

Schubert

f. JWF Dalmaden

(A)

Es scheint, daß die Schubert-Biographien des 19. Jahrhun-
derts einige Schwierigkeiten hatten, ein überzeugendes
Charakterbild des Komponisten zu entwerfen. Auf
der einen Seite ~~schien es~~ ^{war} ~~schon~~ ^{gewiß} wünschenswert, einen so lebens-
würdig-gemüthlichen Komponisten, dessen Porträtköpfe
ebenso zum bürgerlichen Hausrat gehörte wie seine
bekannten Musikstücke, als einen soliden, ehrbaren,
fleißigen, gutgearteten und wohlgesitteten Mitbürger
dargestellen, den jeder gern in seinem Haus empfangen
hätte. Daß er den Mädchen gegenüber so schen war, machte
ihn nur noch sympathischer, da man ihn nun auch noch
ein wenig bedauern durfte, weil er, obgleich ein so großes
Genie, sich doch aus lauter Ausländigkeit keine reguläre
Häuslichkeit zu verschaffen wurde. Demgegenüber stand
aber die auffallende und verdrießliche Tatsache, daß
ein so vorzüglicher Poetemann es im bürgerlichen Leben
zu nichts ^{gebracht} ~~gebracht~~ und als ein Habenichtes dahinstarb.
Auch ließ es sich schwer verkündigen, daß er sich viel
in Wirtshäusern herumgetrotten haben muß, wenn
man auf so drollige Details seiner Biographie, wie
daß er ^{musikalische} Genieklitze auf die Rückseite von Speise-
karten zu notieren pflegte, nicht verzichten wollte.
Ein Mangel an weltlichem Erfolg konnte auch nicht
damit begründet werden, daß er als verkanntes Genie
gegen den Widerstand einer verständnislosen und
feindseligen Mitwelt nicht aufkommen konnte.
Schuberts Musik wurde von seinen Zeitgenossen ~~nicht~~
wie als radikal, aggressiv oder skandalös empfunden,
ja nicht einmal als besonders sensationell, obwohl
selbst für uns noch evident genug ist. Man
ihre gelegentliche Kühnheit

hört wohl, daß jemand über die Dissonanzen im
"Erlkönig" den Kopf geschüttelt habe, oder daß die

und da etwas in Schuberts Musik als überladen oder Kon- (B)
fus kritisiert wurde. In der öffentlichen Meinung hatte aber
wahrscheinlich der alternde Beethoven den Ruf der Kühnheit,
Abwegigkeit und Unzugänglichkeit ^{so} monopolisiert, daß davon
für andere Komponisten nicht viel übrig blieb. Schuberts
Kühnheiten sind nicht sensationell und wurden daher
wahrscheinlich fast unbemerkt hingenommen. Freilich wurde
^(zu seinen Lebzeiten) ja auch ~~nur~~ ein Bruchteil seines Werkes in weiteren Kreisen
bekannt.

~~Wahrscheinlich~~ Um Schuberts verdräuflichen Mangel an bürger-
lichem Erfolg zu erklären, liegt es also nahe, anzunehmen,
daß er vermuthlich kein sehr strebsamer Mensch war, im Sinne
jener Strebsamkeit, die sich in der Tüchtigkeit merkbare Re-
sultate zu erreichen ändert. Bei genauerer Betrachtung
gewinnt man nämlich den Eindruck, daß die ~~viele~~ mehreren
Bewerbungen um verschiedene Amtsstellen, die Schubert von
Zeit zu Zeit unternahm, nicht immer nur wegen der Miß-
gunst und Unwissenheit der maßgebenden Personen
in nichts zerriethen, sondern wohl auch deshalb, weil
der Bewerber selbst keinen gewaltigen Eifer an den
Tag legte und insgeheim gar nicht so entschlossen zu
sein schien / wenn ein anderer Versuch, ihn in eine
bureaukratische Routine zu ~~zwingen~~, daneben ging.
Wenn ihm das dürftige Leben auch nicht behagen moch-
te, so gefiel ihm die Freiheit von lästigen Bindungen
augenscheinlich umso mehr.

