

# Der sterbende Schubert

Autor(en): **Cherbuliez, A.E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündnerisches Haushaltungs- und Familienbuch**

Band (Jahr): - **(1928)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-971655>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



DR. A. E. CHERBULIEZ:

## Der Sterbende Schubert

GEDENKBLATT ZUM HUNDERTSTEN TODESTAG FRANZ SCHUBERTS AM 19. NOVEMBER 1928

Im letzten Jahrgang dieses bündnerischen Familienbuches ist vom jungen Beethoven die Rede gewesen. Es wurde versucht zu zeigen, wie der ganze Mensch und Künstler schon in jungen Jahren gefestigt dasteht und wie trotz aller Schicksalsschläge, trotz aller Tragik des spätern Daseins der Idealismus und der seelische Optimismus Beethoven nie verließen und ihn auf diese Weise befähigten, gerade am Ende seines Lebens in seinen gewaltigen Werken die Stimme der Trauer und der Verzweiflung zu überwinden, das herrliche Lied „An die Freude“ anzustimmen und in seiner großen Festmesse mit überwältigender Kraft des seelischen und musikalischen Ausdrucks sein religiöses Bekenntnis abzulegen. Die geistige Jugend hat den Meister gewissermaßen nie verlassen, und so ist der Gesamteindruck seines Lebenswerkes trotz der vielen schmerzlichen und dramatischen Akzente nichts Niederdrückendes, sondern eher etwas Freudiges, Hoffnungsfrohes, Anspornendes.

Ist so der Titel des letztjährigen Beethoven-gedenkartikels wie eine Devise für die Gesamterscheinung, so drängt sich dem Kenner unwillkürlich beim Gedanken an *Franz Schubert*, dem diese Zeilen gelten sollen, die entgegengesetzte Ueberschrift auf. Je länger und intensiver man sich mit seinen Werken, seinem Leben und dem Zusammenhang von beiden beschäftigt, desto stärker wird der Eindruck einer undefinierbaren Wehmut, einer tragischen Herbststimmung, die über seiner Gestalt und ihrem Wirken ausgebreitet ist. Das, was bei Beethoven alles düstere und verzweifelte Empfinden und den entsprechenden Ausdruck in der Musik überstrahlt, das ist seine starke Lebensbejahung, sein Glaube an das Gute im Menschen, an die Macht des Göttlichen, an den Sieg des Geistes über das Materielle. All dies gab ihm die Kraft, dem in mannigfacher Gestalt sich ihm nahenden Unglück zu widerstehen. Schuberts Kunst aber löst diesen Eindruck nicht aus: viel mehr grundsätzlicher Pessimismus, tiefe Melancholie, hoffnungslose Verzweiflung spricht aus seinen weichen, sehnsüchtigen Melodien, aus seinen dramatischen Liedern, aus seinen gewaltigen instrumentalen Werken. Es ist die Sehnsucht in allen ihren Schattierungen, die Schuberts Lebensarbeit sozusagen von Anfang an durchdringt, eine eigentümliche Fähigkeit, Tod und Nacht, Dunkelheit und Schmerz als die wahren Begleiter des Erdenwallens zu empfinden und zu gestalten. Selbst da, wo der Frohsinn und die ungetrübte Heiterkeit zu herrschen scheinen und seine unerschöpfliche Erfindungskraft in der lieb-

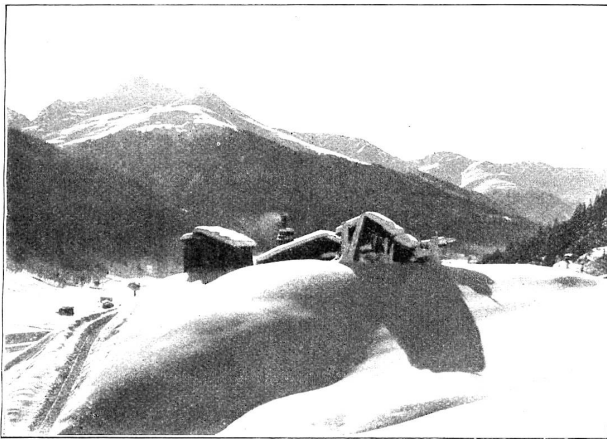
lichsten und sorglosesten Weise sprudelt, da mischen sich oft seltsam dunkle Töne und seelische Nebelschleier hinein — alles Freudige hat bei Schubert einen zarten Hauch der Wehmut an sich. Wie ergreifend und aufschlußreich ist der Gegensatz zwischen den letzten großen Werken Beethovens und Schuberts, die so etwas wie geistige Testamente sind. Beethoven ringt sich zum Lied der Freude durch, zum überwältigenden Zeugnis seines Glaubens und zum tiefgefühlten Dank an die Gottheit; Schuberts letzter Gesang ist die erschütternde „Winterreise“, in der aller Schmerz einer leidenden und sehnenenden Menschenseele sich kristallisiert, ist jenes unbeschreiblich klingende und klagende Streichquintett in c-dur, die große Messe in es-dur mit ihren ergreifenden Tonbildern, den schneidenden Schmerzenslauten im Kyrie, dem leisen, schuldbeußten Stammeln im Gloria (bei „qui tollis peccata mundi“), der ungeheuren Schilderung der Christus-tragödie, der Büsserstimmung des Agnus Dei.

