann darauf hin, daß in der Regel ein längeres Werden in immer neuem Durchleben, in bewußtem und unbewußtem durchgreifenden Gestalten das Werk reifen läßt. So schuf Beethoven, dessen gewaltige geistige Arbeit uns in seinen Skizzenbüchern bezeugt ist, so daß wir ahnen können, was in ihm vorging, bis er seinen Stoff gemeistert hatte. Bei Schubert dagegen steht mit dem musikalischen Einfall auch schon das Tongebilde fertig

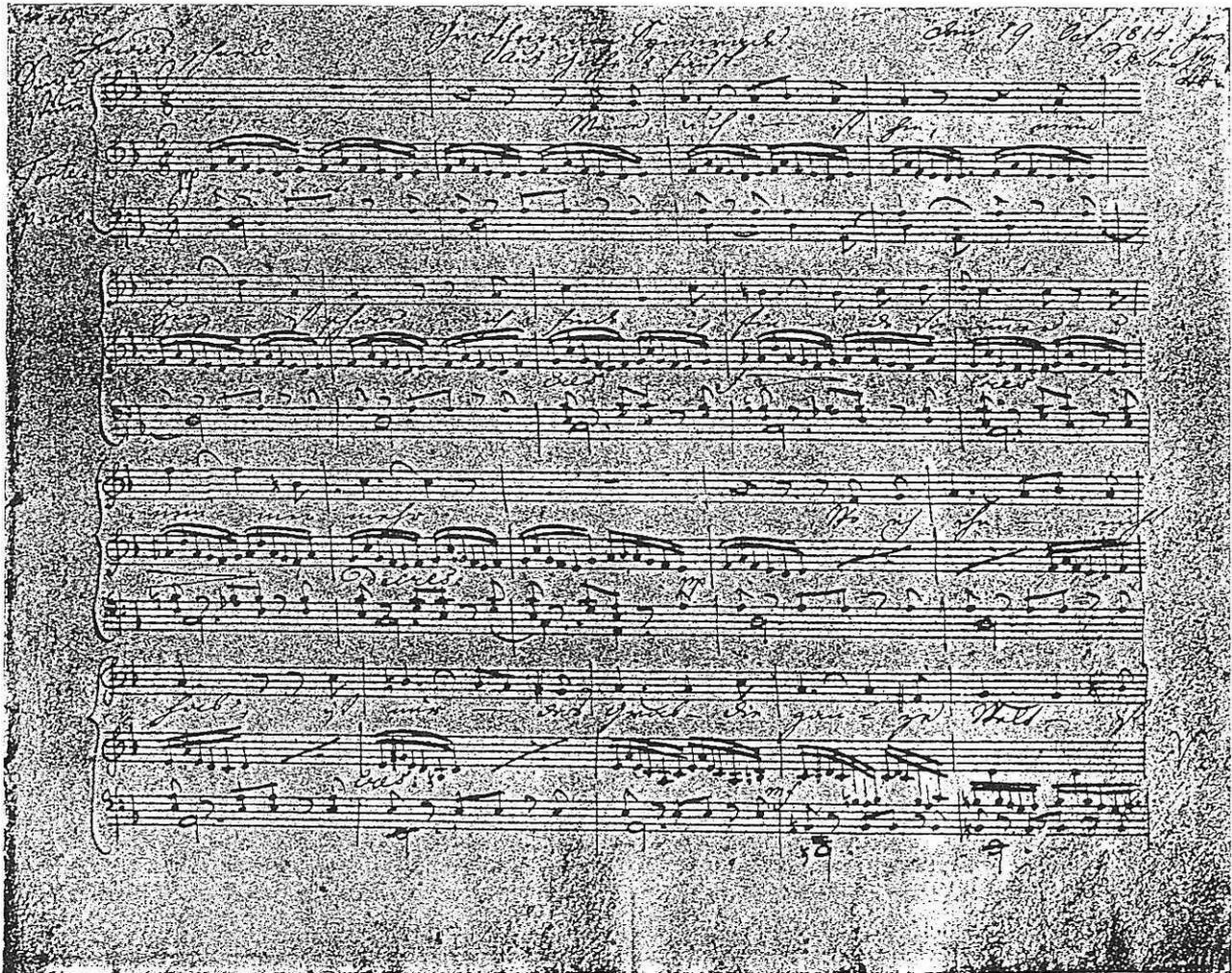
da, wie eine glückliche Improvisation. Der allerreichste Musiker ist ein Lyriker von Gottes Gnaden.

Halten wir einen Augenblick inne: hier scheint eine Grenze gezogen zu sein. Solch geniale Eingebung ist wohl entscheidend für das Lied; ob sie aber auch für größere Formen ausreicht, das ist die Frage. Um sie zu beantworten, müßten wir Schuberts Instrumentalmusik genau kennen. Da würden wir sicher erfahren, was ihn von Beethoven trennt. Die langsamen Sätze sind immer wundervoll; sehr begreiflich: sie bedeuten ja den lyrischen Ruhepunkt. In den schnelleren Ecksätzen vermissen wir oft das, woran Beethoven uns gewöhnt hat: den Kampf der Gegensätze, das Aufeinanderprallen der Stimmungen, die erschöpfende thematische Arbeit, die letzten Steigerungen des Ausdrucks. Da mag es uns vorkommen, als habe Schubert sich gehen lassen, sich und uns es bequem gemacht. Das ist aber sehr einseitig geurteilt. Gewiß, er war kein Dramatiker und keine Heldennatur. Von Beethovens trotziger Kraft und unbändigem Lebensdrang war er nicht erfüllt, von dämonischem Geiste nicht besessen. Er führt uns nicht in weltfremde Ferne, daß wir taumelnd den Boden unter den Füßen verlieren; er bleibt mit uns auf dieser Erde, die ihm nach Bauernfelds Ausspruch in der Mischung vom Idealen und Realen schön war. Aber er beglückt uns nicht auf Kosten der Wahrheit, etwa gar in Rausch und Lüge; er kennt das Leben und die Welt auch mit ihren Schatten und Abgründen, nicht auf ihren lichten Höhen allein. Mitten in seligem Genießen läßt er uns erschauern; und wenn er zum Schluß wieder kraftvoll zuversichtlich, oft jubelnd und jauchzend tönt, so ist das keine Selbsttäuschung, keine billige Durefreude, um mit Richard Wagner zu sprechen, nach ausgestandenen Mollbeschwerden, sondern neuer Lebensmut, neue Frische in jugendlicher Freude am Dasein. Daraufhin sollten wir uns seine Sonaten, Quartette und Symphonien recht sorgfältig ansehen, etwa die Streichquartette in a-moll und d-moll miteinander vergleichen, die große Symphonie in C-dur und die unvollendete in h-moll nacheinander hören, dazu aber auch alle andern weniger bekannten und berühmten kennen, um inne zu werden, wie tief und wahr Schubert empfunden hat.



Den Liedern am nächsten steht die Klavierpoesie, die in den Impromptus und in den Moments musicals niedergelegt ist. Da spricht der Lyriker ohne Worte; und der Sänger möchte das Instrument beneiden, daß es so herrliche Melodien singen

glauben ließ, wollen wir ihm nicht damit lohnen, daß wir ihn leicht nehmen. Bauernfelds Wort vom behaglichen Österreicher ist nicht falsch, aber einseitig und irreführend, etwa wie das von Mozart dem großen Kinde, das allzulang beliebt war. Ein



Die erste Seite des Liedes „Gretchen am Spinnrade“

(Wiener Stadtbibliothek)

darf. Aber gerade auch da ist die Mannigfaltigkeit eine erstaunliche. Rein fröhliche Stimmungen sind selten; wohl aber hören wir bange, wehmütige, klagende, nicht minder bedeutsam als die heitern und glücklichen. Schubert bezeugte, seine besten Lieder habe der Schmerz geboren; das darf von seinem ganzen Schaffen gelten. Weil er nicht zum Menschenfeind und Weltverächter wurde, weil er an das Gute und Schöne glaubte und uns daran

ganzer Mensch und ein ganzer Künstler steht vor uns, und nur darum kann es sich handeln, ob wir fähig sind, ihn mitzuerleben.

Und wenn wir nun an den Liederschatz herantreten, den wir ihm verdanken, so mag der erste Eindruck wohl Staunen und Verwirrung sein. Die Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel bringt nicht weniger als 603 Nummern; wie sollen wir uns zurechtfinden? Vor allem wäre zu wünschen, daß



uns im Konzertsaal mehr daraus geboten würde als es für gewöhnlich zu geschehen pflegt. Lang genug hat es gedauert, bis unsere Sänger und Sängerinnen es über sich gewannen, über die altbewährten Stücke hinauszugreifen und Ausgrabungen vorzunehmen aus dem ungehobenen Schatz. Der Konzertsaal aber ist überhaupt nicht die ideale Pflegestätte für das Lied; im eigenen Heim müssen wir es selber singen. Je reichere Anregungen wir von Vortragskünstlern empfangen, desto brennender muß unser Verlangen sein, unsere Kenntnis zu erweitern und zu vertiefen. Der ganze Schubert sollte in jedem deutschen Haus zu finden sein, aber nicht nur schön gebunden im Notenschrank, sondern lebendig am Klavier! Wo man anfangen soll, läßt sich nicht vorschreiben; wohl aber sind Winke zu geben, wie wir unserm Meister uns nahen können, um mit ihm vertraut zu werden.

Je nach Neigung und Begabung darf jeder vorgehen; aber nichts sollte übersehen werden. Da ist zunächst einmal die von Schubert getroffene Auswahl an Dichtern und Gedichten bedeutsam. Von dem törichten Vorurteil, er habe sich um den Text wenig gekümmert, über wertvolle und wertlose Verse seine Musik ergossen, werden wir doch endlich geheilt sein; dasselbe ist ja auch von Mozart behauptet worden. Wohl hat Schubert sehr viele Dichter berücksichtigt, die wir kaum mehr dem Namen nach kennen, und manches Gedicht komponiert, das uns solcher Auszeichnung nicht würdig dünkt. Aber von den Großen seiner Zeit fehlt keiner; und Goethe hat er uns nicht nur wahrhaft erschlossen, sondern unvergleichlich und unerreichbar wiedergegeben. Wie Mozart hat auch er nicht sowohl den Wortlaut seiner Texte als vielmehr ihren poetischen Empfindungsgehalt ausgetönt, so daß seine Musik uns oft erst die wahre Idee des Liedes offenbart. Freilich ist es die Krone von allem, wenn Schubert und Goethe vereint erscheinen; aber Herrlichkeiten ohne Zahl erschließen uns auch die Lieder, deren Texte nicht ebenbürtig heißen dürfen.

Denn die selbständige Auffassung des Tondichters ist entscheidend. Er hat nicht, wie es immer heißt, das Gedicht möglichst getreu wiederzugeben; es findet vielmehr nach Hugo Riemanns treffender Erklärung eine Umgießung statt, die zu musikalischer Wiedergeburt führt. Nun ist das

Gedicht nicht mehr dasselbe, was es vorher war: der Musiker hat es neu gestaltet, eben so wie er es empfand, unter Umständen ganz anders als der Dichter es meinte, vielleicht für uns nicht immer überzeugend, von persönlicher Auffassung und Verantwortung getragen, im ganzen wie in jeder Einzelheit. Von hier aus ist alles zu werten; die Hauptfrage ist und bleibt, ob die Gesamtauffassung auch folgerichtig durchgeführt ist, ob alles sich in poetisch-musikalischer Logik und Konsequenz ihr einordnet. Darin zeigt sich der Meister des Liedes, daß er einheitlich bleibt, wie er angestimmt hat, daß er auch in der feinsten Beugung wie in der größten Steigerung den Grundton festhält. Dann hat er unbedingt recht, selbst da, wo wir etwa anders empfinden.

So gelangen wir dazu, aus der Souveränität des Tondichters alles abzuleiten. Vor allem ist er frei in der Wahl der Form. Vom einfachen, volkstümlichen Strophenlied und dessen leiseren oder stärkeren Veränderungen zum sogenannten durchkomponierten, mehrteiligen, immer aber strophisch gegliederten Gesang führt ein langer Weg, dessen einzelne Stationen wir aufmerksam verfolgen. Es gibt dabei kein Rezept und keine Schablone; die Grenzen sind und bleiben flüchtig. Und es gibt keine Willkür und keinen Zwang; die Form ist durch die Auffassung bestimmt. So war es auch möglich, das italienische *Da capo* unserm Liede dienstbar zu machen, eben dann, wenn es poetisch begründet schien. Schuberts Formenschatz ist so reich, daß es wohl nie gelingen wird, ihn erschöpfend übersichtlich darzustellen.

Daran reihen sich alle andern Momente der Stilbildung: die Behandlung der Singstimme, ihr Verhältnis zu der Klavierbegleitung, die Harmonisierung, der Rhythmus. Darüber ließen sich zahlreiche Abhandlungen schreiben; denn Schubert verfügt über jede denkbare Möglichkeit. Er singt in breiter wohliger Melodie oder in scharfer Deklamation; das Klavier gibt nur die nötigste akkordliche Grundlage oder es deutet das Gedicht seelisch aus; die Harmonie ist ganz einfach oder unerhört neu und kühn, der Rhythmus gleichförmig oder von größter Mannigfaltigkeit.

Es wird wohl nie gelingen, das alles auf eine einfache Formel zu bringen. Die Hauptsache ist, daß wir erkennen, wie nichts gemacht, gewollt



erzwungen ist, wie leicht und schön es sich ineinanderfügt, wie unmittelbar es überzeugt. Wenn man versucht, es in Worten zu erklären, so besteht unleugbar die Gefahr, zu deuteln und zu klügeln; davor muß gesunder Sinn uns bewahren. Wir lassen uns nicht abschrecken: es ist ein Hochgenuß, sich in jedes Lied zu vertiefen und alle Zusammenhänge zu erfüllen.

Das ist Franz Schubert, der Neuschöpfer unseres Liedes, der alle Möglichkeiten erschlossen, aller Weiterentwicklung den Weg gebahnt hat. Sie wird nie über ihn hinausführen; sie darf sich nie von der Grundlage entfernen, die er dem Liede gesichert hat. Wer nach ihm kommt, kann nur ausbauen, erweitern, verfeinern, vertiefen, wie die

eigene Persönlichkeit es ihm gestattet. Nach hundert Jahren steht Schubert vor uns lebendiger, gegenwärtiger denn je. Wir feiern keinen Toten, er bleibt uns ewig jung. Und alles führt uns immer wieder zu ihm hin; seine Werke sind herrlich wie am ersten Tag. Nun sollen seine Lieder klingen weithin durch alles deutsche Land. Sie fordern deutsche Gesangkunst, nicht italienische, und einen Poeten auch am Klavier. Dem ehrlichen Dilettanten aber, der seine Hausmusik damit krönt, erschließen sie ein Paradies, aus dem kein Irrwahn ihn vertreiben kann. So möge das Schubert-Jahr allerorten unser Deutschtum stärken und beglücken, zum reichen Segen für das ganze deutsche Volk.

ÜBER DAS LIED „PAUSE“ AUS SCHUBERTS LIEDERKREIS „DIE SCHÖNE MÜLLERIN“

VON PROFESSOR FRANZ VALENTIN DAMIAN, BADEN BEI WIEN

Am 30. September 1927 jährte sich der Todestag Wilhelm Müllers zum hundertsten Male und am 10. November 1928 wird Franz Schubert hundert Jahre tot sein. Beide genialen Männer starben viel zu früh: der Dichter war über, der Musiker noch nicht 32 Jahre alt. Beide haben ihren Namen mit unauslöschlicher Schrift in das Ruhmesbuch des deutschen Volkes eingetragen, der eine ein Reichsdeutscher, der andere ein Österreicher. An einem unvergänglichen Werke haben beide gearbeitet, das zu den schönsten Blüten zählt, die deutsche Wort- und Tonkunst je hervorgebracht haben.

Gedenktage sind von altersher berechtigte Anlässe, den Namen großer Meister zu feiern. Die würdigste Feier, die wir kleinen Nachkommen dem Gedächtnis des großen Schubert bereiten können, ist wohl das stille Versenken in die Werke, die er uns hinterlassen hat; denn daraus vernehmen wir auch heute noch seines Geistes Hauch, daraus spricht er heute noch zu uns, obwohl der Tod ihm längst den liederreichen Mund geschlossen, in ihnen lebt sein Genius fort in alle Ewigkeit!

Von der Redaktion der vorliegenden Zeitschrift um einen Beitrag für die Schubert-Festnummer

gebeten, habe ich mich entschlossen, das zwölfte Lied des Müller-Schubertschen Liederkranzes „Die schöne Müllerin“ einer eingehenden Untersuchung und Erläuterung zu unterziehen, das heißt sowohl das Wortgedicht Müllers als auch das Tongedicht Schuberts nach Gehalt und Gestalt zu erörtern, um allen Musikliebhabern und Musikbeflissenen den Weg zum Verständnis der Schönheit von Dichtung und Komposition zu ebnen. Zur Bequemlichkeit der Leser stelle ich den Text des Gedichtes meiner Besprechung voran, und zwar abgedruckt aus der vollständigen kritischen Ausgabe der Gedichte Wilhelm Müllers, bearbeitet von James Taft Hatfield, Berlin, Behr, 1906, Band 137 der Sammlung „Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts“. Der Dichter hat dem Liederkranze „Die schöne Müllerin“ im Jahre 1820 die heute vorliegende Gestalt gegeben und den Zyklus im Jahre 1821 erscheinen lassen in seiner Gedichtsammlung „77 Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten, I. Herausgegeben von Wilhelm Müller. Zu haben bei Christian Georg Ackermann, Dessau 1821“. Dieses Bändchen erschien dann 1826 in zweiter Auflage beim selben Verlage und weist zahlreiche abweichende



Lesarten auf. — Schubert hat seiner Komposition der Müllerlieder den Text der ersten Auflage vom Jahre 1821 zugrunde gelegt. Diese Vertonung, durch die die Müllerlieder zu den bekanntesten aller Müllerschen Gedichte geworden sind, entstand zwischen Mai und November 1823 und erschien im März 1824 bei Sauer und Leidesdorf in Wien unter dem Titel: „Die schöne Müllerin, ein Zyklus von Liedern, gedichtet von W. Müller. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung und dem Carl Freiherrn von Schönstein gewidmet von Franz Schubert, 25. Werk“. — Und nun sei zunächst der Text des Gedichtes vorangestellt:

Meine Laute hab' ich gehängt an die Wand,
Hab' sie umschlungen mit einem grünen Band —
Ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu voll,
Weiß nicht, wie ich's in Reime zwingen soll.
5 Meiner Sehnsucht allerheißesten Schmerz,
Durft' ich aushauchen in Liederschmerz,
Und wie ich klagte, so süß und fein,
Mein¹⁾ ich doch, mein Leiden wär' nicht klein.
Ei, wie groß ist wohl meines Glückes Last,
10 Daß kein Klang auf Erden es in sich faßt?

Nun, liebe Laute, ruh' an dem Nagel hier!
Und weht ein Lüftchen über die Saiten dir,
Und streift eine Biene mit ihren Flügeln dich,
Da wird mir bange²⁾ und es durchschauert mich.
15 Warum ließ ich das Band auch hängen so lang?
Oft fliegt's um die Saiten mit seufzendem Klang.
Ist es der Nachklang meiner Liebespein?
Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?

In der poetischen Vorrede zu unserem Liederkränze „Der Dichter als Prolog“ heißt es Vers 21 bis 28:

„Doch wenn Ihr nach des Spiels Personen fragt,
So kann ich Euch, den Musen sei's geklagt,
Nur eine präsentieren recht und echt,
Das ist ein junger, blonder Müllersknecht;
Denn ob der Bach zuletzt ein Wort auch spricht,
So wird ein Bach deshalb Person noch nicht.
Drum nehmt nur heut' das Monodram vorlieb,
Wer mehr gibt als er hat, der heißt ein Dieb.“

Daß dießer „junge, blonde Müllersknecht“ der Dichter Wilhelm Müller selbst sei, der Gedanke ist naheliegend. Gerade in der Entstehungszeit der „Schönen Müllerin“, in den Jahren 1815 bis 1817, erlebte Müller die große Leidenschaft seines

¹⁾ Bei Schubert: glaubt.

²⁾ Bei Schubert: mir so bange.

Lebens, seine Liebe zu der poetisch begabten, liebenswürdigen, tief angelegten und viel umworbene Luise Hensel, die das Urbild der schönen Müllerin ist. Der Dichter des Müllerzyklus hat dem Müllerburschen seine eigenen Empfindungen in den Mund gelegt, er bedient sich einer sogenannten Einkleidung und erhält damit einen dramatischen Zug. Dieses Mittels bedienen sich die Lyriker nicht selten; so erscheint z. B. Goethe in einer Anzahl seiner Gedichte als Wanderer, Heine in seinem „Atlas“ als der unglückselige Übermensch, der aus eigener Schuld eine ganze Welt von Schmerzen tragen muß, Uhland in einer Reihe volksmäßiger Lieder als Hirt, Soldat, Wanderbursch usw.