Merkwürdigerweise war er aber doch sehr strebsam auf
einem Gebiet, wo man das kaum vermuten würde. Es
ist auch unseres Wissens von den meisten Biographen
Schuberts nicht besonders hervorgehoben worden, ob-
wohl es aus ^{der} Oke Erich Deutsch ^{von} musterhaften Doku-
mentensammlungen klar hervorgeht. Das Gebiet, auf
dem sich Schubert wirklich sehr bemühte, war zugleich das,
wo er am wenigsten Erfolg hatte, nämlich die Oper.

Auch dieser Mißerfolg ist vielfach auf andere Umstände zurückgeführt worden, wie etwa die im Opernbetrieb aller Zeiten und Gegenden ~~herrschende~~ herrschende Intelligenzverschaffung und die besonders damals in Wien überwiegende Vorliebe für die italienische Oper, vor allem Rossini. Immerhin haben die meisten Beobachter zugegeben, daß Schubert als Operakomponist keine glückliche Hand hatte, und als Theatermensch mit einem Rossini gewiß nicht konkurrieren konnte. Wir werden darauf noch zu sprechen kommen. Auf jeden Fall ist es eigenartig, daß Schubert selbst nicht müde wurde, sich auf diesem so widersetzlichen und undankbaren Gebiet immer wieder zu versuchen, und diesen wenig ergiebigen Experimenten mehr Aufmerksamkeit zuwenden als seinen unbestrittenen Meisterwerken. Vielleicht ~~stehen~~ ^{lagen} ihm jene so am Herzen, gerade weil sie Sorgenkinder waren.

Ein Vorwurf, den dem Komponisten Schubert gemacht wurde und der in gewissem ~~Maße~~ ^{Grade} mit dem Mißtrauen gegen ~~die~~ seine untüchtigen, fast bedauerliche Lebensweise zusammenhängt, beruht darin, daß er zwar himmlische Einfälle gehabt, aber eigentlich nicht zu komponieren gewußt habe, wie man ordentlich komponiert. Diese Auffassung hat sich wohl vor allem in gewissen akademischen Kreisen herausgebildet, wo die Großen der Musikgeschichte auf Grund sorgfältiger Definitionen und unhaltbarer Voraussetzungen in die eisernen Gitter festumgrenzter Kategorien eingesperrt werden. Von der abgekürzten Bemerkung eines Wiener Professors, daß es mit Schubert nicht weit her sein könne, weil er es doch nicht einmal zu einer fix besoldeten Stellung gebracht habe, ist nur ein Schritt zu der in Amerika verbreiteten Auffassung, daß Schubert nur Lieder schreiben konnte, weil er von den zur Herstellung größerer Formen notwendigen Künsten der Konstruktion und Durchführung nichts verstanden habe. Als Arthur Schnabel an einem amerikanischen College, an dem inf. damals tätig war, für einen

Klavierakademie ~~war~~ engagiert war und für das Programm ① eine Sonate von Schubert ankündigte, drohte der Studentenausschuß, das Engagement rückgängig zu machen, da sie doch gelernt hatten, daß Schubert keine Sonaten schreiben konnte. Erst als ich die jungen Damen darauf aufmerksam machte, daß Schnabel, wenn er von ihrem Vorurteil wüßte, ~~den~~ seinen Besuch aufs schnellste selbst absagen würde, ließen sie sich eines Besseren belehren.

Ein Faktor, der wohl zu den schlechten Noten beitrug, die Schubert in den neueren Theorieklassen bekommt, ist vermutlich seine relative Gleichgültigkeit gegen kunstvolle Übergänge. Die musikalische Formenvwelt scheint für ihn aus lyrischen Monaden zu bestehen, die nur locker aufeinander bezogen sind. Ein Thema in einer Sonate ist ihm nicht eine mit Schicksal geladene Energiezelle, deren Spannungs-~~schlechte~~ prozesse einen halbseitigen Musikverlauf bis ins letzte Detail beherrschen werden, wie man das bei Beethoven beobachtet, sondern für Schubert war ein solches Thema eher eine in sich geschlossene lyrische Einheit, von der man, wenn sie fertig war, ohne viel Umstände zu einer anderen fortschritt. Ein ganzes liebevolltes Interesse, seine ganze Phantasie und godartige technische Meisterschaft ist auf das Konzentrat, was im Innern einer solchen in sich geschlossenen lyrischen Einheit vorgeht.