Die Parallele zwischen Beethoven und Schubert ist nicht eine zufällige, sondern gewissermaßen eine schicksalhafte. Ja, nicht nur innerlich und geistig ist sie berechtigt, sondern der Zufall des Lebens hat sie einander in freilich sonderbarer Weise genähert.

Seit Jahren lebten nämlich die beiden Tondichter in Wien, vielfach so nahe beieinander, daß sich ihre Wege unbedingt oft gekreuzt haben müssen. Da man bestimmt weiß, daß Schubert dem ältern Meister aus Bonn als einen Künstler fast übernatürlicher Bedeutung und wahrhaft genialer Begabung aufs höchste verehrte, so ist es um so merkwürdiger, daß, wie man nach allen Nachrichten annehmen muß, es nie zu einer Zusammenkunft zwischen beiden gekommen ist oder wenigstens ihr Verhältnis über eine ganz flüchtige Bekanntschaft hinaus nie gedieh. Ob Beethovens durch Krankheit und andere widrige Umstände in jenen Jahren oft umdüsterte Stimmung und seine dadurch bedingte Unnahbarkeit, oder Schuberts große Schüchternheit, oder gar Intrigen „guter“ Freunde der Grund dieses Aneinander vorbeilebens sind, ist heute kaum mehr feststellbar. Während seiner letzten Krankheit hatte Beethoven Einsicht in einige Lieder Schuberts nehmen können; mit steigendem Interesse las er sie durch und rief endlich mit freudiger Begeisterung aus: „Wahrlich, in dem Schubert steckt ein göttlicher Funke.“ Als Beethoven wenige Wochen nachher seinen schweren Todeskampf ausgekämpft hatte, ließ es sich Schubert nicht nehmen, beim Leichenbegängnis als Fackelträger dabei zu sein.

Nachher ging Schubert — es war der 29. März 1827 — mit einigen Freunden in eine Weinstube, ließ die Gläser füllen und leerte das erste Glas auf das Andenken des eben zu Grabe Getragenen, das zweite aber auf — das Andenken dessen, welcher unter den drei anwesenden Freunden als erster nachfolgen würde ... ahnte er, daß er selber dieser nächste sein würde, daß er 18 Monate später mit dem Tode ringen müsse — unausgesetzt beschäftigte sich Schubert in seinen letzten Fieberphantasien mit Beethoven — und daß er damals schon ein Gezeichnete war?

Überall da, wo Schubert im musikalischen Schaffen Größe und Konzentration erstrebte, wo es ihm um eine gewaltige und dramatische Tonsprache zu tun war, hat ihm zweifellos das Vorbild Beethovens vorgeschwebt. Die Nachwelt betrachtet ihn ja auch mit Recht in manchen seiner Instrumentalwerke als einen würdigen Nachfolger des dritten der Wiener Klassiker, als einen vollwertigen Erben jenes Genies, das die Fundamente der modernen Musik legte und im Gebiete der Instrumentalmusik eigentlich nie mehr übertroffen wurde. Man kann auch ruhig annehmen, daß Schubert, der, wie gesagt, einer der eifrigsten und begeistertsten Bewunderer Beethovens war und seine Werke, soweit sie ihm irgend zugänglich



AM „GEMSJÄGER“ BEI DAVOS

waren, genau kannte, einer der ersten gewesen ist, die die ganze Größe und grundlegende Wichtigkeit des neuen instrumentalen Stils, wie er etwa durch die Klaviersonaten, Streichquartette, Sinfonien umgrenzt ist, erkannte und das ungeheure künstlerische Format Beethovens mit voller Wucht auf sich einwirken ließ.