Nirgends in unserem Liederkränze ist nun die Einheit des Müllerburschen und des Dichters auffallender als gerade im vorliegenden Gedichte. Schon der Titel „Pause“ macht uns stutzig. Wer schiebt hier eine Pause ein? Der Müllersknecht in seiner Liebesgeschichte? Das ist nicht gut denkbar: nach all dem heißen Ringen und Werben hat er endlich die Gunst der Schönen erlangt, da wird er doch keine Pause eintreten lassen; im Gegenteil, er wird das Eisen schmieden, so lange es heiß ist! Wenn wir dann die ersten vier Verse lesen, da wird uns alles klar: hier spricht nicht der Müllerbursch für den Dichter, sondern der Dichter für sich selbst: er unterbricht seinen Liederreigen durch eine poetische Zwischenrede, sowie er ihm einen Prolog voraus- und einen Epilog nachgeschickt hat.

Der Dichter hat seine Laute an die Wand gehängt — nebenbei bemerkt, hat der moderne Lyriker keine Lyra mehr wie der im alten Griechenland, sondern eine Laute! — und hat sie mit einem grünen Bande umschlungen. Er mußte ein wenig unterbrechen, er kann nicht weiter singen, die Gefühle stürmen mit solcher Macht auf ihn ein, daß er nicht weiß, wie er ihnen allen gerecht werden, wie er sie alle in die gehörige Form bringen soll. Darum hat er kurz entschlossen ihrem Drängen auf ein Weilchen das Ohr versagt und sie alle mitsammen sich selbst überlassen; nachher wird sich dann schon wieder eins ins andere fügen und schicken!

Und so überdenkt er sinnend das bisherige Dichterwerk: wie er so recht aus tiefster, wärmster



Empfindung seine innigsten, glühendsten Sehnsuchtsgefühle in Lieder ausströmen ließ und wie er dabei — er muß unwillkürlich lächeln, wenn er dran denkt — so süß und empfindsam zu klagen wußte, als ob seine Leiden weiß Gott wie groß gewesen wären. Heute freilich erscheinen sie ihm kleinwinzig im Vergleich zu der Last seines jetzigen Glückes, die wohl riesengroß sein muß, weil es ihm nicht gelingen will, seinen Jubel in Worte und Töne zu fassen.

Etwas so Großes erlebt zu haben, das muß wohl tief befriedigen. Diese Befriedigung spricht aus den Worten des Dichters, wenn er die Laute, seine treue Gefährtin und Helferin, also anspricht:

„Nun, liebe Laute, ruh
an dem Nagel hier!“

(du hast es verdient, so wie ich der Ruhe bedarf nach all den Stürmen). Aber was ein rechter Dichter ist, der verträgt die Ruhe schlecht. Nicht nur, daß ihn die im Innern wogenden Gewalten und Gestalten immer wieder bestürmen, ihnen den Eintritt ins lichtvolle Leben, ins Reich des Schönen nicht länger zu verwehren, auch äußere Anlässe, oft von geringfügiger Art, mahnen, sein Dichtergewissen zu immer neuer Arbeit. So geht es auch unserem Dichter: wenn ein Lüftlein über die Laute hinweht und das bewegte Lautenband die Saiten leise rührt, oder ein summendes Biendchen (das Vorbild nimmermüden Fleißes) mit den Flügeln die Saiten streift, da beschleicht ihn ein Gefühl der Bangigkeit und geheimnisvolle Schauer durchrieseln den Körper.

Und gleich beginnen die Selbstvorwürfe: die Pause ist vielleicht doch schon zu lang geworden! Das geheimnisvolle Seufzen der Saiten, die das windbewegte Band leise erschüttert hat, gibt ihm zu denken:

„Ist es der Nachklang meiner Liebespein?
Soll es ein Vorspiel neuer Lieder sein?“

So endet das sinnende Gedicht mit einer sehr nachdenklichen Doppelfrage, deren Beantwortung freilich schon in dem seufzenden Klange der Saiten angedeutet ist: waren die bisherigen Lieder aus Schmerz geboren, sodaß der leise Wehlaut der Saiten gar wohl als Nachklang dazu empfunden werden kann, so drängt sich dem Leser und Hörer unwillkürlich der Gedanke auf, daß das neue Lied aus neuem Leid erklingen wird, da ja der Dichter denselben seufzenden Saitenklang auch als „Vorspiel neuer Lieder“ empfindet. Es scheint ihn fast eine leise Furcht zu beschleichen, daß der Höhepunkt des Glückes schon überschritten ist . . .



Die schöne Müllerin
Zweite Ausgabe des Zyklus (nach 1828)

In einem Überblick über die gedankliche Gliederung wollen wir den Inhalt des Gedichtes nochmals an uns vorüberziehen lassen: der Dichter hat das Lied in zwei ungleiche Absätze geteilt, von denen der erste zehn, der zweite acht Verse umfaßt. Wirft der erste einen bedacht-

samen Rückblick auf die Vergangenheit, so richtet der zweite sein Augenmerk auf die Gegenwart und Zukunft. Jeder der beiden Hauptteile zerfällt dem Sinne nach wieder in zwei Unterabteilungen: Vers 1 bis 4 und Vers 5 bis 10 einerseits, Vers 11 bis 14 und Vers 15 bis 18 andererseits. Bringt der erste Teil (Vers 1 bis 4) die Gründe, weshalb der Dichter sein Werk unterbrochen hat, so zieht der zweite (Vers 5 bis 10) einen Vergleich zwischen den Leiden der Vergangenheit und dem Glücke der Gegenwart. Den dritten Teil (Vers 11 bis 14) beherrschen die bangen Gefühle, die der geheimnisvolle Klang der Laute im Dichter erweckt, und im vierten Teile (Vers 15 bis 18) lassen die Selbstvorwürfe des Dichters und seine beiden Fragen eine baldige Beendigung der Pause erwarten. Genau dieselbe Gliederung zeigt Schuberts Komposition in musikalischer Hinsicht. Unser elegisches, gemütsinniges, von sanften Gefühlen durch-



zittertes Lied, mit dem Dichter und Komponist den Höhepunkt ihrer Kunst im ganzen Zyklus erreichen, hat Alfred Heuß in der „Zeitschrift für Musik“, 1894, Seite 617 bis 626, in dem Aufsatz „Eine Schubert-Liedstudie“, das Lied „Pause“ aus dem Zyklus: „Die schöne Müllerin“ eingehend besprochen. Wir müssen uns mit seinen Forschungsergebnissen auseinandersetzen. Die beiden Hauptteile des Liedes (Vers 1 bis 10 und 11 bis 18) haben einen ganz ähnlichen Eingangsvers. Die Beobachtung dieses scheinbar unscheinbaren Umstandes löst in Heuß wichtige Gedankengänge aus. Er weist zunächst darauf hin, daß nicht nur für die Dichtungsgattung des Liedes, sondern auch für das musikalische Lied die strophische Form entscheidend sei. Auch Schuberts Liedkunst sei im tiefsten Wesen mit ihr verbunden, dergestalt, daß er auch dort, wo im Gedicht keine Strophenform gegeben ist (wie in der „Pause“, im „Jäger“ usw.) durch leichte Kunstgriffe Strophenlieder formte. Und weil der ausgesprochene Strophenkomponist, der Schubert war, mitunter Strophengedichte auch durchkomponiert habe, wenn dies näher lag, so habe er andererseits nichtstrophische Gedichte wie unsere „Pause“ auch nichtstrophisch vertont, obwohl es ihm ein Leichtes gewesen wäre, die strophische Liedform durchzuführen. Gleichwohl seien in der „Pause“ wenigstens Anklänge an das strophische Prinzip gegeben, eben verursacht durch die große Ähnlichkeit der Anfangsverse beider Absätze. Das unnatürliche Absetzen nach „Laute“ im ersten Vers des ersten Teiles bei Schubert und die ungebührlich starke Hervorhebung des „hab“ durch die steigende Melodie ist Heuß ein deutlicher Beweis, daß die Melodie nicht auf die Anfangsworte des ersten Teiles, sondern auf die des zweiten Teiles entstanden ist. Man sieht, zu welchen interessanten Einzelheiten der Forscher gelangt, welches edle Gold er schürft, wenn er sich bemüht, in das Bergwerk der geheimnisvollen Beziehungen zwischen Wort und Weise möglichst tief einzudringen.

Während den ersten Teil die Laute beherrscht, die der Dichter zum Schweigen verurteilte, weil sein Herz nicht mehr mitkonnte, so steht im Mittelpunkt des zweiten Teiles der gegenwärtige Seelenzustand des Dichters, also das Wichtigere,

das übrigens schon in den letzten zwei Versen des ersten Absatzes berührt wurde. Diesen gegenwärtigen Seelenzustand hat das geheimnisvolle Erklängen der Laute ausgelöst; der Dichter ist erschüttert und durchzittert von dem seufzenden Klange und weiß die bange Stimmung nicht zu deuten. Gerade diese Stimmung des Hangens und Bangens hat nach Heuß Schuberts Aufmerksamkeit zuerst gefesselt und darum sei er vom zweiten Teile ausgegangen und habe den ersten nur so weit mit ihm in Verbindung gebracht, als es die ersten, ebenfalls der Laute gewidmeten Verse des zweiten Teiles nahelegten. Da nun das Hauptmotiv der Klavierbegleitung (das Motiv der Laute) in beiden Teilen zu finden ist, so muß es, wie Heuß behauptet, seine Existenz im Hinblick auf die erwähnten Deklamationshärten dem zweiten Teile verdanken. Diese Logik Heußens hat gewiß manches für sich und sein Aufsatz über die „Pause“ ist vorbildlich und dankenswert wegen der Gründlichkeit des Verfahrens. Indessen hat Schubert doch wohl den leitmotivischen und nicht den strophischen Aufbau beabsichtigt. Darauf kommen wir unten noch zurück.

Noch weniger können wir uns mit der Auffassung einverstanden erklären, die Heuß von den letzten zwei Versen des Liedes hat. Wir haben gesehen, daß die Worte des Dichters die traurige Auffassung nahelegen. Heuß stellt (S. 625 f.) die mit der unsrigen übereinstimmende Auffassung Max Friedländers als „zu schwarz gesehen“ hin und fährt dann fort: „Wie denkt sich denn übrigens der Müller (wir würden sagen: „Müller“) seine eventuellen zukünftigen Lieder? Dur oder Moll, freudig oder traurig? Gerade hierauf gibt Schubert eine klipp und klare Antwort. Bricht nicht strahlend wie eine Sonne das B-dur auf ‚Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?‘ nach dem in schmerzlicher Lust verlaufenen ‚Nachklang meiner Liebespein‘ durch? Der junge Verlobte (!) erhofft also eine freudige Zukunft mit neuen, hellen Liedern, nicht solchen, wie wir sie gerade kennengelernt haben, also keine g-moll-Lieder, sondern solche in der Paralleltonart B-dur, die im Mittelsatz des überschwenglichen Liedes „Mein!“ bereits in Erscheinung getreten war. Hängen doch diese beiden Lieder gerade auch hierdurch unmittelbar zusammen. Denn, daß schon in das B-dur von „Mein“



in verstärktem Maße aber in unser Lied eine Menge tiefer Töne hineinklingen, hängt eben mit dem ganzen Wesen dieses gemütschweren jungen Mannes zusammen, der seiner Natur, wie sein Schicksal zeigt, durchaus unterworfen ist. Es gibt für mich nur eine Stelle, in der Schubert klar zum Ausdruck bringt, daß das Ganze tragisch ausgehen könnte, nämlich im Nachspiel, wo er das B-dur-Leitmotiv unvermittelt auch in b-moll bringt. Moll der gleichen Dur-Tonart, sonderlich wenn diese die Haupttonart des Stückes ist, bedeutet bei unseren großen Musikern Verneinung der ersten. Bedeutet B-dur neues Leben, so b-moll das Gegenteil, nämlich Tod, Vernichtung.“

Diese Darstellung Heußens bietet uns willkommene Gelegenheit, einen Fehler zu besprechen, in den so viele Sänger verfallen, indem sie die Phrase: „Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?“ in schnellerem Tempo und mit einem übertrieben lustigen Ausdruck singen, der unzweifelhaft fehl am Ort ist. Gerade in den letzten drei zitierten Sätzen spricht Heuß (scheinbar unbewußt) das Gegenteil von allem Vorhergesagten. Denn gerade das Ende ist entscheidend für die endgültige Auffassung und Max Friedländer behält doch wohl recht, wenn er „zu schwarz sieht“. Das Leitmotiv des Nachspiels erklingt zuerst in B-dur, dann in b-moll und beschließt endlich das ganze Stück in B-dur; dem gegenüber wird doch selbst Heuß nicht behaupten wollen, daß das b-moll, das eben erst das B-dur aufgehoben hat, nun selbst wieder von dem folgenden B-dur vernichtet wird! Bis ins Unendliche fressen sich die Tonarten nicht auf und, einmal vernichtet, kann die freudige Stimmung nicht wieder aufleben! Überhaupt: „Strahlend wie eine Sonne“ ist das B-dur keineswegs, dagegen spricht schon das Pianissimo, aus dem der zweite Teil des Liedes (Vers 11 bis 18) so gut wie nicht herauskommt; es ist vielmehr eine zit-

ternende Freude, die aus der Dur-Tonart spricht: der Dichter Müller möchte wohl um jeden Preis freudig sein, bringt es aber beim besten Willen nicht fertig. Die neuen Lieder, das fühlt er deutlich, die durch das unglückselige Omen des seufzenden Saitenklanges angekündigt werden, können unmöglich freudiger Natur sein. Die Dur-Tonart bedeutet hier nicht ausbrechende Freude, sondern nur das Aufleuchten des trostvollen Gedankens im Herzen des Dichters, daß aus neuem

Leid neues Lied erklingen werde. Aber freilich ist dem nach Liebe hungernden und dürstenden Herzen des Dichters das Glück im Liede nur ein schwacher Ersatz für das Unglück in der Liebe...

Im 13. Liede des Zyklus („Mit dem grünen Lautenbande“), das das Bild der Müllerin vor unser Auge zaubert, die ihre Locken mit dem grünen Lautenbande geziert hat, nimmt der Dichter die Maske des Müllerburschen wieder vors Gesicht; freilich gelingt es ihm fürs erste noch nicht, uns vollkommen zu täuschen: das grüne Lautenband im 13. Gedicht befremdet uns nicht weniger als die Laute im 12. Gedichte. Diese Dinge passen



Wilhelm Müller

nicht recht zu dem Müllerburschen, dem wir wohl ein frisches Wanderlied oder ein empfindsames Liebeslied zumuten, der aber in keinem der elf Lieder, die der „Pause“ im Zyklus vorangehen, irgendwelche instrumentale Fähigkeiten verraten hat (und das Lautenschlagen bewiese ja eine solche!). Die Pause läßt, wie gesagt, nicht der Bursche, sondern der Dichter eintreten, indem er die Laute an die Wand hängt und mit einem grünen Band umschlingt. Dieses Band spielt alsbald eine viel wichtigere Rolle als die ganze Laute: schon in der „Pause“ rückt der Dichter leise von dem Musikinstrument ab; da ihn bei dem geheimnisvollen Ertönen der Laute bange Schauer die Brust durchbeben, fragt er sich vorwurfsvoll, warum er das B a n d (nicht aber die Laute!) so lange hängen ließ.



Im 15. Gedichte hören wir dann die Müllerin ihr Bedauern ausdrücken über das drohende Verbleichen des grünen Bandes an der Wand; das Verbleichen tut ihr leid, weil sie das Grün besonders gern hat. Diese bedauernden Worte richtet die Müllerin natürlich nicht an den Dichter, sondern an den Müllerburschen, in den sich jener wieder verkleidet hat; mithin muß dem Müllerburschen auch das grüne Band (mitsamt der Laute) gehören. Also jetzt mutet uns der Dichter den Glauben zu, daß nicht er, sondern der Müllerbursch die Laute an die Wand hängte und mit einem grünen Bande umschlang; der Müllerbursch soll es mithin auch gewesen sein, der die Pause eintreten ließ, die bei ihm nichts anderes als seine Liebesgeschichte unterbrechen kann, obwohl ihn jede Faser seines Wesens zur Geliebten hinzieht! Daß gerade auf dem Höhepunkte der Liebeshandlung eine Pause eintreten soll, wo wir sie einem normalen Liebhaber am allerwenigsten zutrauen, das ist sehr schwer zu glauben; und ebensowenig, wie der Müller bisher instrumentale Fähigkeiten verraten hat, können wir ihm dichterische zuzumuten und die Stellen „weiß nicht, wie ich's in Reime zwingen soll“, „durft ich aushauchen in Liederschmerz“, „soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?“, die der Dichter Müller ganz gut sagen kann, klingen aus dem Munde des Müllerburschen, von dessen dichterischen Talenten im ganzen Zyklus nichts verlautet, zu hoch!

Indessen scheint die „Pause“ nur den einen Zweck zu haben, mit dem Motiv der Laute das Motiv des grünen Lautenbandes einzuführen, das sich schon im 13. Gedicht, wo von der Laute gar nicht mehr die Rede ist, in ein grünes Haarband verwandelt und nicht deshalb im Mittelpunkt steht, weil es ein Band, sondern weil es grün ist; mithin ist das Motiv des grünen Lautenbandes nur ein Mittel zur Einführung des Motivs der grünen Farbe. Das Motiv der Laute, das in der „Pause“ auftritt, erscheint in den vorangehenden Gedichten des Zyklus in keiner Weise vorbereitet und wird in den folgenden auch gar nicht weiter ausgenützt: schon im 13. Gedichte ist nicht mehr von der Laute, sondern nur vom Lautenbande die Rede und auch das nur im Titel des Gedichtes, im Texte hört man nur von einem grünen Bande, von der Laute über-

haupt nichts mehr, weder hier noch in den späteren Gedichten. Ja, im 15. Gedichte („Eifersucht und Stolz“) und in dem bei Müller unmittelbar folgenden, von Schubert nicht vertonten Gedichte „Erster Schmerz, letzter Scherz“ ist an die Stelle der Laute eine Rohrpfife getreten! Die beiden Gedichte „Pause“ und „Mit dem grünen Lautenbande“ erwecken also durchaus den Eindruck, als ob sie erst nachträglich und mit einer gewissen Gewaltsamkeit (zur Motivierung des symbolischen Streites zwischen der weißen Farbe des Müllers und der grünen des Jägers, welcher Farbenstreit den zweiten Teil des Liederkranzes beherrscht) eingefügt worden wären, was denn auch die Entstehungsgeschichte der „schönen Müllerin“ bestätigt: Bruno Hake verweist in seiner Schrift „Wilhelm Müller, sein Leben und Dichten, Kap. IV, die „schöne Müllerin“, Berlin 1908, Seite 41 ff, darauf, daß unserem Dichter das Lautenmotiv erst in Italien nahegebracht wurde, wo er sich vom Herbst 1817 bis zum Winter 1818 aufgehalten hat, nachdem der Liederkranz in erster Fassung bereits vor Antritt der Reise erschienen war. Die Laute bleibt ohne ihr Band ganz ruhig an der Wand hängen und der gute Müllerbursch kümmert sich überhaupt nicht mehr um sie, wie er sich ja auch vorher nicht darum gekümmert hat!

Das 13. Gedicht bestätigt also nur die früher ausgesprochene Ansicht, daß die Gedankentiefe und zarte Gefühlsinnigkeit des hochpoetisch sinnenden Gedichtes „Pause“ nicht dem Müllerburschen, sondern dem Dichter Müller zuzuschreiben ist, und die edle Komposition der „Pause“, die sich mit dem unnachahmlichen Zauber ihrer poetischen Verklärung von den übrigen Müllerliedern deutlich abhebt, beweist, daß auch Schubert dieses Fallenlassen der Maske zum Ausdruck bringen wollte. Also nicht der Komponist „hat im Verlaufe der Arbeit den Müllerburschen etwas aus dem Auge verloren und ist mit der Empfindsamkeit etwas über das Niveau solcher arbeitsamen und gemütsgesunden Kreise hinausgegangen“, wie Kretzschmar (Schuberts Müllerlieder, Gesammelte Aufsätze über Musik und anderes aus den Grenzboten, Leipzig, Grunow 1910, Seite 42) behauptet, vielmehr ergibt sich aus dem oben Gesagten, daß der Dichter Müller in der „Pause“ seine eigene Person in echt roman-



tischer Weise hervortreten ließ, indem er die Maske ein wenig lüftete. Die Tatsache, daß Schubert das 13. Lied mit dem unter eine Fermate gestellten Schlußakkord der „Pause“ beginnt, ist ein klarer Beweis dafür, daß er bewußt oder unbewußt gefühlt hat, daß die Stimmung des 12. Gedichtes noch ins 13. hinüberklingt (was auch die gleiche Tonart besagen will) und daß der Dichter nur schwer in die Rolle des Müllerburschen zurückfindet. Abgesehen von dem unbefangenen ersten Liede (Das Wandern), das die musikalische Einleitung zum Zyklus bildet, ist die Tonart B-dur, in der unser Lied erscheint, im ganzen Zyklus noch nicht vorgekommen und kommt, vom 13. Liede abgesehen, auch nicht mehr vor. Schon die Tonart sichert also der „Pause“ eine Sonderstellung innerhalb des Liederkranzes als einer poetisch-musikalischen Zwischenrede. Dazu gesellt sich nun auch die Vertonungsweise unseres Liedes, die im ganzen Zyklus nicht ihresgleichen hat.