P.

① Wenn wir uns jetzt den Motiven zuwenden, mit denen ich einige der besonders faszinierenden Lieder von Schubert's Kompositionskunst illustrieren will, so ~~ist~~^{wird} es, im Licht meiner Bemerkungen, kaum Wunder nehmen, daß ich ~~es~~ dazu ausschließlich Lieder von Schubert heranziehen werde, obgleich ich keinerlei Gesangskräfte zur Hand habe und den Hörern gewiß ~~keinerlei~~ nicht zumuten will, etwa eigene Versuche in dieser Richtung zu erdulden. Ich werde also in den folgenden Motiven die Töne der Singstimme jeweils in den Klavierpart so gut wie möglich einzeichnen. Ich will das deshalb tun, weil ich gerade an dem gewöhnlich mit emotionalen Nebenbedeutungen überlitterten lyrischen Schaffens Schubert's seine kompositorische Meisterschaft besonders deutlich ablesen läßt, sowie man von dem Anliegen von Aussage und Ausdruck absieht.

Lassen Sie uns mit etwas sehr Einfachem beginnen. Hier ist das Lied "An die Nachtigall", komponiert 1816 nach einem Text von Matthias Claudius. Schubert war damals 19 Jahre alt, und das Lied macht gewiß den Eindruck jugendlicher Unbefangenheit. IV 96 ex. 1 Ton sprachlich gibt es ~~es~~ keine Probleme auf. Das die vorletzte Phrase nach der gleichnamigen Melodieart wechsell, ist Gemeingut des Zeitstils. Was erstaunlich ist an dem kleinen Lied, ist seine Form. Abgesehen von Repetitionen innerhalb der einzelnen Phrasen, wiederholt sich hier nichts. Ein Gedanke folgt dem anderen, aber das Folgende bezieht sich nicht zurück auf das Vorhergegangene. Die berühmte dreiteilige Liedform - ABA, mit kontrastierendem Mittelteil und abschließender Wiederholung des Anfangs, gewöhnlich als Musterbeispiel der Liedkomposition dargestellt - ist völlig beiseite gelassen. So wie es heißt, daß in der Sprache "ein Wort das andere gibt", so produziert hier eine musikalische Gestalt die andere, überlappend im Vorwärtsgen und ohne rechtfertigenden Rückblick. Jedoch schon hier läßt sich eine andere Eigenart des Schubert-Stils beobachten. Wie schon gesagt, gibt es lokale Wiederholungen

innerhalb der Phrasen. ~~Wieder~~ Sie sind aber selten wörtlich ^② und niemals mechanisch. Lassen Sie mich die letzten vier Takte, das Nachspiel des Liedes, nochmal zu schön bringen. Es besteht aus einer zweltaktigen Phrase, die wiederholt wird. In der Wiederholung aber ist in ~~der letzten~~ ^{jeder} Hand je ein Ton verändert. Langsam nochmal diese vier Takte:

ex 2

Das nächste Gedicht ist das Lied 'Wehmut'. Auch hier entsteht die Form durch Aneinanderreihung von stets neuen Gedanken. Was zunächst als kontrastierendes Mittelteil anmutet — die dramatisch gesteigerte Tremolo-Stelle, ist von keiner Reprise gefolgt, sondern von ~~einer~~ ^{einer} sich unmittelbar verbreiternden, neuen Gestalt.

ex. 3 Wehmut, III. 15

In ~~der dramatischen Tremolo-Passage~~ ^{der dramatischen Tremolo-Passage} lernen wir ein Kunstmittel kennen, das für Schubert von höchster Bedeutung ist, nämlich die enharmonische Kundentung. Das ist, um es laienhaft auszudrücken, ein Trick, der es ermöglicht, durch alle Tonarten im Kreis zu wandern und ~~zum~~ zum Ausgangspunkt zurückzukehren. Daß es gelingt, verdanken wir der sogenannten gleichschwebenden Temperatur, d. h. jener Anordnung der Töne, wie wir sie etwa auf unserem Klavier haben, wo es für fis und ges, oder cis und des nur je eine Taste gibt. In dem Lied 'Wehmut' geht Schubert von der Tonika d. moll