War schon das äußere Leben seines großen Vorbildes verhältnismäßig einfach und ohne aufsehenerregende Ereignisse verlaufen, so gilt dies in noch höherem Maße für Franz Schubert. Die Entwicklung des Künstlers und Komponisten Schubert ist vielleicht noch mehr, wie dies beim jungen Bonner Beethoven der Fall war, eine durchaus innerliche, nach innen gewandte gewesen. Keine berühmten und bedeutenden Lehrer, keine anregenden Reisen, keine auffälligen, bestimmenden Stileinflüsse prägen Schuberts kompositorischem Werdegang eine besondere Physiognomie auf. Auch sozial und gesellschaftlich hat Schubert im Vergleich zu Haydn, Mozart und vor allem Beethoven ein ungleich unkomplizierteres und insbesondere bescheideneres Schicksal gehabt. Weder als konzertierender Künstler noch als Lehrer hat er irgendwelche nennenswerten Erfolge gehabt, irgendwie bemerkenswerten Einfluß ausgeübt — auch hierin sich gewaltig von seinen obengenannten Vorgängern unterscheidend.

Als Komponist hat ihm greifbarer Erfolg erst in den allerletzten Jahren seines so kurzen Erdendallens gelächelt und da auch nur in lokal durchaus beschränktem Rahmen. Dieses Fehlen allen Glanzes, aller ernsthaften äußeren Erfolge, diese Bescheidenheit, ja Armut seines äußeren Lebens, diese fast ausschließlich nur in engstbegrenztem Kreis sich abspielende Künstlerexistenz — dies alles ist mit ein Grund, daß über Franz Schubert jener Schleier entsagender Wehmut, schmerzlicher Todesahnung und vertieften Innenlebens schwebt, von dem eingangs die Rede war. Dazu kommt noch die persönliche Liebeshwürdigkeit und harmlose Gutmütigkeit, die Schubert so gar nicht zu einer „titanischen“ Persönlichkeit im Sinne eines Beethovens stempelte, ihm aber auch nicht den geistvoll-faszinierenden Glanz Mozarts oder das scharfgeschnittene Profil des klugen Haydn verlieh.

Wie mußte also Schubert seinen Zeitgenossen erscheinen? Kurz gesagt, als der ungemein bescheidene, stellenlose, lebensunpraktische Sohn eines kleinen Vorstadt-Schullehrers, der Vormittag für Vormittag mit unheimlichem Eifer und rastlosem Fleiß zahllose Notenblätter vollschrieb, den Rest des Tages mit gleichgesinnten Freunden in kleinen Kneipen, auf fröhlichen Waldspaziergängen verbrachte oder abends bei befreundeten bürgerlichen Familien begeistert musizierte, im übrigen aber durch seine Schüchternheit und Unbeholfenheit es nie zu etwas Rechtem brachte, zu keinem Amt, zu keinem Heim (so sehr er sich auch darnach sehnte), zu keinem Wohlstand, zu keinem Ruhm — und in dem doch seine nähern Freunde den göttlichen Funken genialer Begabung und wunderbarer Produktionskraft ahnten.

Diese ganze so eigenartige und doch wiederum scheinbar so nichtssagende Existenz spielt sich nun in *Wien ab*. Für Schuberts Entwicklung und Charakter, aber auch für die Merkmale seiner Kunst ist dies durchaus nicht unwesentlich gewesen. Alles was typisch für den Geist des vor-märzlichen Wien ist, findet sich rein ausgeprägt in seinem Wesen und seinen Werken. Alle heiteren, anmutigen und geistvollen Seiten der so reizvollen und seelisch reichen geistigen Kultur der österreichischen Kaiserstadt zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind bei ihm zu finden, zu köstlichen musikalischen Edelsteinen geschliffen, in herrlichen melodischen Funden eingerahmt. Schubert ist mit all seinen lebenswerten Eigenschaften und auch mit all seinen Fehlern wie eine Verkörperung echten Wienerertums, seine Kunst aber ein unvergängliches Symbol für die edelsten schöpferischen Kräfte und Fähigkeiten jenes eigentümlichen und einmaligen Geistes, dem auch die Wiener Klassische Tonschule, noch heute unerreicht in ihrer klanglichen Schönheit, ihrer formalen Reinheit, ihrer seelischen Tiefe und Wahrhaftigkeit, ihrem weltumfassenden Sinn, ihre unvergleichliche Blüte verdankte.