Die ganze Komposition durchzieht wie ein roter Faden das charakteristische Begleitmotiv der Laute, dessen Grundform die drei Takte der Klavierbegleitung zu Anfang des Gesangsteiles darstellen. Dieses Ritornell kommt im Liede nicht weniger als fünfmal vollständig und achtmal teilweise vor. In der Einleitung des Klaviers treten zu seinen zwei Anfangstakten zwei weitere Takte hinzu, deren erster die erste Takthälfte des dritten Ritornelltaktes zweimal bringt, während die schlechte Hälfte dieses Ritornelltaktes im vierten Takte der Einleitung als guter Taktteil eintritt und einen Halbschluß bildet; der zweite Viertakter des Klaviervorspiels ist ebenso gebaut, nur entspricht seine zweite Hälfte lediglich dem Rhythmus nach der zweiten Hälfte des ersten Viertakters, überdies bildet sie einen Ganzschluß.

Die Gesangsmelodie unseres Liedes trägt rein motivischen Charakter, welcher Umstand nicht nur innerhalb des Liederkranzes einzig dasteht, sondern bei Schubert überhaupt selten ist; die „Pause“ nimmt bereits Wagnersche Kompositionsweise vorweg. Das Leitmotiv, dessen Wiederkehr ja im Hörer Gedankenverbindungen wecken soll (weshalb es besser „Erinnerungsmotiv“ heißen sollte), ist in diesem sinnenden Liede, in dieser Zwischenrede am rechten Ort. Den ersten Teil des

Liedes bestreitet Schubert mit den zwei Teilen des Themas, das über dem Verse „Meine Laute hab' ich gehängt an die Wand“ erklingt. Das erste Teilmotiv davon steht über den Worten „Meine Laute“, das zweite in zwei rhythmisch gleich gebauten Teilen über dem Reste des ersten Verses. Der zweite Vers „Hab' sie umschlungen mit einem grünen Band“ wiederholt einfach die musikalische Gestaltung des ersten Verses (mit kleinen Änderungen, die sich aus den metrischen Verschiedenheiten ergeben) und versieht den Ton über der Silbe „grü-“ mit einem Doppelnachschlag, damit die schicksalhafte Bedeutung der grünen Farbe schon hier heraushebend, wo zum ersten Male davon die Rede ist. Der dritte Vers „Ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu voll“ zeigt den Bestand des zweiten Motivteiles und der vierte Vers „Weiß nicht, wie ich's in Reime zwingen soll“ bringt das Anfangsmotiv in kleiner Veränderung.

Ein Takt Zwischenspiel in der parallelen Molltonart nimmt die folgende Melodie in Rhythmus und Begleitung vorweg. Nun erscheinen zwei sechstaktige Perioden mit je einem Halbschluß auf der Dominante von g-moll; während aber die erste aus dem düsteren g-moll, das den Sehnsuchtschmerz des Dichters untermalt, sich zur musikalischen Veranschaulichung des „Liederscherzes“ in die helle Wechseldominante von B-dur wendet, kadenziiert die zweite Sechstaktperiode, wieder von g-moll ausgehend, in die gegenüber der Wechseldominante um einen Grad weniger helle Dominante, die gerade bei dem Worte „Leiden“ erreicht wird. Auch in diesem zweiten Teile des Liedes zeigt sich eine auffallende motivische Behandlung der Melodie. Sehr reizvoll wirkt der arpeggierte Nonenakkord von C-dur über der liegenden Quinte des Basses F-C; aus ihm erklingt die weiche Wehmut des Dichters, es ist gewissermaßen ein Lächeln unter Tränen.

Mit großer Energie will sich der Dichter von diesen Schmerzgefühlen, die er im Augenblicke hinter sich zu haben wähnt, losreißen und versucht es, sich ganz dem überschwenglichen Glücke der Gegenwart hinzugeben: das will wohl die stufenweise bis zum *des* ansteigende, kräftig gesungene rezitativische Melodie über dem Verse „Ei, wie groß ist wohl meines Glückes Last“ andeuten,



die durch starke Akkordschläge die harmonische Grundlage bekommt, und auch die jähe Modulation von F-dur nach Des-dur soll dieses mit aller Gewalt erstrebte Abwenden von den düsteren Leidgedanken zu seligen Glücksgefühlen zeichnen. Die Melodie über dem Verse: „Daß kein Klang auf Erden es in sich faßt“ erinnert an die motivische Gestaltung des Anfangs der zweiten Periode („Meiner Sehnsucht usw.“) und moduliert bei der Wiederholung der Textzeile, von Des-dur ausgehend, in die Dominante der Mollparallele dieser Tonart (bezw. Dominante der Haupttonart); das Echo des Klaviers trägt noch den bangen Charakter der Dominante von b-moll.

Das jetzt pianissimo (beachte den Gegensatz zu dem piano am Anfang des Liedes!) wieder in Dur einsetzende Begleitmotiv der Laute erweckt den Eindruck, als ob hier eine zweite Strophe begänne, obwohl das Lied kein Strophenlied, sondern leitmotivisch durchkomponiert ist. Auch hier haben wir über dem Ritornell die schön geschwungene Linie der Gesangsmelodie mit dem Anfangsmotiv, das aber nicht deshalb erklingt, weil hier das strophische Prinzip durchbricht, wie Heuß meint, sondern deshalb, weil hier wieder wie im ersten Verse von der Laute die Rede ist. Die Deklamation ist hier etwas glatter als an der entsprechenden Stelle des Beginnes, aber diese Tatsache allein bietet wohl keinen genügenden Beweis für die Richtigkeit der Behauptung Heußens, Schubert habe zuerst den zweiten und dann erst den ersten Absatz des Gedichtes „Pause“ vertont. Das kann wahr sein, muß es aber nicht. Die erste Sechstaktperiode dieses dritten Liedteiles ist ganz notengetreu vom Anfange herübergenommen. Aber statt wie beim ersten Male in die Dominante der Haupttonart weiterzugehen, ergreift Schubert die Dominante der parallelen Molltonart, verläßt diese aber sofort wieder und deutet sie in die Dominante von c-moll um. Den rezitativischen Gesangspart führt er stufenweise aufwärts und begleitet ihn mit einigen kräftig akzentuierten Akkordschlägen, die er mit einem Crescendo-Zeichen versieht. Die Stelle erinnert an das Rezitativ „Ei, wie groß ist wohl meines Glückes Last“; während er aber dort nach Des-dur moduliert, geht Schubert hier, dem Texte nachfühlend, in die düstere C-moll-Tonart über

und bringt, um das Wort „durchschauert“ noch deutlicher herauszuheben, in der Gesangsstimme den frei eintretenden Vorhalt *f* vor der Terz *es*.

Ganz unerwartet und unvorbereitet setzt nun das Ritornell in dem von der Haupttonart weit abliegenden As-dur ein, und zwar pianissimo, aber es wird nur sein erster Teil verwendet, der freilich durch die dreimalige Wiederholung sehr eindringlich wird. Darüber erklingt in einem Dreitakter ein rezitativisch gehaltenes Fragemotiv. Dieses wiederholt Schubert getreu in einem zweiten Dreitakter in Singstimme und Klavierbegleitung. Und jetzt wird die Stimmung dadurch, daß das As-dur zum as-moll herabsinkt, noch trüber: dieses as-moll deutet den seufzenden Saitenklang an. Über den gehaltenen Begleitakkorden steigen rein rezitativisch die zwei bangen Fragen auf, deren zweite, weil tröstlicher, die hellere Farbe trägt. Jetzt, wo das B-dur erreicht und der ganze Text des Gedichtes komponiert ist, könnte ohne weiteres Schluß gemacht werden; aber Schubert setzt, aufs neue überraschend, mit dem verkürzten Motiv der Laute in g-moll ein, gewinnt mit dem Es-dur-Sextakkord (VI. Stufe in g-moll) die Dominante von as-moll und nun wird die Doppelfrage über demselben Modulationsgebilde wie früher rezitiert: VI. Stufe von as-moll im Sextakkord (das ist zugleich IV. Stufe von Ces-dur, Sextakkord), dann Dominantseptimenakkord von Ces-dur (mit dem sehr auffallenden Vorhalt vor der Dominantquint), der letzte Akkord umgedeutet in den übermäßigen Quintsextakkord von B-dur, der in den Quartsextakkord von B-dur führt, worauf die Kadenz erfolgt. Die zweite Hälfte des Klaviervorspiels dient als Nachspiel, über dessen Dur-Moll-Wechsel schon oben gesprochen wurde.

Motivik und Architektur unseres Liedes ergeben sich aus dem folgenden Übersichtsbilde:

Vorspiel	+ (a + a + b + a ₁) +
Zwischenspiel	+ (c + d + c + e) +
Echo	+ f + (2 + 2 + 2 + 2) + (3 + 3 + 2 + 3)
	+ 1 + (3 + 3 + 3 + 3 + 1 + 3 + 3 +
	g + g ₁ + Echo) +
Zwischenspiel	+ (a + a + b ₁ + h) +
	<u>3</u> + 3 + <u>2</u> +
	(2 + 2) + (3 + 3 + 2 + 2) +



Zwischenspiel + (i + i) + Zwischenspiel + k + l +
 1 + (3 + 3 + 1 + 3 + 3 +

Zwischenspiel + k + l) + Nachspiel.
 2 + (3 + 3) + (2 + 2),

das ist 84 Takte, von denen wegen dreimal vorkommender Taktüberlagerung drei abzurechnen sind. Diese drei Stellen, an denen je zwei Takte zusammenfallen oder sich decken, sind in der obigen Aufstellung dadurch zum Ausdruck gebracht, daß die Taktziffer unterstrichen ist.

Den Vierviertel-Takt hat unser Lied mit dem 11. Liede (Mein!) gemeinsam. Da der Viertakt in keinem anderen Liede des Zyklus auftritt (der Alla-breve-Takt des 20. Liedes ist praktisch genommen ein Zweitakt), so erscheint der Vierviertel-Takt als die Taktart des Höhepunktes in unserem Zyklus. Das Tempo „Ziemlich geschwind“ ist etwas schneller als das „Mäßig geschwind“ des 11. Liedes. Ausdrücklich sei darauf hingewiesen, daß Schubert im ganzen Liede nirgends ein *accelerando* oder *ritardando* vorgezeichnet hat; von den sogenannten „unmerklichen“ Tempo-unterschieden abgesehen, wie sie das Gefühl eingibt, darf der Sänger nirgends auffallend schneller oder langsamer werden! Beachtenswert sind die drei (vier) Fermaten, von denen die erste im zweiten Liedteile unmittelbar vor dem Rezitativ „Ei, wie groß...“ die None des imitierenden Klavierzwischenspiels aushält, um die Empfindung, daß die Leiden des Dichters nicht klein waren, im Zuhörer nachwirken zu lassen; die

zweite bei der Stelle „und es durchschauert mich“ läßt die Bangigkeit des Dichters im Hörer nachzittern (an dieser Stelle ist die düstere, wehmütige Stimmung angedeutet, die den Grundcharakter des ganzen Zyklus ausmacht); und die dritte (und vierte) Fermate läßt die Liebespein des Dichters aus dem seufzenden Saitenklang nachtönen (auch hier wieder ein Anklingen des wehmütigen Grundtones der „schönen Müllerin“!).

Die im Motiv der Laute immer wiederkehrenden Doppelvorschläge sollen wohl das sinnende Erinnern des Dichters an die Vergangenheit und seinen etwas zagenden Ausblick in die Zukunft andeuten. Dieses Zagen malt auch der Vorschlag bei „bange“ in der Gesangsstimme, der vorhaltig wirkt, und der schon erwähnte Vorhalt bei „durchschauert“. In rhythmischer Beziehung auffallend ist der pikkelnde Gegensatz der fünfmal über der Begleitungstriole des Lautenmotivs erklingenden zwei Achtel der Gesangsstimme, noch auffallender die Gesangstriole bei „Flügeln“ über den zwei Achteln des Klaviers. Diese Stellen erfordern vom Sänger und Klavierspieler rhythmische Genauigkeit.

Die Dynamik des ersten Liedteiles wird vom *p* zum *pp* abgeschwächt, im zweiten Teile tritt erst beim Rezitativ „Ei, wie groß“ unvermittelt ein *ff* ein, das schon im nächsten Verse ebenso plötzlich zum *pp* abgedämpft wird, und von da ab kommt das Lied aus dem *pp* überhaupt nicht mehr heraus, was der Sänger genau beachten wolle!

SCHUBERTS LEBENSWEISHEIT

Aus Franz Schuberts Tagebuch

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

25. März 1824



EIN UNBEKANNTES AUTOGRAPH SCHUBERTS ZU SCHÄFERS KLAGE LIED

VON PRIVATDOZENT DR. ROBERT HAAS, WIEN

Der Gesamtausgabe sind für dieses frühe Lied Schuberts zwei eigenhändige Niederschriften zur Verfügung gestanden, die in der Tonart und im

der Gesamtausgabe das Jahr 1814, dabei bezeichnet er die Fassung in e-moll (deren Urschrift heute im Besitz der Wiener Städtischen Sammlungen ist) mit



Die erste Seite von Schäfers Klage Lied

(Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek)

Vorspiel von einander abweichen, jedoch keine Zeitangaben enthalten. Man wußte bisher nur soviel, daß das Klage Lied unter die vierunddreißig Kompositionen nach Gedichten Goethes gehörte, die 1814 und 1815 entstanden sind und deren Reihe mit „Gretchen am Spinnrad“ am 19. Oktober 1814 so bedeutungsvoll eröffnet wurde; Nottebohm nennt als zu vermutende Entstehungszeit das Jahr 1815, Mandyczewski in

dem kurzen Vorspiel als erste Bearbeitung, die Fassung in c-moll (deren Urschrift die Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek besitzt) ohne Vorspiel als zweite Bearbeitung. An Hand der neu aufgetauchten Quelle, deren Anfang wir in Nachbildung vorlegen, läßt sich der Geburtstag dieses Liedes nun ganz genau bestimmen, die Datierung „30. November 1814“ gibt vollen Aufschluß, wobei allerdings zu beachten ist, daß als



Monat ursprünglich der Dezember ausgewiesen war, aber in den November ausgebessert worden ist. Da sich diese Aufzeichnung bis auf wenige kleine Selbständigkeiten mit der genannten C-moll-Fassung deckt, so ist diese als die erste anzusehen, während die Höherlegung der Singstimme in der E-moll-Handschrift vielleicht mit der Ausführung des Gesanges zusammenhängt, worauf auch die Beifügung des Klaviervorspiels deuten dürfte.

Schäfers Klagelied erfreut sich bekanntlich des Vorzugs, das erste Schubert-Lied zu sein, das zum öffentlichen Vortrag gelangt ist. Dies war spät genug. Der Bühnensänger Franz Jäger schmückte damit die Vortragsordnung eines Konzertes des Geigers Eduard Jäll am 28. Februar 1819, es bildete im Programm dieser musikalisch-deklamatorischen Akademie zeitlich und künstlerisch den Mittelpunkt und nimmt sich in der Umgebung seltsam zeitlos aus, wie ein bescheidenes Wunderblümchen unter all den üppig wuchernden Zeitgewächsen erblühend. Im Saale „Zum römischen Kaiser“ hörte man an diesem Februarabend noch eine Ouvertüre von Eduard Freiherrn v. Lannoy, ein Adagio und eine Konzertpolonaise, komponiert und gespielt vom Konzertgeber, ein Duett von Paer, gesungen von den Damen Vogl und Rio, einen Konzertsatz von F. Kummer, gespielt vom Oboisten Krähmer, die Deklamation der „Jeremiade eines wandernden Virtuosen“ von Castelli, die im 2. Jahrgang der Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung zwei Jahre früher gedruckt worden war, gesprochen von H. Küstner, und endlich eine Bravourvariation für Klavier, Violine und Orchester von Lannoy, gespielt von Fr. Biller und Herrn Jäll. Franz Jäger (1796–1852) hatte einen hohen Tenor, seine Stimme war beim Lerchenfelder Schusterhandwerk von Kapellmeister Joseph Weigl entdeckt worden und machte beim Theater Karriere; er war der Partner der Henriette Sontag, tat sich aber auch als Liederkomponist hervor.

In Druck ist unser Werk noch später gekommen, und zwar wieder in der C-moll-Fassung. Es wurde mit drei anderen Goethe-Gedichten zum Opus 3 vereinigt, verlegt bei Cappi und Diabelli im Mai 1821, die Titelaufgaben und die zweite

Ausgabe um 1835 kann man in der verdienstvollen Bibliographie der Goethe-Lieder Schuberts von O. E. Deutsch (Wien 1926) eingehend verfolgen; das Klagelied wurde auch in die Sammlung „Philomele“ mit Gitarrenbegleitung als Nr. 110 (1822) aufgenommen. Von den drei anderen Liedern dieses Opus 3 war die Meeresstille am 21. Juni 1815, das Heidenröslein am 19. August 1815, Jägers Abendlied in der Fassung des Druck im September 1816 entstanden, eine erste Fassung von Jägers Abendlied mit der Zeitangabe 20. Juni 1815 hat Mandyczewski im Januarheft der Musik 1907 ausgegraben.

Das Liederheft Opus 3 ist dem Hofrat Ignaz von Mosel zugeeignet, dem Vizedirektor der k. k. Hoftheater und späteren ersten Kustos der Hofbibliothek, der damals als Führer der „deutschen Partei“ im Wiener Musikleben starken Einfluß hatte. Im Hause Matthäus von Collins war Schubert an ihn herangekommen und die Widmung ist als Dank für mancherlei Förderung anzusehen, die Mosel dem jungen Meister angedeihen ließ. Am 19. Jänner 1821 hatte er dem Komponisten ein sehr ehrenvolles Zeugnis ausgestellt, in dem seine tiefe Kenntnis in der theoretischen und praktischen Harmonie, „die sich eigen gemachten übrigen zur Vokalkomposition erforderlichen Hilfswissenschaften“ und sein ausgezeichnetes Talent nachdrücklich hervorgehoben sind. Über Vermittlung Mosels folgte am 24. Jänner 1821 ein noch wärmer gehaltenes Gutachten des Grafen Dietrichstein, worin vom angeborenen Genie, vom eifrigen Studium des strengen Satzes und von den sprechendsten Beweisen seiner ebenso gründlichen, als Gefühl und Geschmack vereinigenden Kenntnisse die Rede ist, während das schriftliche Urteil, das Weigl und Salieri am 27. Jänner 1821 gemeinsam abgaben, viel knapper und zurückhaltender lautete. Die Widmung des Erlkönigs an den Grafen Dietrichstein, der als Konviktskurator mit Schuberts Erziehung verknüpft gewesen war, ging gleichfalls durch Mosels Hand, die Hoffnungen, die der Meister wohl an diese Verbindungen knüpfen konnte, verwirklichten sich aber nicht, auch die Bemühungen Mosels um die Partitur zu Alfonso und Estrella, die er Weber weiter empfahl, hatten keinen Erfolg; der diesbezügliche Brief Schuberts an Mosel vom 28. Februar 1823 ist durch Hanslick



in Erinnerung gebracht worden und heute in der Sammlung von Schuberts Briefen und Schriften (herausgegeben von O. E. Deutsch, München 1919) bequem zugänglich.

Die Handschrift, von der wir ausgegangen sind, gehört zum Schubert-Besitz der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek, sie hat da die Kennzahl S. m. 3267 und umfaßt vier Seiten Querformat. Mit einigen anderen Autographen ist sie aus früherem kaiserlichen Besitz zugewachsen (Miramare-Bibliothek); zu dieser Autographengruppe gehört außer einem Klavierthema in Es-dur von Karl Czerny und einem Widmungsblatt M. J. Leidesdorfs für seinen Freund J. Mälzel,

Wien, am 8. Dezember 1817, auch ein unbekanntes Mozart-Autograph, die sechs „Teutschen“ für den Redoutensaal 1790 betreffend (Köchel V. 571), die hier in Partitur für zwei Violinen und Baß vorliegen.

Gegenüber der Gesamtausgabe weicht diese Vorlage, wie gesagt, nur wenig ab; in Takt 4 bleibt die Singstimme auf dem c liegen und nimmt die Nebennote erst bei der Wiederholung, in Takt 10 fehlt das Arpeggiato, in den Takten 11, 19, 39 schreibt Schubert pp vor, nicht p, Takt 26 gebraucht er den Ausdruck „retinendo“, in Takt 57 geht er bis zum f und in Takt 57 ist das zarte Zwischenspiel nach „Traum“ einfacher gehalten.