ex 1

zur 6. Stufe — B dur (ex) — er deutet diese als Dominante von es moll. Den es moll Akkord deutet er wieder als 3. Stufe von Ces dur (ex), aber dem Ces dur Akkord, der eigentlich 7 b's haben müßte, notiert er als H dur. Das ist nun nichts weiter als die Dominante von e moll (ex), und e moll ist die 2. Stufe von d moll, das nun ganz

nicht über seinen Dominantakkord erreicht wird ③
(ex) Es ist, als ob man zu einer Weltumseglung aufgebrochen wäre, aber irgendwo von den Antipoden blitzschnell durch den Mittelpunkt der Erde unversehens zum Ausgangspunkt zurückgeschwenkt wäre. Diese Prozedur ^{war} ~~ist~~ ~~theoretisch~~ seit der Ansbildung der gleißschwebenden Temperaments, also über hundert Jahre vor Lehnbest, zur Verfügung, aber erst durch ihn wird sie ^{zu jener} auffallung bis dahin ungeachteter harmonischer Farbensprache bemüht, die zum hemmungslosen Durchgleiten der ganzen Regenbogenkala im "Triton"-Stil führt.

In dem Lied "Auflösung" wird der ganze mittlere Teil um einen halben Ton aufwärts verschoben, von G dur nach A dur. (ex. V, 196) ..

Den Vorwand zu dieser Verschiebung des tonartlichen Plateaus bildet die sogenannte neapolitanische Sext, jene Abänderung der 2. Stufe der Mollmodalität - statt $\text{F}\flat$ wird $\text{B}\flat$ gesetzt - die auf die tief eingewurzelten Bedenken der mittelalterlichen Theoretiker gegen den Tritonus zurückgeht. Also: A dur ist die neapolitanische Sext in G dur, und das genügt, um den ganzen Mittelteil unseres Liedes dorthin zu verschieben. Die Rückführung ist nicht weniger rücksichtslos. Zunächst geht es enharmonisch von A dur nach H dur. Dieses wird nun offenbar als Dominante von e moll, und dieses als 6. Stufe von G dur aufgefaßt. Jedoch, das e moll erscheint gar nicht, und man kommt ohne Umweg zurück zur Aufgangstonart. (ex)

Eine Ausweichung, die sich nicht einmal durch Klision theoretisch begründbarer Zwischenstufen erklären läßt, ereignet sich im Lied "Fülle der Liebe"

(ex. III 193)

Man hat es hier gewiß mit einem ^{früheren} Phänomen aus jenem (4) Randgebiet zu tun, das die späte Romantik so ausgiebig kultiviert hat, wo nämlich expressive Schokwirkungen hoher Intensität dadurch zustande kommen, daß ein Material, dessen traditionelle Zusammenhänge noch ^{als} völlig präsent im Bewußtsein des Hörers vorausgesetzt werden können, aus diesen Zusammenhängen herausgebrochen und in ungewohnte, unerklärbare Kontexte gebracht wird. Es liegt auf der Hand, daß dadurch das Material selbst immer mehr ausgehöhlt wird. Schließlich werden die Diatelen und verminderten Septimenakkorde, mit denen Schubert auskommt, nicht mehr genügen, um die Schokwirkungen zu erzielen, die er ~~so~~ so wirksam ~~schon~~ machte. Von hier führt ein gerader und nicht sehr weiter Weg zur Atonalität. In dem Lied "Waldesnacht" kommt es zu harmonischen Rüdungen, die sich mit Hilfe der traditionellen Theorie nur mühevoll erklären lassen.

ex. III 159

Der D-dur Klang, der zwischen Tonika und Dominante von Es dur steht, läßt sich selbst in ^{der} ~~der~~ als bequemstes Launmittel allen Arten von Unregelmäßigkeiten geschaffenen Kategorie der Zwischendominanten kaum unterbringen. Er ist ein tonaler Fremdkörper. In dem (und bleibt)