So steht Schubert durch sein Wienerertum, das von seinem Leben und seinem Lebenswerk unzertrennlich ist, nicht nur in Zusammenhang mit einer der großartigsten Entwicklungen der europäischen Tonkunst, sondern ihm fiel dadurch auch die Führung im Bereiche einer Kunstströmung zu, die berufen war, die Wiener Klassik vollwertig abzulösen, die künstlerische Entwicklung des 19. Jahrhunderts in ausschlaggebender Weise zu befruchten und Wiens geistige und künstlerische Bedeutung noch zu erweitern: der *musikalischen Romantik*. Denn die musikalische Romantik ist aufs innigste verknüpft mit dem deutschen Süden und dessen wichtigstem Zentrum Wien, wenigstens was ihre grundlegende erste Entwicklung, die

sogenannte Frühromantik, betrifft. Damit ist die künstlerische Bedeutung Schuberts auf ihre beiden wichtigsten Pfeiler bezogen und zurückgeführt: er ist in einem Teil seiner Instrumentalwerke ein *Erbe der Beethovenschen Tonsprache*, gleichzeitig auch der bedeutendste *Meister der Frühromantik* und zwar gleichermaßen in seiner Instrumentalmusik wie in seinen Gesangswerken.

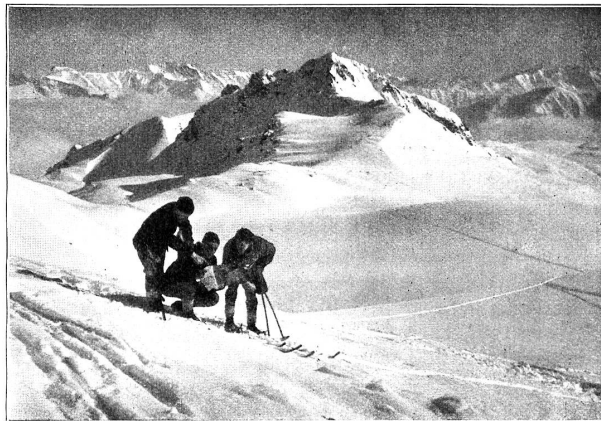
Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, steht nun Schubert in besonderer Größe da. Denn als führender Frühromantiker ist er der Schöpfer und erste Großmeister des *deutschen Klavierliedes* geworden. Seine staunenswerte Vielseitigkeit zeigt sich so recht bei dieser Betrachtungsweise. Denn Beethoven war, trotz seinem „Fidelio“, seinen prachtvollen Liedern nach Gellerts Texten, trotz den vokalen Teilen seiner Neunten Sinfonie und seiner Messen, im Wesentlichen doch nur Instrumentalmusiker. Bei Schubert hingegen ist es schwer zu sagen, ob sein Genie als Liederkomponist oder als Schöpfer von Kammermusik und Sinfonien größer ist.

Lassen wir nun kurz Schuberts Leben sich vor dem geistigen Auge abrollen bis zu dem Punkt, wo der Meister, wohl auch infolge zunehmender Kränklichkeit, die schon in seiner Natur liegende Neigung zur Melancholie immer weniger unterdrücken kann und der Ausdruck des Schmerzlich in seinen Werken sich zu ergreifender Gewalt verstärkt.