SCHWINDS SCHUBERT-ZIMMER

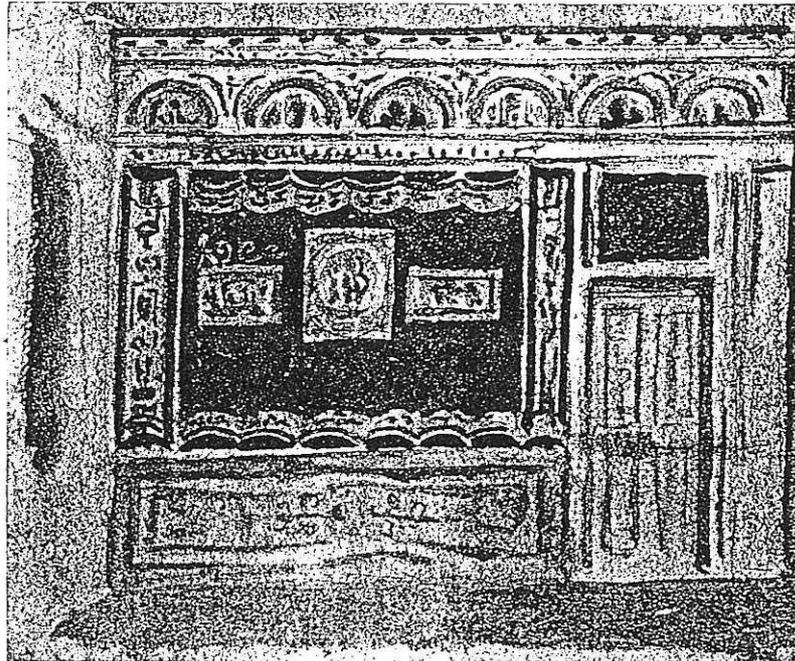
Über die wiederaufgefundenen Entwürfe
VON OTTO ERICH DEUTSCH

Professor Otto Weigmann, der Leiter der Graphischen Sammlung in München, der vor zwanzig Jahren das große Oeuvre Moritz v. Schwinds bei der Deutschen Verlagsanstalt mit einem gründlichen Text versehen hat, war 1925 in der glücklichen Lage, von einem neuen Funde zu berichten, der uns Wiener besonders angeht. Im „Mündner Jahrbuch der bildenden Kunst“ (Verlag Callwey) erschien — auch als Sonderdruck — ein reich und zum Teil farbig illustrierter Aufsatz über „Schwinds Entwürfe für ein Schubert-Zimmer“, die 1835 in Rom entstanden sind und bisher als verloren galten. Weigmann hat in einem erst jetzt entzifferten kleinen Skizzenbuch mit 50 Blatt, das eine Tochter Schwinds in Karlsruhe bewahrt, die Lösung jenes Rätsels gefunden und sie noch durch zwei wertvolle Blätter aus anderem Besitz verdeutlichen können.*)

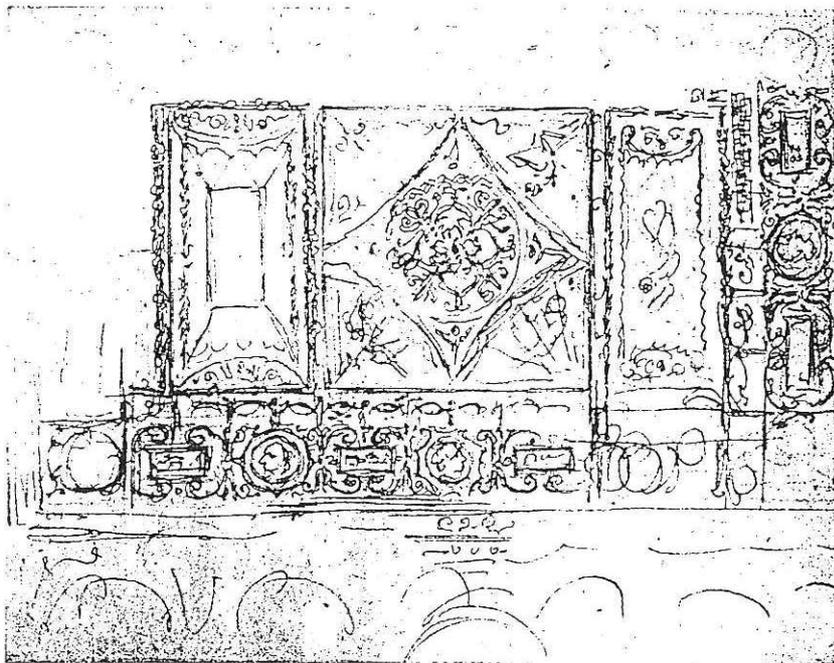
Schwind war, 31 Jahre alt, nach den Mündner Lehrjahren bei Peter Cornelius, durch eine kleine Erbschaft in stand gesetzt worden, endlich nach

*) Wir verdanken dem Verlag Georg D. W. Callwey in München die Möglichkeit, Proben aus dem Skizzenbuch Schwinds zu bringen, von dem allerdings die farbigen Tafeln des „Jahrbuchs“ eine bessere Vorstellung geben. An Stelle der Tafel „Schlaflied“ kann hier durch die Güte der Familie Ravenstein in Karlsruhe dieses Bildchen wenigstens einfarbig gezeigt werden.

Rom zu pilgern, was die ihm wesensverwandten Nazarener und selbst der Wiener Kupelwieser längst getan hatten. Auf der Reise nach dem Süden verweilte Schwind den März in Wien, wo ihn eine Blatternerkrankung planwidrig aufhielt. Über Laibach, Venedig, Florenz, Perugia, Foligno — wie jenes Skizzenbuch bezeugt — kam er dann im Mai nach Rom. Dort arbeitete er, zwischen den mannigfachen Eindrücken der Antike und der Renaissance, nicht nur an seinem Auftrag für Hohenschwangau und an ein paar schon bekannten Werken, sondern auch an einem Plane, von dem wir bis nun bloß aus Briefen Schwinds erfahren hatten. Am 25. Juni 1835 schrieb er nämlich aus Rom an Bauernfeld über seine dortige Tätigkeit: „Außerdem eine Zusammenstellung zur Dekoration eines Zimmers, in dem Schubertsche Lieder gesungen werden. Die Wand des Mayrhofer ist ziemlich in Ordnung und kann nächstes Frühjahr zur Ausstellung wandern, nebst der des Goethe; könnte nicht Witlitschek (Hofrat Josef Witteczek, ein opferwilliger Verehrer Schuberts in Wien) so was machen lassen? Um ein paar tausend Gulden ist alles geschehen. ‚Urania‘ und ‚Einsamkeit‘ als Arabesken sind in Farben fertig, ich will aber in Pompeji noch nachschauen. ‚Antigone und Oedip‘, die ‚Zürnende Diana‘ und ‚Memnon‘ sind komponiert, aber ich habe keine



Schema der Wand-Einteilung für Schwinds Schubert-Zimmer



Schema der Decken-Einteilung für Schwinds Schubert-Zimmer



Freude, so verwünschte Konturen zu machen, ich muß etwas in Öl malen, sonst werde ich närrisch.“ Die zweite Fassung seines „Ritter Kurt“ war die Erholung des Malers, der aber schon den Ehrgeiz hatte, jene Schubert-Wände in Fresko, vermeintlich „aere perennius“, zu malen. Die genannten Aquarelle „Uranians Flucht“ und „Einsamkeit“

über jenes Projekt. Zum Verständnis dieses Briefes muß man wissen, daß der Wiener Musikverlag Anton Diabelli (später C. A. Spina) am 28. Februar des Jahres in der Jakobergasse 807 (Neubau Nr. 10, Seilerstätte Nr. 2) einen „Schubert-Salon“ eröffnet hatte, mit einer Feier, bei der Burgschauspieler Bogumil Dawison einen Prolog von Bauernfeld

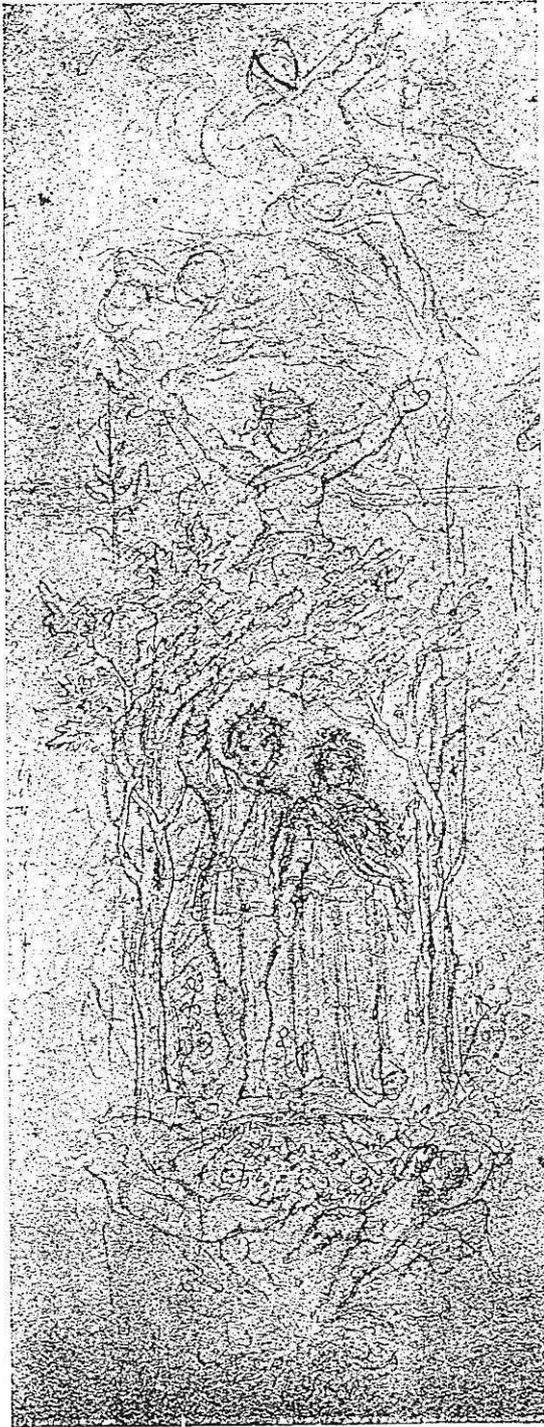


Schwind: „Der zürnenden Diana“ (Detailstudie Aktiön)

sind noch verschollen, nur Bleistiftskizzen dazu erhalten. Auch zu „Antigone und Oedip“ haben wir jetzt bloß zwei Kopfstudien bekommen; dagegen zur „Zürnenden Diana“ außer einer Studie ein reizvolles Aquarell, und ebenso ein meisterliches Farbblatt zum „Memnon“. Die „Wand des Goethe“, mehr noch die dritte und vierte des Schubert-Zimmers, sind leider dem bald entmutigten Maler schon im Entwurf steckengeblieben.

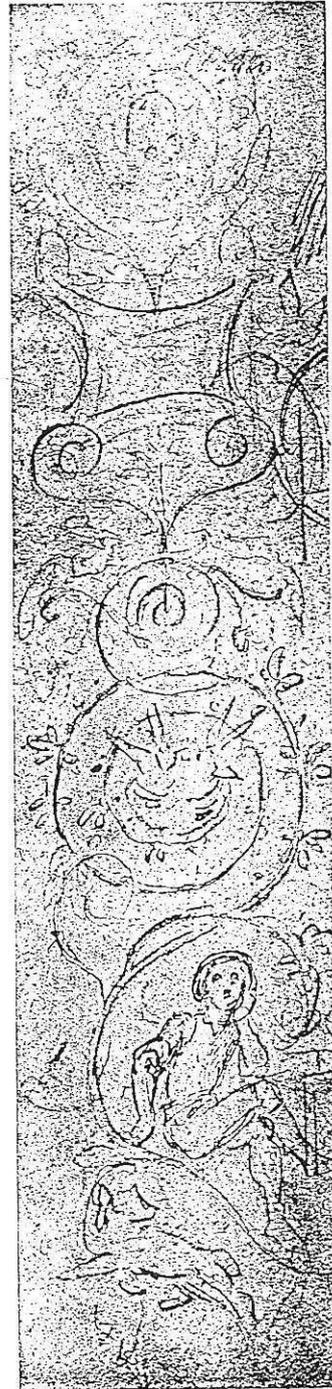
Erst am 16. März 1851, nach mancher Wandlung in die neue Heimat München zurückgekehrt, schrieb Schwind wieder an den Wiener literarischen Freund

sprach und zwei Konviktsgeossen Schuberts, Hellmesberger Vater und Randhartinger, mitwirkten (wie übrigens später auch am 25. November 1853 dort zum 25. Todestage). „Die Schubert-Feier macht mir rechte Freude,“ schrieb Schwind damals an Bauernfeld. „Schade, daß nicht Kaiser und Reich, und nicht publicus mit der bildenden Kunst, wenigstens mit meiner was anzufangen wissen. Ich habe in Rom ein zur Aufführung Schubertscher Musik bestimmtes Zimmer (nicht Saal) von oben bis unten komponiert und mich unter der Arbeit gewundert über die schönen Stoffe zu Bildern,



Schwind: „Einsamkeit“

(Bleistiftskizzen)



Schwind: „Schweizerlied“



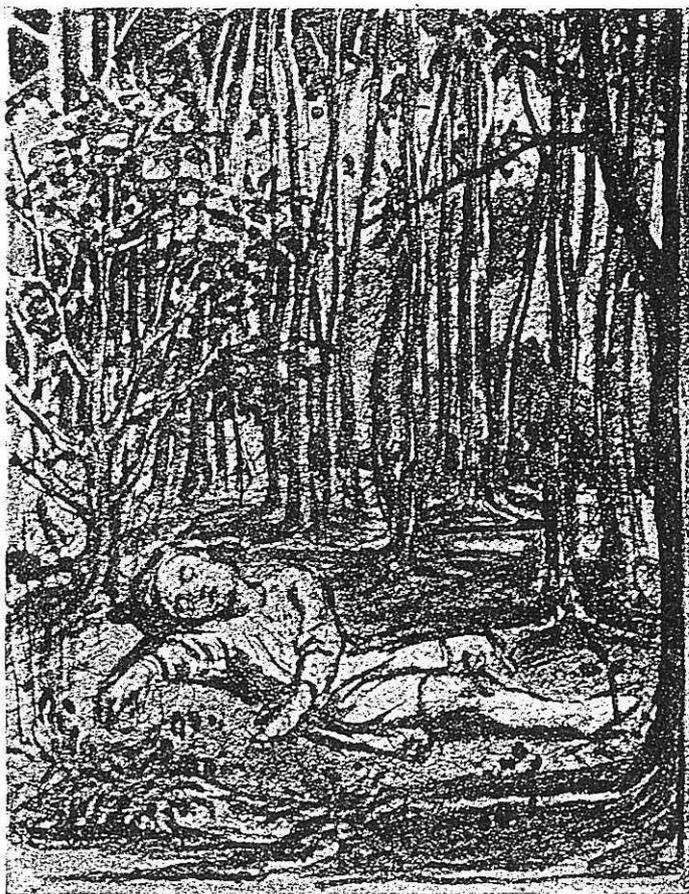
Arabesken etc., die dabei vorkommen. Jetzt ist das Sälchen da, und wenn ich den Teilnehmern zumutete, es malen zu lassen, sich, der Stadt Wien und mir ein Denkmal zu hinterlassen, das in mehr als einer Rücksicht einzig wäre, so werde ich für einen Bettler angesehen, der ihnen Geld abnehmen will. Des Tages zwei Kreuzer daran wenden und

irgend ein zufälliges Bild dafür gewinnen oder nicht gewinnen, das ist ein Mäzen, wie man sie jetzt kriegt... Mein Ehrgeiz geht überhaupt mehr darauf, ein Werk in Wien aufgestellt zu wissen. Aber so ist es in Wien: wenn Liszt bei (der Firma) Graf ein Klavier probiert,“ meint Schwind mit Bezug auf Danhausers bekanntes Bild von 1840, „das muß gemalt und als Reliquie verehrt werden; unser guter Schubert hat uns tausendmal am Klavier entzückt, was war ein Kreis von tüchtigen Leuten um ihn — man müßte es guldenweise betteln, und

ein Kerl wie ich, der zwanzig Jahre lang schanzt, kann sich nicht hinsetzen und so was machen, und es hinstiften, wo es hingehört.“ Am 15. April 1851 kommt Schwind wieder auf den Salon Diabellis zu sprechen, zu dessen Wohlhabenheit der Komponist des „Wanderer“ nicht wenig beigetragen haben soll: „Von dem Schubertischen Saale schreibst Du gar nichts. So sehr ich überzeugt bin, daß an dergleichen nicht zu denken ist, so gingen mir doch träumerische ‚Vielleichts‘ durch den Kopf, deren Vernichtung mir weh tat.“ Und

noch am 19. Dezember 1852: „Die Idee mit dem Schubertischen Saale reduziert sich mir nach und nach auf ein Bild, und da wird die Erfindung der Zusammenstellungen sich bewähren. Ich brauche nicht zu warten, bis mir eine Architektur gegeben wird, sondern mache sie mir selber.“ Auch dieser Plan einer zyklischen Komposition, wie sie Schwind

schon vor der Romreise beim „Wunderlichen Heiligen“ versucht und — unter vielen späteren Bildern — bei der Beethoven gewidmeten „Symphonie“ angewendet hat, kam nicht zur Ausführung, wobei es tröstlich gewesen sein mag, daß das Spinatsche Haus schon 1860 demoliert worden ist. Aber zehn Jahre nach jener Enttäuschung, als der Wiener Bankier Eduard Todesco sein Neorenaissance-Palais in der Kärntnerstraße 51 schmücken lassen wollte, schöpfte Schwind neue Hoffnung: „Zweitens bekam ich gestern vom Bildhauer (Franz)



Schwind: „Schlaflied“ (Aquarell)

Schönthaler ein Schreiben, in dem ich gefragt werde, ob ich einen Speisesaal in einem Herrn Todesco gehörigen Hause auszumalen übernehmen könnte. Es ist die Rede von den Erinnerungen aus der Baumannshöhle, deren ich aber gar keine habe. Sag einmal, doch das ist nur ein Problem, wäre der Mann zu bewegen, seinen Saal dem Andenken Schuberts zu widmen? Da kannst Du Dir denken, wie ich dabei wäre! Der Raum ist hinlänglich.“ Auch dieses Projekt scheiterte. Und als Nikolaus Dumba 1868 seinen Musiksalon am



Schwind: „An Schwager Kronos“ (erste Fassung, Anfang 1824)

(Besitzer Erzeltenz Dr. p. Kuhlmann, Münden)



Parkring 4 zum erstenmal dekorieren ließ, da malte Friedrich Schilcher für die Decke einen allegorischen Kinderfries mit Schuberts Büste und um dieses Rundbild vier kleine Medaillons mit Illustrationen zu den Liedern „Der Atlas“, „Der zürnenden Diana“, „Erlkönig“, „Mignon und der Harfner“ (vier größere Medaillons zu den Zyklen der „Müllerlieder“ und der „Winterreise“ scheinen damals nicht ausgeführt worden zu sein). Im selben Jahre zeichnete Schwind endlich sein großes Sepiablatt „Schubert am Klavier“ (Abend bei Josef v. Spaun), den er vor seinem baldigen Ende nicht über eine vorzügliche Ölskizze hinaus fördern konnte. Und als Dumba jene Bildchen in das Stiegenzimmer des zweiten Stockwerks verbannte, um sein kunstfreundliches Haus neu zu schmücken, war es 1899, und Gustav Klimt schuf seinen berühmten „Schubert“ als Supraporte des Musiksalons. Alle Gelegenheiten für Schwinds Schubertiaden sind also in Wien versäumt worden.

Jetzt aber erkennen wir mit Trauer, was wir damit verloren haben. Schon das in Worten festgehaltene Programm, das Schwind in Rom seinem Skizzenbuch anvertraute, überrascht uns durch seinen Reichtum. Freilich war Schwind ein musikalisch geübter Schubertianer. Er geigte nicht nur, „er sang auch sehr gut Schubertsche Lieder“, wie Franz v. Hartmann in seiner Familiendchronik bezeugt. Daß er 1823 den „Liedler“ (Text von Kenner) in 12 Blättern illustriert, um dieselbe Zeit eine leider verlorene Vignette mit dem Bildnis seiner angebeteten Netty Hönig zu Schuberts Opus 14 — „Suleikas erster Gesang“ und „Geheimes“ — gezeichnet hat, 1823 auch Vignetten zu den Müllerliedern anfertigen sollte und 1829 eine zum „Hochzeitsbraten“ (Schober) lieferte: das ist schon bekannt. Angeblich soll auch eine Zeichnung zu Mayrhofer's „Geheimnis“ („An Franz Schubert“, das dieser selbst komponiert hat) bestehen, wo Schubert in einer idealen sonnigen Landschaft zu sehen sei und hinter ihm ohnmächtig Tod und Finsternis. Aber auch die Schubert-Lünette im Foyer der Wiener Oper (1865/66) enthält neben dem „Häuslichen Krieg“ Darstellungen aus Liedern: „Erlkönig“, „Der Wanderer“, „Der zürnenden Diana“ und „Der Fischer“; von Anklängen in den „Gelegenheitsbildern“ Schwinds ganz zu schweigen.