Lied "Gruppe aus dem Tartarus" endlich bricht die tonale Kontrolle praktisch ganz zusammen. Wohl ist das harmonische Material durchaus das der traditionellen Tonsprache, aber das unaufhörliche chromatische Geschehen erlaubt nur zwei kurze ^{Haltepunkte} ~~Abstände~~ auf den sonst nicht relevanten Tonarten d. moll und f. moll, und selbst die C-Tonalität, mit der das Lied endet, wird nicht so sehr als Ziel empfunden denn als ein neuer Herd von Unruhe.

ex. II 61

Vielleicht weniger spektakulär als diese harmonischen ⁽⁵⁾ Explosionen, aber umso raffinierter sind die metrischen Manipulationen Schuberts. Wie bekannt, basiert die tonale Musik festes Zeitaktes auf symmetrisch aufgebauten Periodenbildungen, in denen sich Phrasen von durch zwei festbaren Taktzahlen die Waage halten. Als Bsp. für diese millionenfach vertretene Norm nochmal die Einleitung der "Nachtigall", die wir eingangs kennen lernten.

ex. IV-96

Als Gegenbeispiel für die subtilen Unregelmäßigkeiten, die Schubert in die Periodenbildung einführt, hören wir eine Stelle aus dem "Schatzgräber": Hier stehen zunächst zwei Takte: (ex. IV 22) gegen zwei, ~~zwei~~ ^{ex}

denen ein halber Takt als Zwischenspiel zugegeben ist:

Diese sind gefolgt von einer echten zweieinhalbtaktigen Phrase ^(ex). Die Ausdehnung ist motiviert durch die mit Hilfe von Akzenten ergo hervorgehobene Wiederholung des d. ^(ex). Der nächste Abschnitt bringt Beruhigung: zwei ausgewogene zweitaktige Phrasen: ^(ex). Schon folgt aber wieder die drängende, akzentuierte Wiederholung und schafft eine Ausdehnung auf $2\frac{1}{2}$ ^(ex). Die nächste Wiederholung ist überraschender Weise auf ^{einen} normalen Zweitakter verkürzt ^(ex), dafür produziert aber die ~~vierfache~~ vierfache, heftig akzentuierte Wiederholung in der Schlussphrase eine Ausdehnung auf $3\frac{1}{2}$. ^(ex)

Wunderbare metrische Arbeit enthält "Der Zwerg". Hier wird zunächst als Norm eine sechstaktige Phrase aufgestellt

ex II 55

mit dem Einsatz der Singstimme wiederholt sie sich und liefert so die Sechstaktigkeit. ^(ex) Die Wiederholung dieser Phrase reduziert sie jedoch auf 5; ~~und~~ ^(ex) und die Abschlusssphrase hat knappe 4 Takte ^(ex).

Die zweite Strophe hat wieder einen Fünftakter ex, ⑥ und wenn es im Text heißt: "Hinauf zur Lichtdurchwölbten blauen Ferne, die mit der deck des Himmels blaß durchzogen", so haben wir zwei herrlich schwebende ausgeglichene Versakten ex. Das Drama des Gedichtes wird von einer versaktigen Phrase eingeleitet ex, doch ist sie sogleich von einer dramatisch verkürzten dreitaktigen gefolgt. ex Noch kürzer; nur zwei Takte ex und vor zum ruhigen Abschlus ex, und so geht es fort durch das ganze lange Lied. Die Flexibilität, mit welcher hier asymmetrische Elemente in fortgesetzt gleichendes, lebendiges Gleichgewicht gebracht sind, kann nicht genug bewundert werden.