Am letzten Januartag des Jahres 1797 wurde Schubert als Sohn eines Schullehrers in der Wiener Vorstadt Lichtenthal geboren, als zwölftes Kind von den vierzehn der ersten Ehe seines Vaters. Mit sieben Jahren lernte er Violine und Klavier spielen. Bald kam Orgelspiel und Generalbaß dazu, auch Sologesang, nachdem der Knabe als Schüler zu dem tüchtigen Lichtenthaler Kirchenchordirigenten Holzer kam, wo er Messen und viel andere Kirchenmusik mit begierigem Ohr in sich aufnahm. Allgemein wird der grenzenlose Lerneifer und die auffallende musikalische Frühreife Schuberts bestätigt, so daß die Lehrer des kleinen Franz nach nicht langer Zeit eingestanden, daß sie ihrem genialen Schüler musikalisch nichts mehr beibringen könnten. Offenbar hat Schubert schon im zartesten Alter das Gehörte so intensiv in sich verarbeitet, daß es ihn drängte, seine Eindrücke und die damit in Zusammenhang stehenden musikalischen Eindrücke auf dem Papier festzuhalten. Als erstes erhaltenes Stück aus seiner Feder gilt ein arioses Lied aus dem Jahre 1811, das schon eine erstaunliche Routine beweist. Es gelang Schuberts Vater, den hoffnungsvollen Sohn im städtischen Wiener Konvikt unterzubringen. Die Knaben besuchten ein von Piaristen geleitetes Gymnasium, erhielten strengen und häufigen Musikunterricht und sangen Chor sowie Solopartien in den Gottesdiensten der kaiserlichen Hofkapelle. Seit 1808 genoß auf diese Weise Schubert eine solide Schulausbildung im Verein mit einer höchst förderlichen künstlerischen Erziehung. In fast täglichen Uebungen im Konviktorchester wurde die damals „moderne“ Musik, d. h. sinfonische Werke eines Haydn, Mozart, Beethoven und anderer prominenter Zeitkomponisten, eifrig gepflegt; nach einiger Zeit wurde Schubert sogar eine Art Hilfsdirigent. In jeder freien Stunde gab er sich nun seiner einzigen Leidenschaft, dem Komponieren, hin. Der „immer ernst und wenig freundlich“ dreinschauende Knabe empfand nun doch immer mehr die Fesseln einer strengen Anstaltsdisziplin, die karge Kost; das im Winter ungeheizte und daher eiskalte Klavierzimmer, sein Lieblingsaufenthalt, erschien ihm allmählich wie ein Gefängnis, weil mit

seiner ungeheuer rasch wachsenden künstlerischen Reife alles, was ihr im Wege stand, ihm unerträglich scheinen mußte und auch der Musikunterricht im Konvikt seinem Können nicht mehr genügen konnte. Er fing daher an, auf eigene Faust die ihm erreichbaren Meisterwerke zu kopieren und zu studieren. Ein scharfer Kunstverstand und eine unermüdliche Selbstkritik zeichnet den kaum Fünfzehnjährigen schon aus. Wenn er nur immer genug Geld gehabt hätte, um sich das nötige Notenpapier zu kaufen! Der Zufall lenkte schließlich die Aufmerksamkeit des einflußreichen Leiters der Italienischen Oper, Hofkapellmeisters Salieri (der, nebenbei gesagt, ein erbitterter Feind Mozarts gewesen ist) auf das erstaunliche Talent Franz Schuberts, und im Juni 1812, also mit fünfzehn Jahren, begann der junge Komponist den Unterricht im Kontrapunkt. Auch der Vater hatte sich nach anfänglichem energischem Widerstand mit der Ausbildung seines Sohnes zum Berufsmusiker abgefunden. Terzette, Tanzstücke, Kammermusik, Menuette, Trios, ja Opern entfloßen jetzt in rastloser Folge seinem Kopf und seiner fleißigen Feder.

Der Stimmbruch beendete, wie es auch mit so vielen Musikern vor Schubert der Fall gewesen ist, den Aufenthalt im Konvikt. Oktober 1813 kehrte Schubert ins bescheidene Vaterhaus zu-



IM PARSENNGEBIET

rück, ausgestattet nicht nur mit einem weitestgediehenen musikalischen Können, sondern auch mit ordentlicher humanistischer Bildung, die zweifellos sein feines literarisches Empfinden gefördert hatte und so den für sein epochemachendes späteres Liedschaffen so wichtigen kritischen Sinn in dichterischen Dingen erheblich schärfte. Immer häufiger wurden Schuberts Versuche in deutscher Lyrik, zu der er sich trotz Salieris Widerstand endgültig hingezogen fühlte. Es sei nicht verschwiegen, daß die kriegerischen Ereignisse dieser Zeiten — Wien wurde von den Franzosen besetzt, die Freiheitskriege der Deutschen, der Tod Körners, der Sturz Napoleons kam dazu — im kommenden Großmeister des deutschen Liedes den Wunsch erstarken ließen, daß die deutsche Musik sich von welschen Stileinflüssen befreien möge.