Und nun finden wir in diesem literarischen Programm mit seinen gezeichneten Detailskizzen und gemalten Entwürfen eine ganze große Auswahl der edelsten Schubert-Lieder. Klar steht vor uns die „Mayrhofer-Wand“, womit Schwind den damals noch lebenden Wiener Lyriker verdientermaßen ehren wollte; deutlich noch jene Goethe-Wand, und geahnt eine Schiller- und eine Romantiker-Wand. Alles überdacht von einer Decke, die um ein ornamentales, durch zwei oblonge Bildfelder flankiertes Mittelfeld in einem Fries Medaillons und viereckige Flächen aufweist mit den Bildnissen der Freunde und den Ansichten der Orte aus Schuberts Lebenslauf: Schober, Spaun, Kenner, Kupelwieser, Lachner, Witteczek, Pinterics, Schwind, Senn, Marie Ottenwaldt, Karoline Esterházy, Jenger, Vogl, Schönstein, Bocklet, Slavik, Dietrichstein, Beethoven, Mošel, Erzherzog Rudolf sind hier vorgesehen, ähnlich wie dann bei den „Sieben Raben“; und Linz, Steyr, Ungarn, Graz, Spiegelgasse (Göttweigerhof), Hütteldorf (der Bruchmannsche Sommersitz), Atzenbrugg — wie im Hintergrund des „Schubert-Abend“. Die Wandflächen aber zeigen über einem ornamentalen Sockel in pompejanischer Art — die Schwind wohl zunächst nur aus Zahns Publikation kannte — auf einem gemalten roten Teppich ein größeres Mittelbild und zwei kleinere Breitbilder zwischen zwei Paneelen mit Arabesken, über den Türen Querbilder auf rotem Grund, und das alles oben umsäumend einen Fries mit Lünetten, die abwechselnd auch noch unterteilt sind und für Zwickelfiguren Raum lassen.

Die „Wand des Mayrhofer“, mit dem Worte „Sehnsucht“ charakterisiert, zeigt in der Mitte „Antigone und Oedip“, links und rechts davon „Der zürnenden Diana“ und „Memnon“, außen die beiden Arabesken „Einsamkeit“ und „Uraniens Flucht“. Zu ihren fünf Lünetten sind vier Skizzen in Aquarell erhalten: das „Schlaflied“, „Fahrt zum Hades“, „Wie Ulfru fischt“ und „Schiffers Nachtlid“, während die fünfte Lünette wahrscheinlich das „Nachtstück“ enthalten sollte. Die Lünetten wechseln im Aufbau: immer eine dreiteilige und eine ganzflächige folgen einander. Das „Schlaflied“ — jüngst durch Duhan hier wieder erweckt — ist die Perle der Bildchen, ein Kleinod in allen Künsten. Daneben prangen „Diana“, „Hades“,



„Memnon“ in angedeuteter Schönheit, alle auch Meisterstücke der Farbe.

Die „Wand des Goethe“, „Natur“ benannt, scheint zum Teil auf frühere Kompositionen Schwinds zurückzugreifen, jedenfalls sind nur wenige Skizzen in dem Büchlein enthalten. Zwei Werke, die Schwind — wie den „Schatzgräber“ — in Öl ausgeführt hat: ein „Schwager Kronos“ von

das „Schweizerlied“ tragen und den „Sänger“, von dem aber keine Spur mehr vorhanden ist. Die fünf Lünetten: „Gretchen am Spinnrade“, drei Harfner-Gesänge und die „Hoffnung“, wovon auch nichts erhalten blieb.

Die „Wand des Schiller“ — als „begeistert“ bezeichnet — ist nur durch eine Skizze zur „Dithyrambe“ festgehalten und soll noch „Hektors Ab-



Schwind: „Erlkönig“ (erste Fassung)

(Graphische Sammlung, München)

1824 und ein „Erlkönig“ um 1850 (nach L. Schnorrs, Führichs und Kupelwiesers Bildern desselben Gegenstandes) wurden von Weigmann in neuen Blättern nachgewiesen. Das Mittelstück sollte begrifflicherweise „Ganymed“ sein, seitlich „Erlkönig“ statt des ursprünglich geplanten „Kronos“ und — ohne Skizzenzeugnis — „Der Fischer“ (den Kupelwieser schon gemalt hatte) statt des „Prometheus“.

Das Ganymed-Bild dürfte wegen seines abstrakten Gehalts auf Schwierigkeit gestoßen sein. Die Paneele sollten in aufsteigenden Ranken

schied“, vielleicht auch den „Alpenjäger“ umfaßt haben. Die „Wand der Romantiker“, von der keine Skizze mehr berichtet: „Geistesgruß“ (Goethe), „Auf der Donau“ (Mayrhofer) und „Der Kreuzzug“ (Leitner). Sonst sind wir in unserer Vorstellung auf die Schlagworte Schwinds angewiesen: „Der Schäfer und der Reiter“ (Fouqué), „Blondel zu Marien“ (Textdichter unbekannt), „Suleikas Gesänge“, „Der Einsame“ (Lappe), „Am Bach im Frühling“ (Schober), „Die Stadt“ (Heine); „Der entsühnte — oder Der landende? — Orest“ (Mayrhofer), „Romanze des Richard Löwenherz“ (Scott),



„Ellens zweiter Gesang“ (ebenso), „Liane“ (Mayrhofer); für Arabesken „Der Liedler“ (Kenner), „Der Sänger“ (Goethe), „Normans Gesang“ (Scott), ferner die Zyklen der „Ossian-Lieder“, „Die schöne Müllerin“ und „Die Winterreise“ (W. Müller).

Schwind hatte unter den Wiener Genossen eine ungewöhnliche Bildung erworben und war nun durch die Zucht des Peter Cornelius reif geworden,

den gedanklichen Inhalt seiner künstlerischen Pläne in edle Formen zu gießen. „Die Kompositionen zur Ausschmückung eines Schubert-Raumes“, schließt Weigmann deshalb mit Fug, „sind Torso eines schön erdachten Werkes geblieben, das für die beiden großen Söhne der Kaiserstadt ein gemeinsames Ehrendenkmal geworden wäre.“ Es blieb Projekt, wie Schwinds Melusinen-Tempel.

E I N N E U E S S C H U B E R T - B I L D

VON DR. HANS MÜCK

Es entspricht der ganz unposierten Natur Schuberts, der zeitlebens, wie es ihm sein Freund Vogl wiederholt zum Vorwurf machte, zu wenig Scharlatan war, daß kein repräsentatives Bild von ihm existiert, obwohl seinem Freundeskreis bedeutende Maler angehörten. Erst spät nach seinem Tode, 1875, entstand das große Riedersche Gemälde, während der lebende Meister scheinbar kein Gewicht darauf gelegt hat, daß er von einem seiner Freunde porträtiert werde. Deshalb sind die Aquarellskizzen von Rieder so wertvoll, weil sie, im Augenblick entstanden, ein ungestelltes, lebenswarmes Bild geben, deshalb sind uns die flüchtigen Skizzen M. Schwinds so ans Herz gewachsen. Und auch der dritte Maler-Freund Schuberts, Kupelwieser, hat uns als Porträt nur eine Bleistiftskizze hinterlassen, die den Tondichter en face zeigt und die der Meister selbst datiert und unterschrieben hat.

In der Schubert-Zentenar-Ausstellung ist nun eine bisher unbekannte Bleistift-

zeichnung ausgestellt, die der Besitzer, Herr Dr. Rudolf Schwarzbek von Marau, für diese Ausstellung in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hat und dem wir auch für die Reproduktionsbewilligung in dieser Zeitschrift verpflichtet sind.

Dieses Porträt, das als genaue Wiederholung der vom 10. Juli 1821 datierten Bleistiftzeichnung Kupelwiesers erscheint, ist 21·4 cm hoch bei einer Breite von 17·9 cm. Der Kopf ist ins getönte Oval gezeichnet, das 15·3 cm hoch ist. Der skeptischen

Untersuchung drängt sich natürlich sofort die Annahme auf, daß es sich um eine zeitgenössische, haargenaue, Strich für Strich getreue Kopie handelt, denn die Zeit war im sklavischen Kopieren groß. Wir erinnern nur an die von J. Mosel stammende Wiederholung der Kupelwieserschen Zeichnung „Am Grabe Anselmo's“, die nur durch die Bezeichnung auf der Rückseite des Blattes vom Original zu unterscheiden ist. Demgegenüber steht aber die Familientradition, auf die in diesem Falle besonderes Gewicht zu legen



Schubert-Porträt von Leopold Kupelwieser



ist und nach der es sich um eine Zeichnung von der Hand Kupelwiesers handelt. Wir würden es also mit einer eigenhändigen Wiederholung des obengenannten Blattes zu tun haben. Diese Ansicht wird durch die Provenienz der Zeichnung unterstützt, denn das Blatt stammt aus der Familie Ignaz Sonnleithners, ist immer im Familienbesitz geblieben und wurde vor einigen Jahren von der letzten Trägerin des Namens auf den gegenwärtigen Besitzer vererbt.

In die Familie des Hofagenten Ignaz Sonnleithner wurde Schubert durch dessen Sohn Leopold 1821 eingeführt und die Muse des Tondichters fand in dem behaglichen Heim im Gundelhof am Bauernmarkt eine dauernde Pflegestätte. Es ist nun sehr wahrscheinlich, daß der Gönner Schu-

berts, als er das ausgezeichnet getroffene Bildnis, das im selben Jahre entstanden ist, sah, den Maler bat, für ihn eine Wiederholung desselben anzufertigen, denn die Originalzeichnungen gab der Künstler nicht aus der Hand, da ja alle Porträtzeichnungen aus dem Schubert-Kreis, mit dem Bildnis des Meisters selbst, im Nachlaß Kupelwiesers aufgefunden wurden.

Wiederholungen von Porträts, für Freunde bestimmt, sind derzeit keine Seltenheiten, und es mag noch manches Blatt, vielleicht unerkannt in seiner Bedeutung, vielleicht aber auch allzu ängstlich behütet, in Familienbesitz schlummern. Gute Schubert-Porträts aber sind nicht so häufig, daß man nicht jedes neu aus dem Verborgenen auftauchende mit Freude begrüßen würde.

FRANZ SCHUBERTS GEBURTSHAUS

VON HERMANN REUTHER, DIREKTOR DER STÄDT. SAMMLUNGEN, WIEN

Unter den zahlreichen Erinnerungsstätten an Heroen der Musik, die Wien aufzuweisen hat, kommt wohl dem Geburtshause Franz Schuberts besondere Bedeutung zu. Ist es doch das Haus, in dem nicht nur einer der bedeutendsten Komponisten, sondern auch einer der größten Söhne dieser Stadt das Licht der Welt erblickte, die er in seinem nur allzu kurzen Leben mit einem erstaunlichen Reichtum von Tönen überschüttet hat. Wer immer mit empfindsamem Herzen diese einfache und schlichte Wohnstätte betritt, wird sich dem Zauber nicht entziehen können, der hier auf ihn einwirkt. Es ist, als umschwebe ihn der Genius loci, der mit Franz Schubert hier einzog und weiterleben wird, so lange der Name des großen Liederfürsten noch Sinn und Klang hat.

Als Franz Schubert am 31. Jänner 1797 geboren wurde, wohnten seine Eltern, der Schullehrer an der Pfarrschule der Wiener Vorstadt Lichtental, Franz Theodor Schubert, und seine Gattin Elisabeth, geb. Vietz, am Himmelpfortgrund Nr. 72 im Haus „Zum rothen Krebsen“, in das sie im Jahre vorher eingezogen waren. Es befand sich damals im Besitze des Maurers Matthias Schmidhuber und mochte etwa ein halbes Jahrhundert gestanden haben. In welchem Jahre es erbaut wurde, wissen

wir nicht, aber es dürfte dies bald nach 1750 geschehen sein, da eine Eintragung in dem im Archiv der Stadt Wien befindlichen Auszug aus den Gewärbüchern des Himmelpfortgrundes berichtet, daß „der wohledle Herr Bernhard Karl Krebs“ am 31. Oktober 1750 auf Grund eines Kaufvertrages „Nutz und Gewähr um 194 Quadratklafter Grund auf dem sogenannten Sporkenbichl“ empfangen hat, „worauf ihm eine Behausung zu erbauen gewillet worden“ sei. Die finanzielle Belastung dieses Grundstückes war zunächst eine wenig drückende, denn es mußten an die Grundherrschaft, das Stift und Kloster zur Himmelpforte, jährlich zu Michaelis nur 28 kr., 2 Pfennig gezahlt werden und erst nach Ablauf der für den Neubau bewilligten neun Freijahre wurde für jede Klafter 9 kr., mithin für 194 Quadratklafter jährlich 29 fl. 6 kr. als Grundsteuer vorgeschrieben. Der Erbauer dieses Hauses dürfte aber nicht mit Glücksgütern gesegnet gewesen sein oder schlecht gewirtschaftet haben, denn wir erfahren aus der gleichen Quelle, daß das Haus wegen Schuldenlast seines Besitzers von dem bestellten Kurator im Lizitationswege verkauft wurde und um die Summe von 2500 fl. im Jahre 1767 an Thomas Limmer und seine Ehefrau Elisabeth übergang. Mit dem im Sommer 1773 er-



folgten Tode der letzteren wurde es Alleinbesitz des Thomas Limmer, der die jetzt zum erstenmal die Bezeichnung „Zum rothen Krebsen“ tragende Realität sechs Jahre später um 3150 fl. und 50 fl. Leykauf an Matthias Schmidhuber und dessen Ehwirthin Cäcilia veräußerte. Aber der Hausbesitz war zu jener Zeit kein reines Vergnügen; lastete doch die Robot darauf, die in der Regel in natura zu leisten war und nur ausnahmsweise und von der Grundherrschaft jederzeit kündbar, mit 6 fl. jährlich abgelöst werden konnte. Schon die nächsten Eigentümer des „Rothen Krebsen“,

1908 um 105.000 fl. „zum Zwecke der Errichtung eines Schubert-Museums“ erworben hat.

In seiner Bauart ist das Haus von schlichter Einfachheit. Die fünffenstrige Straßenfront des zweigeschossigen Gebäudes ist im Erdgeschoße durch das in der Hausmitte angebrachte breitere Eingangstor betont, das von einem auf zwei Steinkonsolen ruhenden vorspringenden Gesimse überdacht wird. Unter diesem war ursprünglich eine kleine Tafel aus rotem Marmor angebracht, welche die Hausnummer 72 (Himmelfortgrund) trug. Als am 7. Oktober 1858 der Wiener Männer-



Schuberts Geburtshaus

(Wiener Stadtbibliothek)

Johann Georg Schmidhuber und dessen zur Zeit der Erwerbung des Hauses (1799) „angehende Ehegattin Barbara“ mußten die im Gewährbuch verbriefte „ungemäßigte Natural-Handrobot“ entrichten, eine keinesfalls angenehme Verpflichtung, von der sie sich erst 1811 durch Verkauf ihres Besitztums an Anton und Anna Langlacher befreien konnten. In deren Familie verblieb das Haus bis zum Jahre 1858. Es folgen sodann die Eigentümer Franz und Barbara Leithner und deren Sohn Viktor (1858—1868), sowie Matthias und Elisabeth Wittmann (1868), von deren Nachkommen Rudolf, bzw. Rosalie Wittmann es die Stadt Wien nach dem Beschlusse des Gemeinderates vom 22. Mai

gesangverein das schlichte Haus zum Gedächtnis Franz Schuberts mit einer Gedenktafel und der unter dem mittleren Fenster befindlichen kleinen Büste des Tondichters schmückte, mußte die Nummerntafel entfernt werden. Sie wird jetzt im Schubert-Museum verwahrt. Den anmutigen Reiz dieser durch den Meister der Töne geweihten Stätte empfindet der Beschauer jedoch erst im Hofe, den man durch das Haustor betritt. Er ist außer von dem Straßentrakt noch von zwei links und rechts im rechten Winkel daranstoßenden Hoftrakten gebildet, die an der vierten Seite gegen die Liechtensteinstraße zu ein kleines, im Niveau tiefer liegendes Gärtchen abschließt. Am hofseitigen Straßentrakt

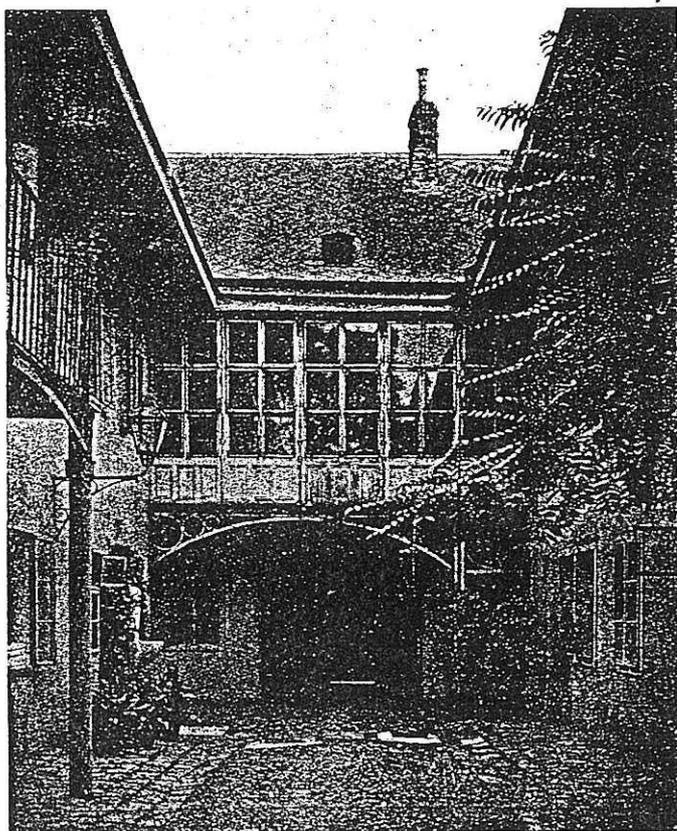


ist dem ersten Stocke eine verglaste, auf einer Eisenkonstruktion ruhende Veranda vorgelagert, zu der man über eine enge Treppe gelangt. Im Hofe rückwärts führen zu beiden Seiten steinerne Stiegen mit daranschließenden kurzen Vorplätzen in die dort befindlichen Wohnungen. Schon diese offenen Stiegenaufgänge und die Art ihrer Anbringung lassen vermuten, daß wir es hier mit Anbauten zu tun haben, die geraume Zeit nach Erbauung des Hauses hinzugefügt worden sein müssen. Und in der Tat zeigen zwei im Archiv des Stadtbauamtes vorhandene Adaptierungspläne, daß die Anlage dieser Zugänge ursprünglich eine ganz andere war. Das Haus hatte hofseitig einen im ersten Stockwerke umlaufenden hölzernen Verbindungsgang,

der mit Eisenstäben an der Holzkonstruktion des weit vorkragenden Daches befestigt war. Dieser in früherer Zeit in Wien gerne angewendeten Bauart begegnet man noch heute besonders häufig an Häusern im Lichtental und ein markantes derartiges Gebäude mit straßenseitig umlaufenden Kommunikationsgängen, im Volksmunde scherzhaft „Pawlatschen“ genannt, stand bis ins erste Dezennium unseres Jahrhunderts im IX. Bezirk in der Fedtnergasse. Im Geburtshause Schuberts erfolgte der Umbau dieses Verbindungsganges zur Veranda, wie uns die vorgenannten Pläne zeigen, erst im Sommer 1858, als Franz Leithner die Realität im Besitz hatte. Damals wurde zugleich der offene Stiegenaufgang im Hofe rechts angebracht. Erst nahezu drei Jahrzehnte später (1886) ließ der nach-

malige Hauseigentümer Rudolf Wittmann den Anbau für die Aufgangsstiege zum linksseitigen Hoftrakt errichten, wodurch das Haus seine heutige Gestalt erhielt. Vater Schubert hatte mit seiner Familie nur bis zum Jahre 1801 hier gewohnt und übersiedelte dann in das Haus Himmelpfortgrund Nr. 10 (heute Säulengasse 5), in dem sich zu dieser Zeit und auch noch später die Schule befand. Er hatte das

schmale, aber tief nach rückwärts reichende Gebäude, das die Bezeichnung „zum schwarzen Rössel“ führte, am 14. Mai des gleichen Jahres um den Kaufschilling von 3200 fl. von der Vorbesitzerin Elisabeth Mölzer erworben und man wäre versucht, seine wirtschaftliche Lage trotz der geringen Einkünfte und der zahlreichen Familie als eine sehr günstige anzusehen, wenn die am Tage der grundbücherlichen Einverleibung eingetragene Satzpost per 5000 fl. nicht eine deutliche Sprache sprechen würde.