Ein treffliches Beispiel für das schwebende Gleichgewicht ist "das Rosenband". Hier gibt es zunächst zwei ganz schlichte zweitaktige Phrasen ex V 160, denen ein gedehnter dreitakter folgt ex. Die Dehnung wird durch eine noch stärkere Dehnung gerechtfertigt — fünf Takte ex. Die zweimal zwei Takte der Abschlusphrase mit ihrer gleichmäßigen Verteilung der rhythmischen Werte stellen die Reihe wieder her ex es lohnt sich, nochmals das in drei plus fünf Takte gegliederte Mittelstück unter die Lupe zu nehmen. Zunächst ~~ist~~ ^{ist} drei plus fünf gleich acht, so daß das Mittelstück mit den vorangehenden und folgenden Versaktern das ganze Lied ^{doch} auf die Normalzahl 16 bringt. Reizvoll ist, daß die erste Phrase des Mittelstücks nämlich die kurze dreitaktige, mit den langen Noten endet, und daß die längere fünftaktige mit diesen anhebt. ex Dadurch wird von dem Fünftakter ein mit dem Zweitakter korrespondierendes zweitaktiges Glied abgetrennt, während sich die Bewegung dann in langen einem Höhepunkt drängenden ~~abg-~~ ^{abg-} ~~bleibenden~~ drei Takten ~~zusammen~~ konzentriert.

Ein Höhepunkt des Raffinement ist erreicht in dem großartigen Lied "Delphine", einer Soloszene aus dem Schauspiel "Lacrime" von Wilhelm von Schütz. Hier wird als merkwürdige Grundgestalt eine Kombination von 2 plus 1 Takt aufgestellt, die dem hektischen Ton der Dichtung besonders entspricht. ex III 126. Die Figur wird sogleich wieder-

holt, um sich als Norm zu etablieren ex. Sie ist dann gefolgt von einer Ausdehnung auf 3 plus 1 ex. Das ist wohl eine vieraktige Phrase, aber weit entfernt von der sonst als normal geltenden Viertaktigkeit. Hier ~~ist~~ ^{word} der Viertakter deutlich als Unregelmäßigkeit empfunden.

Ein leichter Einschnitt artikuliert die folgenden sechs Takte in zwei ~~symmetrischen~~ Dreier. ex. Die abschließenden vier Takte erst haben den Charakter normaler Symmetrie. ex. Die nächste Strophe gewinnt ihre drastische

Dramatik aus dem so kurz aufgestellten Grundmuster 2+1. Zunächst wird dieses in Erinnerung gerufen ex, dann geht es aber sofort weiter mit drängelndem Auftakt, und es folgt 2 plus 1 plus 1 plus 1 plus 1 plus 1.

ex Das atemlose Absinken in den fünf isolierten Einzeltakten wird später zu einem Grundmotiv des abwechselnd himmelhoch jauchzenden und morbid verzerrten Liedes. Die 2 plus 1 Gestalt wird noch einmal abgewandelt als 2 plus 2, indem das als Eins bekannte Partikel gedehnt wird ex p. 129. Ein Ständchen bekräftigt das. Zum Schluss des Liedes wird die Idee dieser Ausdehnung des erst so hektischen atemlosen Einsers zu zwei wilden Ausbrüchen gesteigert. Hier kommt zunächst wieder 2+1 ex p. 130 wird aber gefolgt von einem das Metrum sprengenden 2 plus 4 ex. 130. Die Coda wird noch ausfahrender: zunächst zweimal 2+1 ex, gefolgt von

Grünf. ex. Die Wiederholung bringt wieder zweimal 8
2 plus 1 ex, aber nun den größten Ausbruch: 2 plus
5, der auch die Singstimme zum hohen C hinauf-
treibt ex.

(3) Während die Betrachtung von Schuberts Liedern vom
Standpunkt der Kompositionstechnik ein sehr klares
Bild seiner Refindungsgabe und Meisterschaft vor allem
~~in~~ ⁱⁿ den Lektoren der Harmonik und Metrik vermittelt,
ergeben sich manche schwerer zu durchschauende Probleme,
wenn man die Beziehung des Komponisten zu den von
ihm gewählten Texten untersucht. Neben der unge-
heuren Anzahl ~~der~~ Lieder, die schon seit jeher das Kr-
anken aller Beobachter erregt hat, fällt ~~es~~ in der
Auswahl der Texte eine Breite des Geschmacks auf, die
an Willkür grenzt. Die mehreren hundert Gedichte,
die Schubert komponiert hat, bilden einen Querschnitt durch
die deutsche Literatur der Zeit, der von der leuchtenden
Herrsichte der Goethe, ^{Shakespeare,} Schiller, Klopstock in unwahr-
scheinliche Tiefen reicht, die ohne Schuberts Verdorungen
vermutlich im Dunkel der Vergessenheit schlummern
würden. Da ist vor allem der erstaunliche Johann
Nepomuk Mayrhofer, der, um in seinem Lied zu sprechen,
den Pegasus als Herkuleusreiter reitet und dessen parnassische
Erregungen die ~~Haar~~ ^{Wasser} Quellen speisen, aus denen ^{ist} Schuberts
durstige Muse ihre schöpferischen Leistungen holt. Mayrhofer, hat nicht
nur ^{fast} die ganze Mythologie in griechischen Kommentaraufnahmen
festgehalten, wovon solche Titel zweifellos ein hochgelahrter
wie Memnon, Orest, Phloctes, und wohl gelehrter Herr,
Antigone und Oedip, Alys, Heliopolis Zeugnis ablegen,
sondern hat sich auch oft in gemütvollen Genrebildern
vertieft, die zu kostbaren Sprachblüten Anlaß geben.
So gibt es z. B. ein Gedicht "Lebensucht":