Die harte Wirklichkeit mahnte den Musenjünger; der sehnliche Wunsch, sich nur der Komposition widmen zu können, war unerfüllbar, und er mußte sich entschließen, als Elementarlehrer in der Schule seines Vaters eine Stelle anzunehmen. 1814—1818 wirkte Schubert als Jungenderzieher, benutzte aber erst recht jede freie Minute, um sich in den verschiedensten Gattungen der Musik zu vervollkommen. In der Lyrik gelang es ihm am frühesten, die Meisterschaft sich

offensichtlich anzueignen. Mit dem am 19. Oktober 1814 komponierten Lied „Gretchen am Spinnrad“ (nach Goethe) ist sozusagen mit einem Schläge das moderne deutsche Lied geschaffen. Schuberts Produktionskraft nimmt unheimliche Formen an. 1815 schuf er nicht weniger wie 144 Lieder, am 15. Oktober dieses Jahres acht, vier Tage später sieben. Dabei ist dieser Bienenfleiß nicht etwa nur als flüchtige Vielschreiberei aufzufassen, sondern es ist im Gegenteil erstaunlich, wie genau, kritisch und überlegt Schubert kompositorisch arbeitet. Die Texte suchte er sich mit feinstem Geschmack aus (an der Spitze der von ihm vertonten Dichter stehen Goethe mit 59, Schiller mit 31 Texten), seine Tonsprache ist gewissermaßen der Persönlichkeit des Dichters individuell angepaßt, allen Eigenheiten des jeweiligen Versbaues wird er mit unfehlbarer Intuition musikalisch gerecht, die Klavierpartie wird ebenso charakteristisch wie thematisch behandelt. So entstand ein ganz neuer Begriff „Lied“ durch den einen genialen Schubert, und es ist erfreulich festzustellen, daß, wenn auch nicht das große Publikum, so doch eine Anzahl näherer Freunde Schubert begeistert als einen „neuen Mann“ betrachteten und wenigstens seine Bedeutung als Liedkomponist erkannten. Unter ihnen sind in erster Linie der schwermütige, hochgebildete Dichter Mayrhofer, der aristokratische, wohlhabende und dabei freigebige Fr. von Schober und Schuberts Konviktkamerad, der unerschütterlich treue Baron Spaun zu nennen.

Bis 1818 waren auch acht Bühnenwerke komponiert, deren musikalische Einzelschönheiten aber durch die undramatische Haltung des Ganzen gefährlich geschädigt werden. Bis auf den heutigen Tag lebensfähig blieb jedoch die Kirchenmusik jener Jahre, besonders die g-dur-Messe: Beethovens und der Klassiker Vorbild (das ihn allerdings oft genug fast erdrückte) beflügelte sein sinfonisches Schaffen derart, daß bis 1818 sechs Sinfonien, darunter die „tragische“ in c-moll, ferner sieben Orchesterouverturen, über ein Dutzend Streichquartette entstanden waren!

1817 fand sich endlich ein begnadeter Sänger von Beruf, der sein ganzes Können und seine ganze Begeisterungsfähigkeit der Wiedergabe und Verbreitung von Schuberts Liedern widmete: der Hofopernsänger Vogl. Durch den ausgezeichneten Klaviervirtuosen Gahy wurde Schubert auch erneut zur Komposition für Klavier (zwei- und vierhändig) angeregt. Variationen, Sonaten, Tanzstücke usw. entstanden in großer Zahl.

Seit 1818 blieb Schubert bis an sein Lebensende ohne feste Anstellung, und es bildete sich bald eine Reihe von feststehenden Lebensgewohnheiten bei ihm heraus, die nur hie und da durch kleine Reisen unterbrochen wurden, aber es einigermaßen begreifen lassen, wie die außerordentliche, umfangreiche Musikproduktion materiell überhaupt möglich wurde. Unfaßbar bleibt freilich auch dann noch die geistige Leistung an sich. Tag für Tag, mit lückenloser Regelmäßigkeit, komponierte Schubert während vier bis fünf Vormittagsstunden und war dann grundsätzlich für niemand zu sprechen. Nach dem Mittagessen kam die Zeit der geistigen und körperlichen Erholung: Kaffeehausbesuch, Zeitunglesen, Rauchen, in der guten Jahreszeit stundenlange Gänge in Wiens reizender Umgebung, abends Theater, Oper, eine Kneipe mit Freunden, musikalische Gesellschaften usw. Monate, ja jahrelang ging es in dieser Weise fort. Ein paar Musikstunden, wenn überhaupt, brachten kargen Erlös; noch rührte sich kein Verleger, oft genug sprangen die Freunde, namentlich Schober, damals und auch später helfend ein;

Schubert soll 1816, 1821—23, 1827—28 ganz bei Schober gewohnt haben, so arm war er.