Hof in Schuberts Geburtshaus

(Wiener Stadtbibliothek)

In welchem Teile des im Laufe der Zeit auch in seiner inneren Einteilung veränderten Hauses „Zum rothen Krebsen“ Schuberts Familie gewohnt hat oder welcher Raum sein Geburtszimmer darstellt, ist nicht mehr festzustellen, da Aufzeichnungen darüber fehlen und die mündliche Überlieferung schwankend ist. Um das Gebäude dem ihm von der Gemeinde bestimmten Zweck zuzuführen, wurden demnach die nach der Straße zu gelegenen Räume durch Vereinigung der seit langem im Historischen Museum der Stadt Wiens gesammelten Objekte, die auf Franz Schubert Bezug haben, von der mit der Einrichtung betrauten Direktion



der Städtischen Sammlungen zum Schubert-Museum ausgestaltet. Was an Bildern, Handschriften, Briefen, Erinnerungsgegenständen und persönlichen Reliquien irgendwie erreichbar war, ist — als Eigentum oder Leihgabe — hier zusammengetragen worden. Seine Freunde, die teil hatten an seinem Reichtum von Tönen, die aber auch ihn anregten und nicht selten für seine materiellen Bedürfnisse sorgten, durften natürlich nicht fehlen. So gestaltete sich das zur Schau Gestellte zum biographischen Bilde, das nur der Ergänzung durch originale Einrichtungsstücke seines Hausrates bedurfte. Wer Schuberts in den bescheidensten Verhältnissen verlaufenes, an äußeren Geschehnissen so armes Dasein kennt, wird bei dem Umstande, daß er kaum jemals über ein Heim mit eigenen Möbeln verfügte, nicht erstaunt sein,

hier davon nicht mehr als sein Klavier und einen Lehnstuhl aus seinem Besitz zu finden. Um aber den Eindruck des Wohnlichen zu schaffen, sind die einzelnen Räume mit wenigen Einrichtungsstücken im Stile der Zeit ausgestattet worden.

Am 18. Juni 1912 wurde das kleine Schubert-Museum im Geburtshause des unsterblichen Meisters in feierlicher Weise eröffnet und damit allen jenen zugänglich gemacht, die an dem Lebensweg und musikalischen Schaffen Franz Schuberts Interesse nehmen. Die seither abgelaufenen Jahre haben gezeigt, daß ihre Zahl nicht gering ist. Im Zentenarjahre seines Heimganges aber wird jeder in dieser Stadt hieher pilgern müssen, dem die Töne dieses wienerischsten Tondichters auch nur einmal die Seele berührt haben.

KARL SCHUBERT, DER OHEIM DES TONDICHTERS

VON ROBERT FRANZ MÜLLER, WIEN

Wenn man die Wandlungen des Namens Schubert bis zur Entstehung der Familiennamen, also bis ins 15. Jahrhundert, verfolgt, so gerät man auf den mittelhochdeutschen Ausdruck *schuoch-würhte*, womit damals das Gewerbe der Schuhwirker bezeichnet wurde. Dieser Ausdruck war in Mitteldeutschland, besonders in der bayrischen Pfalz, gebräuchlich. Bei der Namengebung wurde nebst vielem anderen das Gewerbe zum Anlaß genommen, die Familiennamen zu prägen, und so lassen sich denn einesteils die Namen Schuchart, Schuchert, Schuckart, Schuckert u. ä. durch Beibehaltung des *ch* (*ck*), die Namen Schubert, Schubart, Schobert, Schober u. ä. durch Beibehaltung des *w* (*b*) ableiten. Der Stammvater der Schuberte ist daher in der Schuhmacherzunft zu suchen.

Der Name Schubert ist noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts in böhmischen, mährischen und schlesischen Archiven nicht häufig, in Wiener Archiven aber vor der Mitte des 18. Jahrhunderts überaus selten zu finden. Da nun der Name Schuster (vgl. lat. *sutor*) im alten Österreich weitaus häufiger war, so möchte man daraus beinahe schließen, daß die in Österreich vorkommenden Schuberte vielleicht aus der bayrischen Pfalz eingewandert sind. Ist dieser Schluß richtig, so kann man vermuten, daß diese Einwanderung entweder durch die Zerstörung der Wohnsitze im Dreißigjährigen Kriege verursacht wurde, oder daß ein Teil jener Familien, die Friedrich Wilhelm I. in dem durch die Pest der Jahre 1709—1711 verödeten Ostpreußen ansiedelte, auf ihrem Zuge dahin zurückblieben, weil sie unterwegs günstige Lebensbedingungen fanden. Sei es wie immer: in Nordböhmen, in Nordmähren und in Schlesien kommen die Schuberte um die Mitte des 18. Jahrhunderts

schon sehr häufig vor, und die meisten der Wiener Schuberte dieser Zeit stammen von dorthier.

In einer anmutigen Berglandschaft der nördlichsten Spitze Mährens liegt das Dörfchen Neudorf. Schon Karl Schubert, der Großvater des Tondichters, war dort als Bauer und Ortsrichter ansässig. Er heiratete die Bauerstochter Susanna Möck, die ihm zehn Kinder gebar. Als Erstgeborener kam Karl Schubert im Jahre 1753 zur Welt. Er ist, wie sich zeigen wird, von größter Bedeutung für den Lebensweg seines Bruders Franz, des Vaters unseres Tondichters. Wenn man weiß, daß damals die Bauernsöhne zum Berufe des Vaters erzogen wurden und daß besonders der Erstgeborene zum Erben des väterlichen Besitzes bestimmt war, so mußten diesem sehr hervorleuchtende Gaben für einen anderen Beruf zu eigen gewesen sein, wenn sich der Vater entschloß, von einem Grundsatz abzugehen, der ein tief eingewurzelter alter Brauch war. Der Vater wird daher die Fähigkeiten des Knaben und seine Liebe zum Lehrberufe erkannt haben und seine Wohlhabenheit erlaubte es ihm, ihn in die Normalschule nach Wien zu schicken, wo dem Jüngling nach dem vorgeschriebenen sechsmonatigen Lehrgange die Befähigung zugesprochen wurde, als Schulhilfe angestellt zu werden. Nicht zu vergessen ist, daß Maria Theresia damals das Schulwesen auf eine höhere Stufe hob, und daß man allenthalben nach Lehrern Umschau hielt.

Über die Schicksale des jungen Mannes während und bald nach seiner Lernzeit ist leider nichts bekannt. In Wien wird man mit seinem Namen bekannt durch das Trauungsbuch der Pfarre zu St. Leopold in der Leopoldstadt. Dieses enthält im Tomus XII auf dem Folio 62 das Folgende:



„Cop. 15ten Feber 1778 Jos. Krazer.

H. Carolus Schubert, bürgl. Schullehrer, ledig, im Carmeliter Hauß alhier wohnhaft, des H. Carl Schubert, Nachbahrn zu Neudorf in Mähren, und Susanna, dessen Ehwirthin, beeder im Leben, ehelicher Sohn, nimht zur Ehe die Fr. M. Anna Beckerin, des H. Andreas Becker, Schullehrers alhier seel. unterlassene Wittib, eben alda wohnhaft.

Testes: H. Anton Englisch N. O. Reg. Thürhütter
H. Joann. Stadlbauer univ. cam. Hauptbuchhaltungs-Officiant

NB. Sponsus habuit dimissoem ex legit. Spons mort. hic defunctus.“

Es war ein ungleiches Paar, dessen Bund hier den priesterlichen Segen erhielt. Der Bräutigam war 24 Jahre, die Braut 43 Jahre alt. Liebe war es wohl kaum, die das Band knüpfte; die Ehe kam vielmehr nach nüchterner Erwägung der Verhältnisse aus Vernunftgründen zustande. Andreas Becker, der erste Gatte der Braut, Schullehrer bei den Karmelitern, war ein Bauerssohn aus Seibersdorf in Mähren. Dieser Andreas Becker ist von ganz merkwürdiger Bedeutung für die Geschichte der Lehrerfamilie Schubert. Neudorf, der Geburtsort Karl Schuberts, gehört zur Pfarre Seibersdorf und ist von dieser Ortschaft nicht einmal eine halbe Wegstunde entfernt. Die Familien Becker und Schubert waren also jedenfalls miteinander bekannt, um nicht zu sagen befreundet. Könnte nicht der Schullehrer Andreas Becker der Anreger gewesen sein, der Karl Schuberts Vater bewog, den Sohn zum Lehrberufe erziehen zu lassen? Und warum wirkte Karl Schubert gerade an der Karmeliter Schule als Schulgehilfe, dort, wo der Seibersdorfer Andreas Becker als Lehrer tätig war? Bestünde in diesem Falle kein innigerer Zusammenhang, dann hätte der Zufall mehr als gewöhnlich sein Spiel getrieben. Es gibt eben manches, was man nicht beweisen kann, und dessen Richtigkeit nur die Gefühlslogik bestätigt. Daß aber enge Landsleute in der Fremde einander zustreben, ist Tatsache.

Maria Anna Becker war die Tochter des Schullehrers Johann Adam Stadlbauer, des Vorgängers Beckers an der Karmeliter Schule. Die erste Ehe der Gattin Karl Schuberts wurde am 11. September 1757 in der Kirche zu St. Leopold geschlossen; sie blieb kinderlos. Am 4. August 1776 wurde Maria Anna Becker Witwe. Durch die langwierige Lungenkrankheit des Gatten geriet sie so in Schulden, daß der Verstorbene auf Kosten einer frommen Bruderschaft bestattet werden mußte. Anderthalb Jahre später reichte sie Karl Schubert ihre Hand.

Wie aus dem am 31. Jänner 1778 geschlossenen Heiratsvertrage¹⁾ zu entnehmen ist, hatte der Bräutigam das ihm „von der hohen Obrigkeit verliehene Lehramt“ inne, das heißt er war vom Gehilfen zum Schullehrer vorgerückt. Der vom Elternhause aus wohlhabende Karl Schubert zahlte die 102 Gulden Schulden seiner Braut, behielt die Schwiegermutter in der Wohnung, so lang „als sie mit seiner ordinari

Bürgerkost wird vorliebnehmen“. jedoch die Kinder des Bruders der Gattin müssen aus dem Hause, da sie „dermalig die Ehe unzufrieden machen könnten.“

Die Ehe mochte sich ganz gut anlassen. Wenn die Gattin eine kluge Frau war, so mußte sie sich dessen wohl bewußt sein, daß sie ihrem allzu jungen Gatten nicht mehr die Blüte der Jugend zu bieten hatte. Sie konnte ihm dafür Ersatz leisten, wenn sie ihm die Häuslichkeit so angenehm als nur möglich machte, um ihn zu verhindern, daß er nachdenkliche Betrachtungen anstelle. Die Schuberte waren bescheiden, anspruchslos und gutmütig; Familiensinn hatten sie alle. Und diese Züge haben sich vererbt.

Als Karl Schubert heiratete, war sein Bruder Franz, geboren am 11. Juli 1763, 14 Jahre alt. Man darf unbedenklich sagen, daß Karl sehr auskömmlich lebte und sich in seinem Berufe glücklich fühlte. Er wird wohl dem Vaterhause oft über sein Tun und Lassen berichtet haben. Diese Schilderungen las wohl auch sein Bruder Franz, und aus ihnen fiel der zündende Funke in das Herz des aufgeweckten Jungen, so daß auch er dadurch angeregt wurde, in der fernen Residenzstadt Lehrer zu werden. Wann Franz nach Wien kam, ist nicht festzustellen. Da jedoch damals schon Sechzehnjährige zum Lehrerbildungskurse zugelassen wurden, dürfte er etwa schon 1779 die Heimat verlassen und beim Bruder Wohnung genommen haben. 1780 kann er dann zum Lehrberufe befähigt worden sein. Einige Jahre war er sicher beim Bruder als Schulgehilfe der Karmeliter Schule tätig und schon im Jahre 1785 ist der Beginn seiner Selbsttätigkeit in Lichtenthal nachweisbar. Das Trauungsbuch der Pfarre „Zu den vierzehn Nothelfern“ in Lichtenthal sagt im Tomus VI auf Folio 24:

„17 ter Jänner 1785

Josephus Hollpein sen. Coop.

Bräutigam: Franz Schubert, ein Instruktor, von Neudorf in Mähren gebürtig, Bauers Sohn, Lichtenthal Nr. 152²⁾, 25 J.

Braut: Elisabeth Vitzin, von Zuckmantel in kaysl. Schlesien gebürtig, Schlossermeisters Tochter, Lichtenthal Nr. 152, 28 J.

Beystände: Ignaz Wagner, Schuhmacher, Karl Schubert, ein Schullehrer.“

Diese Angaben enthalten eine Unrichtigkeit, die offenbar nicht durch einen Schreibfehler entstanden ist. Franz Schubert ist in der Matrik 25 Jahre alt, wogegen er wirklich erst 22 Jahre alt war. Es wäre Prüderie, die Ursache dieser falschen Angabe nicht zu erörtern. Schon am 8. März 1785, also nach siebenwöchiger Ehe, wurde nämlich dem jungen Gatten das Söhnlein Ignaz Franz geboren. Aus falschem Schamgefühl hat der Bräutigam den Altersunterschied verringert, um sich bei seiner Jugend vor der klatschüchtigen Welt nicht gewissermaßen als Betörten hinzustellen, der einem Zwange gehorchte. Wer es weiß, wie glücklich, ja mustergültig diese Ehe war, wird erkennen, daß nur brennende Liebe das Paar zu einem Fehlritte verleitete. 14 Kinder entsproßten dieser Ehe, aufs beste betreut und erzogen von liebevollen Eltern. Daß die Wahl Franz Schuberts eine

¹⁾ Diese und die folgenden vermögensrechtlichen Angaben sind den Akten des Gerichtsarchivs der Stadt Wien entnommen.

²⁾ Örtlichkeit: IX. Badgasse 20, heute ein etwa 30 Jahre bestehender Neubau.



glückliche war, dafür spricht, wie man sehen wird, noch ein anderer Umstand.

Am 13. Februar 1792 starb nach vierzehnjähriger kinderloser Ehe Karl Schuberts Gattin im Schulhause der Karmeliter³⁾. Drei Monate nach deren Tod schloß der Witwer seine zweite Ehe. Das Trauungsbuch der Pfarre zu St. Josef bei den Karmelitern in der Leopoldstadt, 1789–1821, berichtet auf Folio 69:

„7 ter May 1792

P. Adolphus Dobera, Coop.

Bräutigam: Schubert Karl, bgl. Schullehrer, Nr. 408, allhier, kath., 38 J.

Braut: Maria Magdalena Viezin, des H. Karl Viez⁴⁾, bgl. Schlossermeisters zu Zuckmantel in Schlesien und Elisabeth Riedlin eheliche Tochter, Nr. 408, 27 J., kath.

Beystände: Anton Sterzing, N. Oe., Regierungskanzelist. Franz Schubert, Schullehrer am Himmel-pfortgrund.“

Die Braut war die Schwester der Gattin seines Bruders Franz, also die Schwägerin des Bräutigams. Wahrscheinlich trat Franz als der Heiratsvermittler auf. Er konnte dies mit gutem Gewissen tun, denn der Charakter seiner Schwägerin bürgte ihm für eine gute Ehe, und Karl entschloß sich ohne Bedenken, das Vorbild des guten Ehelebens seines Bruders vor Augen, den Antrag anzunehmen. So wurde denn diese zweite Ehe auf festen Grundlagen geschlossen, umso mehr als die Gattin auch dem Alter nach zu ihm paßte, und er überdies ein bescheidenes Vermögen besaß. Nun fand er Trost für eine lange, freudlose, des Kindersegens entbehrende Ehe, der er seine jungen Jahre geopfert hatte. Sieben Kinder, drei Knaben und vier Mädchen, entsprossen dieser Ehe. Für das gute Verhältnis zwischen den Familien Karls und Franz' spricht es, daß sie einander ausnahmslos Gvatterschaft leisteten, und so wurde denn auch Karl der Taufpate seines Neffen Franz Peter, dessen Aufstieg er leider nicht mehr erlebte.

Nach zwölfjähriger glücklicher Ehe starb am 29. Dezember 1804 im Karmeliter-Schulhause Karl Schubert an der „Auszehrung“, also vermutlich an Lungentuberkulose. Die Gattin stand mit der siebenjährigen Maria Magdalena und mit der dreijährigen Theresia an der Bahre. Es schien, als ob die Not nicht die Schwelle überschreiten sollte. Leider

trügte diese Hoffnung nur zu bald. Franz Schubert nahm sich der Witwe hilfreich an. Er schloß die Begräbniskosten vor und wurde der Vormund der Kinder. Der Nachlaß wies allerdings ein Vermögen von 5351 Gulden Konventionsmünze aus, aber dessen Hauptbestand waren zwei Schuldforderungen über 3000 Gulden und 1050 Gulden, die sich bald nach dem Tode Karl Schuberts nahezu als wertlos erwiesen, so daß für die Verlassenschaft nur 836 Guldenflüssig gemacht werden konnten. Das Testament, wenige Monate vor dem Tode verfaßt, ist von tiefer Liebe eingegeben, und es ist zweifellos, daß sich der Schwerkranke, sein nahes Ende ahnend, in der Absicht, seiner Familie zu nützen, zu der höheren Verzinsung seines Vermögens, die ihm die Schuldscheine versprochen, verleiten ließ. Bare 700 Gulden wurden aus der durch Vertrauensmißbrauch bewirkten Katastrophe gerettet, und nun erwies sich Franz Schubert so recht als der Wohltäter der unglücklichen Familie. Das jüngere Töchterchen Karls überlebte den Vater nur um drei Monate. Bald darauf bot Franz seiner Schwägerin ein Heim in seinem Hause „Zum schwarzen Rössel“ auf dem Himmel-pfortgrund Nr. 10⁵⁾. Dort wohnte die Witwe mit ihrer Tochter Magdalena, mit ihrem Bruder Felix Fitz und dessen Familie und mit ihrer Schwester Elisabeth Schubert und deren Familie unter einem Dache, und die kleine, damals achtjährige Magdalena wurde die Spielgenossin ihres so ziemlich gleichalterigen Vetters Franz, des späteren großen Tondichters. Die Witwe bezog eine Monatspension von 6 Gulden.

Am 9. Oktober 1820 heiratete Magdalena Schubert, die Tochter der Witwe, den Rosogliobrenner Michael Sandler, und das junge Paar zog mit der Mutter in das Haus Roßau Nr. 28⁶⁾. Interessant ist es, daß Michael Sandler in den Kirchenbüchern bald als Blumenmaler, bald als Porträtmaler, schließlich als Akademischer Maler bezeichnet wird. Mit dem von Wurzbach genannten Maler Sandler ist er gewiß nicht identisch. Seine und seiner Gattin Schicksale verlieren sich ins Dunkel.

Die Schullehrerwitwe Magdalena Schubert überlebte den Gatten um 25 Jahre. Sie starb im vorhin bezeichneten Hause am 16. Juli 1829, um 4 Uhr früh — wie das peinlich genaue Roßauer Totenbuch sagt — 65 Jahre alt, an der Wassersucht und wurde im Währinger Allgemeinen Stadtfriedhofe begraben. Ihre letzte Ruhestätte und die ihres Gatten im Friedhofe zu St. Marx sind längst verschollen.

³⁾ Die Örtlichkeit bezeichnet heute das Haus II. Taborstraße 21. Das alte Schulhaus wurde vor 25 Jahren demoliert.

⁴⁾ Richtige Schreibweise: Fitz.

⁵⁾ Dies ist das heute noch bestehende bekannte Schubert-Haus, IX. Säulengasse 13. Es ist mit einer Gedenktafel bezeichnet.

⁶⁾ Dieses Haus besteht heute noch: IX. Roßauerlände 21, Pramergasse 30.



WIENER SCHUBERT - GEDENKSTÄTTEN¹⁾

Es ist schon einmal so: An den Schätzen der Heimat gehen wir nur zu oft achtlos vorüber, doch kommen wir in die Fremde, so laufen wir uns die Füße ab, um diese oder jene „Sehenswürdigkeit“ mit eigenen Augen zu betrachten, um sagen zu können, daß wir auch dort gewesen sind! Kommen wir z. B. nach Frankfurt a. M., so würden wir uns unglücklich fühlen, könnten wir dem Goethe-Haus keinen Besuch abstatten. Es bedarf schon besonderer Anlässe, daß wir des eigenen Reichtums inne werden, daß wir uns besinnen, welche Kostbarkeiten der heimliche Boden bietet. So wurde uns durch eine glückliche Fügung Schuberts Geburtshaus erhalten, eine Umfrage jedoch, wieviel Wiener diese denkwürdige Stätte vor dem Schubert-Jahr besucht haben, würde wohl ein beschämendes Ergebnis zeigen. Erst das heurige Schubert-Gedächtnisjahr brachte uns wieder in Erinnerung, was wir in unserem Schubert-Haus besitzen und wir machen uns auf, einige Weihestunden in ihm zu verbringen. Der Wunsch wird in uns rege, auch alle anderen Erinnerungsstätten kennen zu lernen, die mit dem Namen Schubert verbunden sind. Da das Stadtbild sich seit der Schubert-Zeit gewaltig geändert hat, so ist es nicht leicht, sie zu finden. Viele von ihnen sind verschwunden, viele haben starke bauliche Veränderungen erfahren, die Umgebung hat sich im Laufe der Jahre vielfach stark gewandelt und nur ein geringer Teil hat sich bis in unsere Zeit herübergerettet. Wird es so dem Einheimischen nicht leicht, sich zurechtzufinden, so wird dies dem Fremden, der Wien besucht, um den Spuren Schuberts zu folgen, zur Unmöglichkeit, wenn ihm nicht ein Führer zur Seite steht, der ihn durch das heutige Wien geleitet und ihm die vielfach versteckten, im Großstadtbild fast verschwindenden Schubert-Gedenkstätten zeigt. Es sind dies nur zum kleinsten Teil weithin sichtbare Baudenkmäler, meist sind es bescheidene Bürgerhäuser, an denen man nur allzuleicht achtlos vorübergeht. Da sich das kurze Erdenleben Schuberts fast nur auf Wiener Boden abgespielt hat, so ist uns die Möglichkeit geboten, den Lebensraum Schuberts kennenzulernen und in stillem Gedenken den einzelnen Stationen seines freudenarmen Erdendaseins zu folgen.