Dass dem eifervollen Studenten der Mythologie auch
frivolere Töne zur Verfügung stehen, zeigt ein "der
zürnenden Diana" gewidmetes Gedicht.

(II 75)

Vom Übermut des Professors angeleitet, konzipiert Schubert
eine Phrase, die mehr danach klingt, als ob er den Wiener
Wäscherinnen auf die fischen Wadeln ^{ge-}schaut ^{hätte} als auf das
ohne Schiller strahlende Himmelsweib.

(II 76)

Seine für Mayrhofer ^{in ihrem Trübsinn} typische ~~Lebensweise~~ Betrachtung ^{ist}
~~tritt~~ der Gegenstand des Gedichtes "Wie Ulfen fischet",
wo schon der abwegige Name des mythischen Fisches auf
eine besonders obskure Sphäre hindeutet.

(IV 16)

Auch das kurze Gedicht "Der Abendstern" enthält st-
gendwie abgründige und auf eigenartige astronomische
Überlegungen gegründete Philosophie:

(X 33)

Das Mayrhofer im schwermütiger Mensch war,
der seinem Leben selbst im Ende setzte, ist
gewiß zu bedauern. Es erklärt wohl den

Es muß jedoch neben Mayrhofer eine Reihe von ~~ähnlichen~~
ähnlichen Sprachgenies gegeben haben, nur sind sie bei
Schubert nicht so reichlich vertreten. Hier ist einer, der heißt
Kerner, und seine Poesie ist gewiß etwas für Kerner. Schon
der Titel eines Gedichtes "Der Ledler" erweckt Neugier.
Es zeigt sich später, daß ^{ein} Ledler offenbar ein professioneller
Lichtdränger ist. Seine Tragedie fängt so an:

(IV 33)
nur

„Du irrst umher, „den Tod soll zu erstreiten“, aber das gelingt
nicht, und er kehrt zurück, wo die edle Maid Milla, für die
er zu schlecht war, einen ebenso edlen Ritter heiraten
soll. Die Sache geht übel aus:

(IV 41 - 44)

Die ernste Frage ist, wie ein Komponist vom Range Schuberts
sich dazu entschließen konnte, auf diesen von Börgen in-
spirierten dilettantischen Schwulst etwa 600 Takte Musik
zu verschwenden.

Derselbe Kerner hat sich an einem "Fräulein versucht,
das schaut vom hohen Turm"

(IV 152)

merklichen Ton vieler seiner
Gedichte, erhöht jedoch leider
nicht ihre sprachliche Würde.

Sine Frau Caroline Louise von Klenke läßt die (10)
emotionelle Temperatur verwegen in die Höhe gehen:
"Heimliches Lieben":

IV 104

Wiederum gibt es zu denken, daß Schubert sich 1827, also zu einer Zeit, da er nach der Durchsicht vieler Biographien seinem bevorstehenden Tod ins Auge sah, von diesem ^{nähe} kritischen Kritikon angeregt fühlte. Vielleicht hat ihn dieser einzige origineller Zug, die verkürzte letzte Zeile in jeder Strophe, interessiert. Jedenfalls ist die Musik zu diesem vollständigen Erguss für Schuberts Verhältnisse eigentümlich kühl und gelassen.