Zweimal (1818 und 1824) nahm er Sommer und Herbst eine Stelle als Musikhauslehrer beim Grafen Esterhazy im Schloß Zselesz in Ungarn an. Kompositorisch war dies für ihn wegen des direkten Kontaktes mit der ungarischen Zigeunermusik nicht unwichtig (man denke nur an das große „Divertissement à la hongroise“).

Im Sommer 1819 kam Schubert zum erstenmal mit Vogl und andern Freunden nach Oberösterreich; herrliche gastfreundliche Stunden waren ihm in Steyr, Linz, Salzburg beschieden. Ueberall wurde in den musikfreudigen Bürgerhäusern seiner Bekannten eifrigst gesungen, vierhändig gespielt usw. In Steyr komponierte Schubert sein von bezaubernder Melodik überströmendes „Forellen“-Quintett. 1818 und 1819 sind auch zum erstenmal in Wien Schubertsche Kompositionen öffentlich aufgeführt worden, eine Ouvertüre, Lieder usw.

Wir treten in die Meisterjahre Schuberts ein. Bis 1820 hatte Schubert ein paar hundert Lieder, vier Messen, sechs Sinfonien, elf Streichquartette, zwölf Klaviersonaten, Chöre usw. geschrieben — aber keinen Verleger gefunden! Dank neuer Beziehungen und der Erweiterung seines Bekanntenkreises, wo sich besonders die Familien v. Sonn- bithner, Fröhlich, Grillparzer und später der berühmte Maler Schwind als tatkräftige, echte Freunde erwiesen, kam es schließlich zum Druck von einigen Liederheften; die öffentliche Aufmerksamkeit wurde durch den stürmischen Erfolg des „Erlkönigs“ (schon 1815 komponiert!) und zweier Theaterwerke („Zwillingsbrüder“ und „Zauberharfe“) auf ihn gelenkt, und so flossen ihm, für seine Verhältnisse, große Einnahmen wenigstens eine Zeitlang zu.

Es ist hier unmöglich, alle Meisterwerke zu erwähnen und zu benennen, die nun in wunderbarer Fülle entstanden. Bis 1819 etwa betrachtete Schubert, der stets von vorbildlicher Bescheidenheit war und neidlos die Größe anderer Künstler erkannte, den größten Teil seiner Schöpfungen als Experimente und Studienarbeiten! Von 1820 an fühlt er sich aber im Vollbesitz der Herrschaft über die technischen und geistigen Mittel der Musik.

1822 schuf er die h-moll-Sinfonie, die „Wanderer“-Fantasie für Klavier, den größten Teil der a-dur-Messe und viele jener allbekanntesten, unverwelklich frischen kleinen Klavierstücke (Impromptus, Moments musicaux usw.), die aus der musikalischen Romantik gar nicht mehr wegzudenken sind. Die Sinfonie, unvollendet, gehört zu den bedeutendsten der Gattung überhaupt, die „Wanderer“-Fantasie gilt als ein gigantisches, bis heute einzigartiges, konzertantes Soloklavierstück.

1823 entstanden eine ganze Reihe von Bühnenwerken, die aber heute ziemlich ganz aus unserem Gesichtskreis verschwunden sind. Im folgenden Jahr schenkte der Meister der Welt das herrliche Oktett, die wunderbaren Quartette in d-moll und a-moll, Werke, in denen Schuberts Klangsinn, unerschöpfliche Erfindungskraft Triumphe feiert. Im Sommer dieses Jahres fand wieder eine Reise nach Oberösterreich statt, den Sommer 1824 verbrachte Schubert in Zselesz, wie bereits erwähnt. Auch 1825 kam es zu einer oberösterreichischen Fahrt mit Vogl und andern Freunden; Salzburg und Gastein wurden besucht.