Es wäre verlockend gewesen, die einzelnen Wohn- und Schaffensstätten, soweit sie heute überhaupt noch feststell-

bar sind, in zeitlicher Folge anzuführen und so zeitlich und räumlich das Leben Schuberts nachzuleben. Wir haben uns aber aus rein praktischen Gründen für eine bezirksweise Anordnung entschieden, um dem Suchenden die Orientierung zu erleichtern. Auf Vollständigkeit mußte mit Rücksicht auf den beschränkten Raum verzichtet werden. Im nachstehenden nennen wir einige Bücher, die Näheres über die Schubert-Gedenkstätten bringen und auch unserer Zusammenstellung als Grundlage dienen:

Otto Erich Deutsch: Franz Schubert. Sein Leben in Bildern. München 1915, Georg Müller.

Anton Weiß: Franz Schubert. Wien 1928, Deutscher Verlag für Jugend und Volk G. m. b. H.

Karl Kobald: Alt-Wiener Musikstätten. 2. Auflage. Wien 1923, Amalthea-Verlag.

Katalog der Schubert-Zentenary-Ausstellung der Stadt Wien, 1928. Verlag der Wiener Messe-Aktien-Gesellschaft.

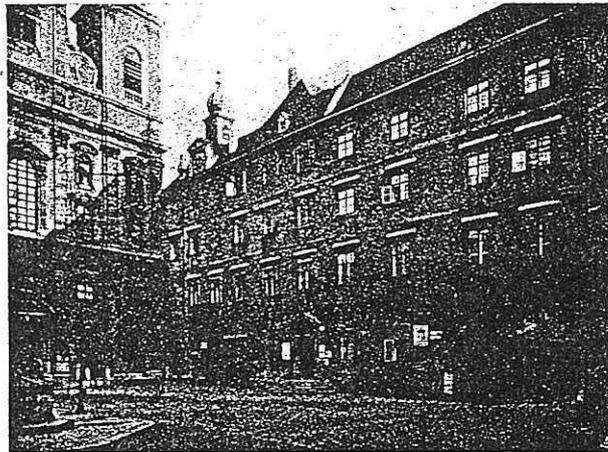
*

I. Universitätsplatz 1 (Das k. k. Stadtkonvikt). Hier war Schubert vom Herbst 1808 bis August 1815 Sängerknabe. Er beschäftigte sich in seiner Freizeit eifrig mit Musik und wirkte in dem von Wenzel Ruziczka geleiteten Schülerorchester mit, das er später mitunter selbst leitete. Ruziczka

erteilte ihm auf Veranlassung des Hofkapellmeisters Salieri Theorieunterricht („Dem kann ich nichts lehren, der hats vom lieben Herrgott gelernt“), später übernahm Salieri selbst den Unterricht. Josef von Spaun versorgte Schubert mit Notenpapier. — Aus dieser Anstalt sind u. a. hervorgegangen: Josef Hellmesberger, Hans Richter, Felix Mottl.

I. Johannesgasse 4 (Schule bei St. Anna). Hier besuchte Schubert (wie einst sein Vater) den einjährigen Präparandenkurs an der Normalhauptschule St. Anna, an der sein Bruder Ferdinand 1824 als Lehrer und seit 1851 als Direktor dieser Anstalt wirkte. Franz Schubert trat 1813 in diese Anstalt ein und legte am 19. August 1814 die Lehramtsprüfung ab.

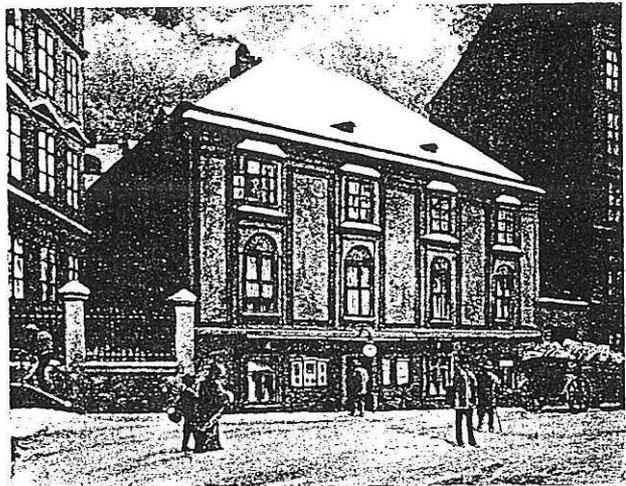
I. Weihburggasse 21 (früher 914). Hier wohnte der Direktor der priv. österr. Nationalbank Joh. Chr. v. Brudmann, in dessen Hause regelmäßige Leseabende und musikalische Aufführungen stattfanden, an denen auch Schubert häufig teilnahm. Mit Franz Brudmann, dem Sohn des obigen, war Schubert befreundet und komponierte von ihm einige Gedichte.



Das k. k. Stadtkonvikt

(Photographie von Martin Gerbaci)

¹⁾ Bilder aus: Anton Weiß, Franz Schubert, Wien 1928, Deutscher Verlag für Jugend und Volk G. m. b. H.



Das Mondscheinhaus

I. Wipplingerstraße 21 (Innere Stadt 350). Schubert bewohnte hier im Jahre 1821 ein Zimmer. Schwind hat uns dieses Zimmer durch eine Zeichnung verewigt. (Vergl. im vorliegenden Heft S. 5.)

I. Singerstraße 18. Das Haus der Schwestern Fröhlich, in dem Schubert, Grillparzer u. a. verkehrten.

I. Bauernmarkt 4 (Gundelhof). Hier wohnte Schuberts Gönner, Dr. Ignaz Edler von Sonnleitner (1770—1831). Dieser veranstaltete hier zahlreiche musikalische Abendunterhaltungen, die von hervorragenden Künstlern und Kunstfreunden besucht waren. An Schubertschen Kompositionen kamen hier u. a. zum Vortrag: „Prometheus“, „Gesang der Geister über den Wassern“, „Das Dörfchen“, der „Erlkönig“.

I. Tuchlauben Nr. 18 (Haus „Zum blauen Igel“, Innere Stadt 557, daneben das Haus „Zum roten Igel“). Im Haus „Zum blauen Igel“ wohnte Schubert vom März 1827 bis August 1828, u. zw. bei seinem Freunde Schober. Hier entstand die große C-dur-Symphonie und die Messe Es-dur. In dem benachbarten Haus „Zum roten Igel“, in dem seit dem Jahre 1822 die Gesellschaft der Musikfreunde ihren Sitz hatte, fand am 26. März 1828 Schuberts einziges Konzert statt, das ihm einen Reinertrag von 800 Gulden einbrachte. Die Häuser bestehen nicht mehr.

I. Göttsweihergasse 1. Das Wohnhaus des Hofkapellmeisters Antonio Salieri, des Lehrers von Franz Schubert.

I. Freyung, Ecke Schottengasse: In diesem Hause wohnte der Hofmusiker Otto Hatwig, mit dem Schubert viel musizierte.

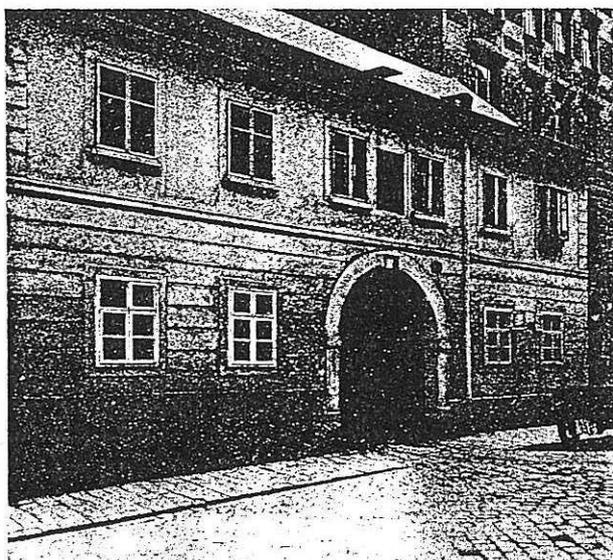
I. Landskronergasse 37/38 Ecke Tuchlauben 20 (seit 1902 das Michael Zollnersche Stiftungshaus, früher Innere Stadt Nr. 592, „Zum Winter“). In diesem Haus wohnte Schubert Herbst 1816 bis August 1817 bei seinem Freunde Franz von Schober.

I. Seilergasse 10 und Göttsweihergasse 2 (der Göttsweiherhof, damals Innere Stadt 1155). Schubert wohnte hier 1822 bis Sommer 1823, u. zw. bei der Mutter seines Freundes Franz von Schober. Hier ist die H-moll-Symphonie entstanden! Das im Jahre 1828 umgebaute Haus hat heute seinen Eingang in der Spiegelgasse Nr. 9.

I. Stadtpark: Schubert-Denkmal von Karl Kundmann. Die Grundsteinlegung fand am 12. Oktober 1868 statt (in Anwesenheit Bauernfelds, Schobers und Sonnleitners), das Denkmal wurde am 15. Mai 1872 enthüllt (anwesend waren u. a. Schuberts Schwester Therese, die Stiefbrüder Andreas, P. Hermann, ferner Bauernfeld, Schober, Sonnleitner, Ladner, Schlechta, Schönstein und die Schwestern Fröhlich). Die Kosten des Denkmals beliefen sich auf 32.095 Gulden.

Gast- und Kaffeehäuser: *I. Freyung, Ecke Renn-gasse* (Gasthof „Zum Römischen Kaiser“). Hier fand am 1. März 1818 die erste öffentliche Aufführung eines Schubertschen Werkes statt (eine Ouvertüre im italienischen Stil). Am 28. Februar 1819 sang hier der Tenorist des Theaters an der Wien Franz Jäger „Schäfers Klagelied“. — *I. Singerstraße 9, Ecke Blutgasse:* Dieses Lokal, von den Schubertianern „Zur lustigen Plunzen“ (Blutwurst) genannt, war gemeinsamer Treffpunkt in den Jahren 1826 bis 1828. (Vergleiche die Abbildung im vorliegenden Heft, S. 12). Heute ist in dem Lokal ein Möbelgeschäft untergebracht. — *I. Grünangergasse 10:* Tischrunde der Schubertianer im Jahre 1826. — *I. Seilerstätte, Ecke Himmelpfortgasse* (Gasthof „Zur ungarischen Krone“). Zusammenkunftsort der Schubertianer in den Jahren 1820 bis 1826. Die im Extrazimmer befindliche Spieluhr spielte Schubertsche Weisen.

*



Das alte Lichtentaler Schulhaus, IX. Säulengasse 3

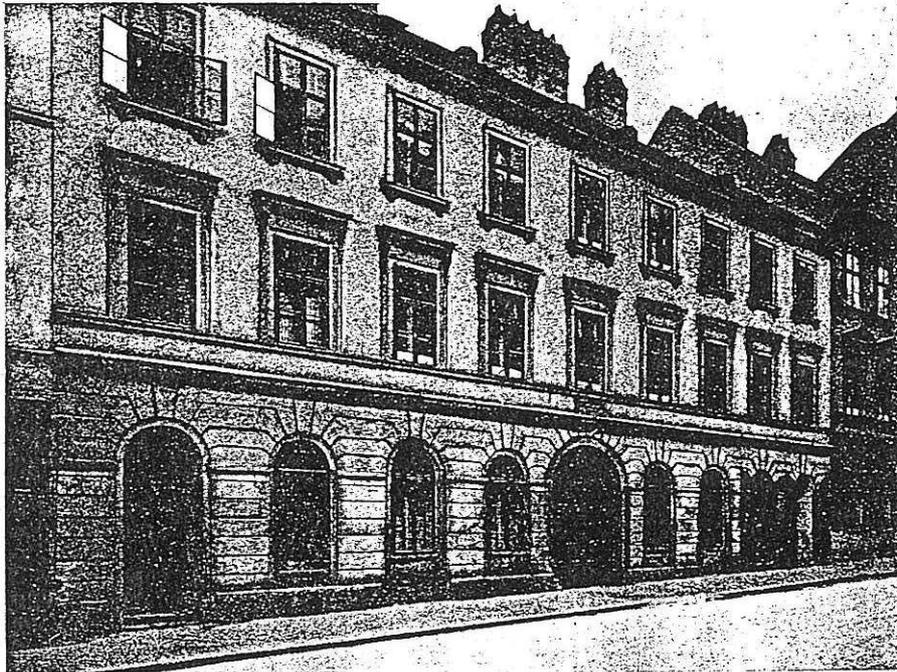
(Photographie von Martin Gerbach)



III. *Erdbergstraße 17* (Vorstadt Landstraße Nr. 97, das Watterothsche Haus). In diesem Hause, das dem Universitätsprofessor Dr. Heinrich Watteroth gehörte, wohnte Schubert kurze Zeit im Frühjahr 1816 mit seinen Freunden Josef Witteczek, Johann Mayrhofer und Josef von Spaun. Im Garten des Hauses wurde am 24. Juli 1816 zur Namenstagsfeier Watteroths die von Schubert komponierte Kantate „Prometheus“ aufgeführt. Tagebucheintragung Schuberts vom 17. Juni: „An diesem Tag componierte ich das erste Mahl für Geld. Nämlich eine Cantate für die Namensfeier des H. Professors Wattrot von Dräxler. Das Honorar ist

IV. *Kettenbrückengasse 6* (Neuwiedn, Lumpertgasse 694, „Zur Stadt Ronsperg“). Schubert wohnte hier seit September 1828 bei seinem Bruder Ferdinand (vermutlich in einem Gassenkabinett im 2. Stock). Hier schrieb er die drei Klaviersonaten c-moll, A-dur und B-dur. In diesem Hause starb Schubert am 19. November 1828.

V. *Schönbrunnerstraße* (Margareter Pfarrkirche „Zu St. Josef“). In dieser Kirche wurde der Leichnam Schuberts am 21. November 1828 eingeseget. Unter der Leitung des Domkapellmeisters Johann Gänsbacher wurde eine von



Schuberts Sterbehaus

(Photographie von Martin Gerbach)

100 fl. W. W.“. Die Kantate „Prometheus“ ist verlorengegangen.

IV. *Technikerstraße 9—11* (das Fruhwirtsche Haus, früher alte Wieden Nr. 100). Schubert wohnte hier vom Februar 1825 bis zum Sommer 1826 als Untermieter bei einem Ölverschleißer (im 2. Stock über dem linken Haustor). An Schubertschen Werken entstanden hier u. a. die Gesänge aus Goethes „Wilhelm Meister“ und das Streichquartett in d-moll (mit den Variationen über das Lied „Tod und das Mädchen“).

IV. *zwischen Heugasse und Wiedner Hauptstraße* lag das Haus „Zum goldenen Mondschein“ (das Mondscheinhaus). Dieses Haus hatte vom Jahre 1819—1826 die Familie Schwind bewohnt. Es war häufig Sammelpunkt der Schubertianer, von ihnen oft „Schwindien“ genannt. Hier soll das Ständchen „Horch, horch, die Lerch' im Ätherblau“ entstanden sein.

diesem komponierte Trauermotette und Schuberts „Pax vobiscum“ nach einem Text von Schober gesungen.

VI. *Linke Wienzeile 8* (das Theater an der Wien). Hier wurden aufgeführt: Am 19. August 1819 „Die Zauberharfe“ (zwölf Aufführungen), am 20. Dezember 1823 „Rosamunde“ (zwei Aufführungen).

IX. *Lichtentalergasse* (die Pfarrkirche „Zu den 14 Nothelfern“). In dieser Kirche wurde Franz Schubert am 1. Februar 1797 getauft. Der Chorregent der Kirche Michael Holzer erteilte ihm Musikunterricht. Als Zehnjähriger wirkte Franz Schubert auf dem Chor als Sänger und Violinspieler, später auch als Organist mit. Hier wurden seine ersten Messen aufgeführt (so am 16. Oktober 1814 die Messe in F-dur, Therese Grob sang damals die Sopranpartie).

IX. *Grüne Torgasse 11* (Schubert-Schule, früher das Schulhaus der Vorstadt Roßau Nr. 147). An Stelle des heutigen

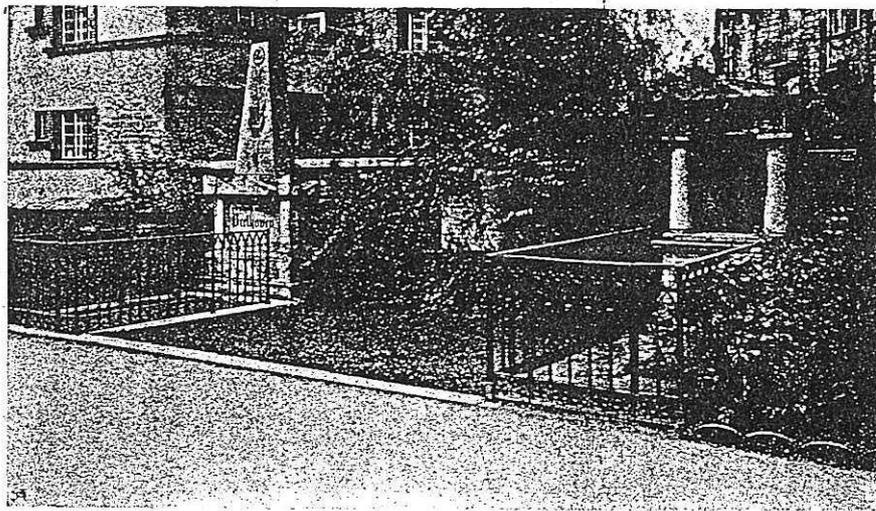


Neubaues stand das alte Roßauer Schulhaus, in das Vater Schubert um Neujahr 1818 mit seiner Familie aus der Säulengasse 3 übersiedelte. Ob Franz Schubert noch hier als Schulgehilfe tätig war, ist ungewiß. Er wohnte hier Ende 1822 bis etwa Frühjahr 1823 und Herbst 1824 bis Februar 1825. Nach dem Tode von Vater Schubert (9. Juli 1850) übernahm der Sohn Ignaz die Leitung der Schule. Im Hausflur der heutigen „Schubert-Schule“ befindet sich ein Marmorrelief von H. Müller, die beiden Seitenwände sind mit Gemälden von Hans Larwin geschmückt.

IX. *Säulengasse 3* („Zum schwarzen Rössel“ in der damaligen Vorstadt Himmelpfortgrund Nr. 10). Das Lichten-
taler Schulhaus, in dem Vater Schubert 1786–1817 als „Schullehrer“ wirkte. Hier genoß Franz Schubert den

XI. *Tondichterhain auf dem Wiener Zentralfriedhof*. Im Jahre 1888 wurden Schuberts irdische Reste auf dem Zentralfriedhof bestattet. Auch Gluck, Beethoven, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Johann Strauß und andere Wiener Tonmeister haben hier ihre letzte Ruhestätte gefunden. In der Mitte des Haines steht ein Mozart-Denkmal. Schuberts Grabdenkmal, eine Schöpfung Karl Kundmanns, wurde am 22. September 1888 enthüllt.

XVII. *Dornbacherstraße 101* (Gasthof „Zur Kaiserin von Osterreich“). Das noch erhaltene Gebäude enthält heute eine Wäschefabrik. Schubert wohnte in dem Gasthof (vermutlich mit Schober) im Mai 1827. Der Dichter Hoffmann



Beethovens und Schuberts Grabdenkmäler im heutigen Schubertpark

(Photographie von Martin Gerbäch)

ersten Elementar- und Musikunterricht, hier war er als Schulgehilfe mit 40 Gulden Jahresgehalt tätig (1814–1817); hier schuf er u. a. den „Erlkönig“ (1815). Das Haus bewohnte die Familie Schubert von 1801 durch 17 Jahre, Vater und Mutter Schubert hatten es 1801 käuflich erworben. Nach dem Tode der Mutter (1812) wurden die Kinder Mitbesitzer des Hauses. Am 5. Oktober 1826 wurde das Haus wieder verkauft.