Zum erstenmal stellen sich 1823 bei Schubert ernsthafte Gesundheitsstörungen ein, unerträgliches Kopfweh plagte ihn; mehrere Wochen scheint er damals im Wiener Krankenhaus gelegen zu haben. Auch 1825 war er zeitweise recht leidend. Vielleicht veranlaßte ihn seine schwankende

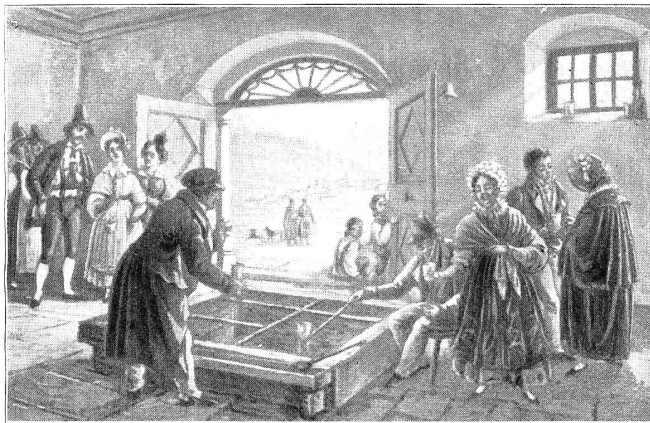
Gesundheit, im Jahre 1826 wieder einige ernsthafte Versuche zu unternehmen, um sich irgendwie sichere Einnahmen zu verschaffen. Er versuchte es mit großen deutschen Verlegern — vergebens; er versuchte es mit der Erlangung eines Kapellmeisterpostens — vergebens. Von nun an bewirbt sich Schubert nicht mehr um eine Anstellung, sondern wirft sich mit erneueter Feuereifer aufs Komponieren. Opernpläne, Kammermusik, Liederzyklen, Chorwerke, Sinfonien beschäftigen ihn unausgesetzt. Die beiden Klaviertrios in b-dur und es-dur, das Streichquartett in g-dur, das „Ständchen“ für Chor, lauter Perlen des Schubertschen Schaffens, werden niedergeschrieben; 1827 wurde die „Winterreise“ beendet, eine der gewaltigsten Schöpfungen im Bereich des deutschen Klavierliedes. Die ihr innewohnende düstere Tragik und hoffnungslose Melancholie ist gewiß auch ein Ausfluß der zunehmenden Kränklichkeit des Meisters. Trotzdem war es ihm bei vorübergehender Besserung möglich, im Herbst dieses Jahres noch einmal eine schöne und genußreiche Reise nach Graz zu machen, wo er aufs wärmste aufgenommen wurde.

Von dem seelischen Schatten, den Beethovens Tod (26. März 1827) auf Schubert warf, ist schon die Rede gewesen. Genau ein Jahr später veranstaltete Schubert, um seinen Finanzen aufzuhelfen, sein erstes und einziges Konzert in Wien;

es war ein großer künstlerischer und materieller Erfolg. Zu gleicher Zeit entstand seine gewaltige c-dur-Sinfonie, ein Werk von Beethovenschem Format, das er nie hörte, denn es wurde erst 1839 unter Mendelssohn in Leipzig aufgeführt.

Im Sommer 1828 ging es Schubert äußerst schlecht; heftige Kopfschmerzen quälten ihn, die Witterung war ungünstig, zu einer Erholungsreise besaß er kein Geld. Aber er blieb rastlos, ja fieberhaft tätig. Unter anderem schrieb er die prachtvolle es-dur-Messe, das überirdisch schöne Streichquintett in c-dur.

Der Herbst des Jahres sah einen schwerkranken Mann; ein Wohnungswechsel brachte keine Besserung. Am 11. November wurde Schubert bettlägerig, ein Nervenfieber brach aus, Delirien traten hinzu. Am 19. November hatte der arme Meister ausgerungen; eine der größten Musikbegabungen, die die Musikgeschichte kennt, ein Herz von rührender Reinheit und Güte, ein Künstler von bewundernswürdigstem Fleiß und Ernst war der Welt genommen. Eine harte, z. T. freudlose Jugend, eine ernste Jünglingszeit, eine kurze, von vielen Sorgen, wenig äußern Erfolgen begleitete Manneszeit war ihm beschieden. Alles dies vermochte seine Kraft und seine Fähigkeit zum Komponieren nicht einzudämmen. Die Musik verehrt in Franz Schubert mit Recht eine ihrer schöpferischsten und liebenswertesten Gestalten.



ST. MORITZ-BAD IN ALTER ZEIT

STEIGER-MEYER, DAVOS-DORF

neben der Kath. Kirche  
Haus Primavera, Tel. 718

DAMENMODEN

Mäßige Preise, reelle Bedienung, Rabattmarken

Sämtliche Damenkleider

Trikotagen, Strümpfe in Wolle und Seide

+ Handschuhe, Sportmützen, Schale