IX. *Nußdorferstraße 54* („Zum roten Krebsen“ in der damaligen Vorstadt Himmelpfortgrund Nr. 72). Schuberts Geburtshaus, seit 1912 Schubert-Museum der Gemeinde Wien. (Vergl. den Artikel von Hermann Reuther, Schuberts Geburtshaus, im vorliegenden Heft.)

IX. *Lichtensteinstraße, Ecke Alserbadstraße*. An dieser Stelle errichtet der Wiener Schubertbund anlässlich der Zentenarfeier einen Schubert-Brunnen. Die Hauptfigur, ein „lauschendes Mädchen“, stammt vom Bildhauer Theodor Stundl, die architektonische Umrahmung ist ein Werk des Architekten Franz Matouschek.

von Fallersleben, der Schubert gern kennengelernt hätte, konnte ihn bei seinem Besuch in Dornbach nicht finden.

XVIII. *Währinger Pfarrkirche* („Zum heiligen Laurenz und zur heiligen Gertrud“). Hier wurde der Leichnam Schuberts anlässlich der Beisetzung auf dem Währinger Ortsfriedhof (21. November 1828) zum zweiten Male eingeseget.

XVIII. *Schubert-Park*. Hier befand sich bis zum Jahre 1921 der Währinger Ortsfriedhof, auf dem Schuberts Leichnam am 21. November 1828 bestattet wurde, drei Gräber von der letzten Ruhestätte Beethovens entfernt. Die Kosten für das Grabdenkmal wurden aus den Erträgen eines von Anna Fröhlich veranstalteten Konzertes und durch freiwillige Spenden bestritten. Die Bronzebüste schuf Franz Dialer, die Grabschrift verfaßte Franz Grillparzer. Im Jahre 1888 wurden die Leichen Schuberts und Beethovens auf dem Wiener Zentralfriedhof beigesetzt. G. M.

U N S E R D A N K A N S C H U B E R T

O Du, den aus dem eig'nen, tiefsten Leben
Die Kraft, die in das All die Sterne rief,
Uns Darbenden als Hoffnung und als Trost gegeben:
Wie neigen wir vor Dir uns dankestief!
Beseligt hast du uns die frohen Stunden
Und wardst ein Heiland unsern Wunden.

Aus Deinen Liedern lernten wir die Liebe lieben.
Erst galt sie nur den Blumen und des Tages Gold.
Dann hast Du uns ins junge Herz geschrieben,
Daß sie zu einem milden Vater beten sollt'.
O wie des Kindes fromme Augen lauschten,
Wenn Deiner Chöre Himmelsströme rauschten.

Der Sehnsucht gold'nen Dom, Du hast ihn uns erschlossen,
Wie standen wir erstaunend vor dem Wunderreich!
Vom Märchenglanze Deines Fühlens übergossen,
Ward die Geliebte uns der Königin der Engel gleich.
Durch Dich hat sich, zu schön'rem Sein geboren,
Die Wirklichkeit ins Land des Traums verloren.

Und wenn dem Zweifel, wenn dem tödlichen Ermatten
Kaum mehr ein schwanker Seufzer Lind'rung bot,
Wenn Freund und Bruder uns verlassen hatten,
Verstandest Du die Qualen unsrer Not.
Du hobest uns auf Deinen sanften Schwingen
Zu Höh'n, wo alle Leiden mild verklingen.

Durch Dich hat unsre Seele ihr Asyl gefunden.
Du bist die Heimat, aller Friede ist bei Dir!
Der Freude Licht hast Du — wie oft! — entzunden
Und bliebst als Gast bei uns. Wie danken wir dafür!
Von Glanz zu Glanz ins Sonnenzelt gezogen,
Schwebt tönend Deiner Liebe Segensbogen.

Karl Emerich Hirt

ÖSTERREICHISCHE GITARRE - ZEITSCHRIFT

MIT DEM BEIBLATT »DAS LIED«

Herausgegeben von

JAKOB ORTNER, Professor an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, und GUSTAV MOISSL, Dozenten am Pädagogischen Institut, der Stadt Wien

Die »Österreichische Gitarre-Zeitschrift« ist das einzige Blatt, das die Gitarristik in ihrem kulturellen Zusammenhang mit dem allgemeinen Musik- und Kunstleben berücksichtigt. Sie bringt neben wissenschaftlichen und praktischen Arbeiten über Gitarren- und Lautenmusik, Spieltechnik, Kammermusik usw. auch wertvolle Artikel allgemeinemusikalischen Inhalts. Bilder und Kunstbeilagen unterstützen das Wort, Notenbeilagen wollen der praktischen Musikpflege dienen. Das Beiblatt »Das Lied« setzt sich für die Förderung des Liedgesanges ein.

Eine Gitarristische Rundschau bringt Konzertberichte, Nachrichten über unsere Künstler, Mitteilungen aus dem allgemeinen Musik- und Kunstleben und Besprechungen über die wichtigsten Neuerscheinungen usw.

Jeder Musiker, Sänger, Musikpädagoge, Freund und Liebhaber der Musik findet in den Heften der »Österreichischen Gitarre-Zeitschrift« vielfältige Anregungen.

Am 1. August 1928 beginnt der 3. Jahrgang. Jährlich erscheinen vier Hefte. Man bestellt am besten durch die Verwaltung der »Österreichischen Gitarre-Zeitschrift«, Wien, III. Traungasse 1. Auch jede Buch- und Musikalienhandlung nimmt Bestellungen entgegen.

Bezugspreis:

Jährlich S 8— (Mk. 5.—) / Halbjährlich S 4— (Mk. 2.50) / Einzelheft S 2.50 (Mk. 1.40)

SCHRIFTLEITUNG: Wien, III. Klimschgasse Nr. 16/9, Fernruf Nr. 90-6-72

VERWALTUNG: Wien, III. Traungasse Nr. 1/25, Fernruf Nr. 78-7-67

Auslieferungsstelle für den Buchhandel: FRIEDRICH HOFMEISTER & CO.,
Musikalien-Großsortiment, Wien, I. Himmelpfortgasse Nr. 20, Fernruf Nr. 78-201

ÖSTERREICHISCHE GITARRE - ZEITSCHRIFT

MIT DEM BEIBLATT »DAS LIED«

AUS DEM INHALT DER BISHER ERSCHIENENEN HEFTE

1. ABHANDLUNGEN

Das Wiener Lied. Von Dr. Rudolf Siczynski / Interessante Lautenliteratur in der Klosterneuburger Stiftsbibliothek. Von Dr. V. O. Ludwig / Miguel Llobet. Von R. Wolf / Spanische Augenblicksbilder. Von Dr. Ludwig Halla / Mr. Krick in Wien / Mandoline und Gitarre. Von Fr. Kloiber / Die Mission der Lauteninstrumente im modernen Orchester. Von Univ.-Prof. Dr. Lach / Dr. Erwin Mahrholdt †. Von Trude Mahrholdt / Die Tárrega-Technik. Von Dr. Erwin Mahrholdt † / Musikfest für alte Kammermusik in Haslemere, England, 24. bis 31. August. Von E. van der Straeten / Prof. Dr. Josef Bacher. Von Lois Köll / Das Duospiel. Von Hugo Socnik / Josef Pöll. Von Prof. R. S. / Gitarrenmusik in Wien zur Zeit Beethovens. Von Univ.-Doz. Dr. Alfred Orel / Beethoven und die Wiener Volksmusik. Von Min.-Rat Karl Kobald / Beethoven und die Gitarre. Von Dr. Theodor Frimmel / Hans von Bülow's Eroika-Widmung. Von Univ.-Doz. Dr. Robert Haas / Beethoven als Theaterheld. Von Univ.-Prof. Dr. Victor Junk / Die Laute als Generalbaßinstrument. Von Univ.-Prof. Dr. Wilhelm Fischer / Über die Eigenschaften der musikalischen Klänge. Von Hofrat Dr. Rudolf Pozdena / Beethoven-Worte / Für den Fortschritt. Von Heinrich Albert / Emilio Pujol. Von Dr. E. Rollett / Österreichs Gitarren-Musikpflege. Von Erich Borgmann / Österreichische Komponisten: 1. Julius Bittner. Von Franz F. Lanzer; 2. August Brunetti-Pisano. Von Dr. Constantin Schneider; 3. Wilhelm Kienzl. Von Dr. Ernst Deczey; 4. Erich Wolfgang Korngold. Von Dr. R. S. Hoffmann / Emil Winkler. Von Lois Köll / Ein Nachmittag in Rio de Janeiro. Von G. Greiser / Der Gruß. Von Sophie Reinheimer / Serenadenmusik in Wien. Von Dr. Max Graf / Karl Köll. Von Paula Hartmann / Die Gitarre in Holland. Von M. Ortner / Alessandro Piccinini (1581—?). Biographische Skizze mit Erläuterungen von Prof. Romolo Ferrari, Modena. Aus dem Italienischen übersetzt von Josef Egger, Wien / Tiermusikanten. Von Karl Titz / Die Laute im Orient. Von Dr. Egon Wellesz / Die Gitarre auf der Frankfurter Musikausstellung. Von Gustav Moißl / Tinódi Sebestyén. Der berühmte Minnesänger zur Laute (1505?—1556). Von János Babrik jun. / Die andalusische Volksmusik und die spanische Gitarristin Madame Guervas. Von Prof. P. van Es / Zur Förderung der Gitarren-Kammer-Trio- und Quartettmusik und ihrer Literatur. Von Richard Paulus / Über die Stellung und Bedeutung der Gitarre unter den Musikinstrumenten. Von Alois Beran / Neue Richtung in der Gitarrenmusik. Von Josef Pammer / Segovia-Llobet. Aus einem Brief von Dr. Erwin Mahrholdt an seinen Bruder Herbert, Mitte November 1924 / Blinde Musiker. Von Prof. Josef Bartosch / Ein neues Musiklexikon. Von Gustav Moißl / Lied und Leben. Von Adolf Jensen / Gitarre und Volkslied. Von Dr. Robert Geutebrück / Das Stiefkind „Gitarrelid“. Von Theodor Rittmannsberger / Neue Gitarrenliedkunst. Von Edmund Barczyk / Das Volkslied in unseren Alpen. Von A. V. Nikl / Die Visa (das Lied) der schwedischen Liederbücher des 16. und 17. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur gleichzeitigen deutschen Liedpoesie. Von Dr. Curt Rotter.

2. NOTENBEILAGEN

Andante Nr. 20. Von Ferdinand Sor / Der Versmählte (aus chinesischer Lyrik). Ma-Huang-Tschung. Übersetzung von Hans Bethge. Von F. Rebay / Allegro, op. 78. Von Mauro Giuliani / Andante Nr. 1. Von D. Aguado / Tanz. Von Fritz Engel / Menuett aus der IV. Lautensuite. Von J. S. Bach. Übertragen für Gitarre von Dr. Erwin Mahrholdt / Ade! Von Emil Winkler / Zwei Volksliederbearbeitungen von Ludwig van Beethoven: 1. Das liebe Kätzchen; 2. Der Knabe auf dem Berge / Sonatine für Mandoline und Cembalo oder Mandoline und Gitarre. Von Ludwig van Beethoven / Grazioso. Von Mauro Giuliani / Schlaflied. Worte und Satz von Ludwig Heger / Volkslied mit Variationen. Von Emil Winkler / Impromptu. Von E. Pujol / Mathilde (Prélude I). Von P. van Es / Nelly (Prélude II). Von P. van Es / Sarabande. Von Ferdinand Rebay / Volkslied. Von Ferdinand Rebay / Toccata per arciliuto o Chitarrone. Von Alessandro Piccinini. Aus der Tabulatur übertragen von Prof. Romolo Ferrari / Air von J. S. Bach. Für 2 Violinen, Bratsche und Gitarre (Continuo). Nach der Originalfassung bearbeitet von Erwin Schaller / Scherzo für 2 Violinen und Gitarre. Von August Brunetti-Pisano / Adagio. Von Karl Sombra / Menuett. Von Wenzel Matiegka / Satz über eine Barweise von Dr. Karl Prusik / Spielstück (Kleine Gavotte). Von Heinrich Albert / Un petit Rien. Von Hermann Leeb / Ringel-Rangel-Rosenkranz (Worte von Gertrud Herbart). Von M. Koch. Für drei Frauenstimmen, 2 Violinen und Gitarre / An meine Mutter (Worte von Börries Freih. v. Münchhausen). Von Theodor Rittmannsberger / Schilflied II (Worte von Nikolaus Lenau). Von Fritz Degner / Vier Volkslieder. Bearbeitet von Dr. Robert Geutebrück.

Moritz von Schwind

Entwürfe für ein Schubert-Zimmer

Von

Otto Weigmann

Direktor der Graphischen Sammlung, München

Mit vier Farbdrucktafeln, einem Vollbild und 17 Abbildungen im Text

In Umschlag geheftet Mk. 5.—

*

Ein bisher noch völlig unbekanntes Skizzenbuch Schwinds, das aus dem Nachlaß des Meisters dem bekannten Schwind-Kenner Prof. Dr. Weigmann zur Verfügung gestellt wurde, bildet die Unterlage zur obigen Veröffentlichung. In Fresken, hier teils schwarz, teils farbig wiedergegeben, sollte der Schubertsche Freundeskreis und bildliche Darstellungen der bekanntesten Lieder Schuberts zu einem geschlossenen, das Andenken des Meisters verklärenden Zyklus sich fügen. Die innige Schönheit der Entwürfe läßt es bedauern, daß diese Lieblingsidee des Meisters nicht zur Ausführung gelangte. Es wäre das schönste Denkmal einer idealen Jugendfreundschaft, die den geistesverwandten Künstler mit dem großen Musiker verband, geworden.

Weigmann ist in seiner Studie der Entwicklung der Pläne an Hand von Tagebuchaufzeichnungen und Briefen mit Liebe nachgegangen und gibt darin einen schönen Einblick in Schwinds poetische Phantasie und künstlerische Welt. Jeder Schwind-Freund und Schubert-Schwärmer, wie jeder Kunsthistoriker überhaupt, sollte an der Arbeit nicht vorübergehen.

*

Verlag Georg D. W. Callwey, München

FRANZ SCHUBERT

EINE FESTGABE FÜR SCHULE UND HAUS

VON
ANTON WEISS

150 Seiten | 90 Bilder | Viele Gedichte | 24 Seiten Notenbeilage
Geschmackvoll gebunden S 8—

Die Gestalt des schüchternen Künstlers zieht an uns vorüber in all den vielen, zum Teil erschütternden Einzelheiten, die wohl kein dramatisch bewegtes Lebensschicksal, aber das vergebliche Ringen des Genies mit den tausend Widrigkeiten und Alltäglichkeiten des Daseins in fesselnder Weise schildern. Wir finden Schubert als Mittelpunkt des Freundeskreises jener ideal gesinnten Jünglinge, von denen sich viele im späteren Leben zu Leuchten der Kunst emporarbeiten und in deren Mitte er die schönsten Stunden seines kurzen Lebens verbringt, wir erleben den Konflikt mit dem Vater, der den Sohn einer sicheren Lebensstellung zuführen will und lange den göttlichen Funken im Herzen seines Sprößlings nicht erblickt, wir ziehen mit dem wanderfrohen Jüngling hinaus in die österreichische Alpenpracht, in die von Zigeunerromantik umwobene ungarische Landschaft, wir freuen uns mit ihm über die errungenen Erfolge, wir fühlen mit ihm in den bitteren Zeiten der Not, und wir erheben uns bei der Erkenntnis der Unsterblichkeit seines Schaffens, das mit dem Wienertum, mit der linden Wienerwaldblut, mit dem geheimnisvollen Rauschen der Wellen des alten Donautromes in innigem, unlösbarem Zusammenhang steht. Der Geist jener entschwundenen Glanzzeit des Wiener Kongresses taucht vor unserem inneren Blicke auf und manche wenig bekannte, sowie neue Einzelheiten aus dem Leben des Lichtentaler Schulmeisterleins werden uns vorgeführt.

Die zahlreichen, zum Teil noch nicht veröffentlichten Abbildungen bilden einen besonderen Schmuck des Buches, das durch eine Reihe von Gedichten über Franz Schubert, sowie von teilweise noch wenig bekannten Liedern Schuberts (ein-, zwei- und dreistimmig mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung) eine willkommene Ergänzung enthält, die für die bevorstehenden Schubert-Feiern in Schulen und Vereinen von besonderem Werte sein dürften.

*

SCHUBERT-GEDENKBLATT

ORIGINAL-LITHOGRAPHIE VON KRIEHLER VOM JAHRE 1846
MIT DER FAKSIMILE-UNTERSCHRIFT DES TONDICHTERS

Größe 25 × 33 cm | S —25

Bei Abnahme von 20 Stück und mehr S —22

DEUTSCHER VERLAG FÜR JUGEND UND VOLK

WIEN I.

GES. M. B. H.

LEIPZIG

Gitarren-Unterricht

an der

Akademie für Musik und darstellende Kunst
in Wien

Sechs Jahrgänge (Vor- und Ausbildung)

Lehrer: Professor Jacob Ortner, Gitarrist der Staatsoper

Abendkurse

Volkstümliche Vorträge

a) ANFÄNGER:

Das Volks- und Kinderlied zur Gitarre. *Assistentin H. Ortner*

b) FORTGESCHRITTENE:

Solospiel sowie einfache Modulation, bezw. improvisieren von
Volksliedern in allen Tonarten, für Lautensänger.

Assistent R. Hradetzky

c) AUSBILDUNG:

Vorträge über Literatur und Technik mit praktischen Bei-
spielen spanischer, französischer, italienischer und deutscher
Meister, für Gitarrelehrer und Sänger

Leiter und Lehrer: Professor Jacob Ortner

Aufnahme ganzjährig

Lautensängerin
Agnes Delsarto

Sie wußte auch aus unscheinbarem etwas zu machen — aus dem wir uns etwas machten. Seltsam Lockendes kann in der Stimme klingen — und wird die Diseuse einmal Sprecherin, schmeichelt das einnehmendste Altorgan dem Ohr. Blick, Miene, Stimmfärbung, auf der Goldwage künstlerischen Intellectes abgewogen! ... Halt, richtig, sie singt zur Laute! Fast vergaß ich's zu sagen. Das ist nämlich ein Lob für dies sichere Begleiten, das sich weder virtuosisch wichtig macht, noch gar Ängste des Griffesuchens Unschuldige mit leiden läßt.

B. Z. am Mittag. (Dr. Franz Wallner.)

Leipzig C 1, Kronprinzstraße 5

✱
**GITARREN-
MEISTERSCHULE
ORTNER**

WIEN, III. TRAUNGASSE 1
FERNRUF 78-7-67



**HERMINE ORTNER
DR. FRANZ MOLL**
Interpreten

Konzertvermittlung durch die
Österr. Gitarre - Zeitschrift,
Wien, III. Traungasse Nr. 1

von Alpenliedern (Jodlern)
aus Österreich zur Gitarre
Erfolge in: Deutschland, Schweiz, Holland, Rumänien

*Ein reizendes Geschenkbändchen zum
Schubert-Jahr*

DIE SCHUBERTIANER

Ein Beitrag zur Jahrhundertfeier
mit zahlreichen Bild- und Notenbeigaben
herausgegeben von
BERNHARD PAUMGARTNER

Dieses
Büchlein enthält eine
volkstümliche Darstellung des
Meisters und seines Freundeskreises, außerdem eine
Reihe fast unbekannter Kompositionen u. 20 Bildnisse
Schuberts, seiner Freunde und
von den Stätten seines
Wirkens

Durch jede Musikalienhandlung zu beziehen

**WIENER
PHILHARMONISCHER VERLAG**
WIEN, I. BOSENDORFERSTRASSE 12

Professor
Heinrich Albert

Kammervirtuos

Hochschule für Gitarre

Augustinerstraße Nr. 24
München

Internationale

Gitarre-Konzerte

der

Osterreichischen Gitarre-Zeitschrift

Solistenkonzerte
Kammermusikabende
Liederabende

Jährlich etwa vier Konzerte

Für das Jahr 1929 ist ein dreitägiges Musikfest
geplant. Näheres im 3. Jahrgang der Osterreichischen Gitarre-Zeitschrift

DR. PETER BACH

Eigene Gesänge zur Laute

... Besondere Überraschung waren Lautenlieder nach Texten
von Morgenstern, Wildgans, George und Dehmel, die Dr. Peter Bach
in eigener Vertonung vortrug. Man hat es hier mit einer außer-
ordentlich originellen und hochkultivierten Lautenkunst
zu tun. Allgemein war der Wunsch, den Künstler bald wieder zu hören.
(Dresdner Neueste Nachrichten)

BERLIN W 15, Kurfürstendamm 40/41

PRIVATUNTERRICHT

in Gitarre- und Lauten-
spiel, sowie Kammermusik

MARIA STOGER, WIEN XIX.

RODLERGASSE 28

(Ehemalige Schülerin der Hochschule Ortner)