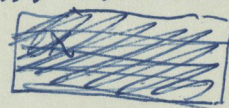
Jedenfalls hat auch das folgende Gedicht in das Stammbuch eines Freundes komponiert:

V 169

Der Dichter heißt — Franz Schubert.

Wir wollen uns hier weder über Schubert noch über die unglücklichen Dichterlinge lustig machen, die ja gar nicht ahnten, daß sie durch ihn einer lästernden Nachwelt zur Lachan gestellt werden würden. Was uns interessiert, ist, wieso ein Mann von Schuberts Kaliber sich von solchen Reimereien zu unausgereicht errenierten schöpferischen Ausbengungen gereizt fühlen konnte. Es läßt sich kaum anders erklären als durch die Annahme, daß ~~er~~ ^{sein besonderes Talent für die Darstellung} musikalische Symbolisierung

Mazgrhofer — wer immer vom Frohen, vom Wasser, vom Lohn oder Wetter, den ~~Fühlen~~ ^{Räumen} und den Wellen dachtete, Schubert konnte nicht widerstehen, und hatte ein neues Exemplar aus dem unerschöpflichen Katalog seiner Wassersymbole herbeizuschaffen. Seine Musik leuchtet wie die Sonne über Gerechte und Ungerechte, und das Sprudelgehudel eines Winkelpoeten ist ihm ebenso willkommenen Anlaß zu musikalischen Wasserpantomimen wie das majestätische Gewoge eines Dichterfürsten.

So weit wir es überblicken können, ist noch nicht oft (11)
beobachtet worden, eine wie große Zahl von Schuberts Liedern
in Wirklichkeit musikedramatische Vorstudien zur Oper
darstellen. Das zeigt sich am deutlichsten in den umfang-
reichen Gesängen zu den Texten aus "Osian", obwohl auch
manche andere Lieder, etwa die Fragmente aus Goethes
"Faust", dialogische Behandlung und dramatische Gestikü-
lation aufweisen. Die Osian-Gesänge, die über sechzig
eingedruckte Seiten füllen, sind viel zu lang, um im
Detail besprochen zu werden. Es läßt sich jedoch sagen,
daß ^{die bei} ~~Shubert~~ ^{vorherrschende} formale Disposition dieser
mehr oder weniger dramatischen Dialoge auf eine Ab-
wechslung zwischen Recitativ und Ario-Abzitt, wobei
sich die beiden Ausdrucksformen quantitativ ungefähr
die Waage halten. ~~In diesem Hinsicht~~ ^{Darin} ist Schuberts
dramatischer Stil in ebendem Grad fortschrittlich als er
sich rückwärts zu orientieren scheint an den Modellen
des alten großen Monteverdi. Schuberts ~~genies~~ ^{eminentes} Talent
für weidiges Manövrieren im tonalen Raum kommt
seinem offensichtlichen Wunsch nach äußerster Lautstärke
in der Ausdrucksform ^{wechselnder} subtiler Regungen
sehr entgegen, und seine metrische Flexibilität
macht die ariösen Abschnitte langsam und abwechsel-
ungsreich genug, um sie der harmonischen Unruhe
der Recitative anzugleichen. 

~~Wenn man sich zu erklären versucht, warum Schu-~~
~~bert trotz so vieler musikedramatischer Erfindungs-~~
~~gabe und so heftigen Bemühen auf dem musikalischen~~
~~Theater innerlich wie äußerlich erfolglos blieb, so läßt~~
~~sich vielleicht sagen, daß etwa die mit wirklicher Phau-~~
~~sanie behandelten Osian-Texte einigermaßen ge-~~
~~schwollene Literatur sind, an welcher der Komponist~~
~~vermutlich in erster Linie die Naturbilder reisten. Daß~~

Das ist - für uns unbegreiflicherweise - doch ein weiteres (12)
Publikum für diese Geisterbeschwörungen auf der
schottischen Erde interessiert haben und, beweist das
Faktum, daß der als geschäftstüchtig genug bekannte
Wiener Verleger Drabelli einige der unvollendet ge-
bliebenen Ossian-Lieder nach Schuberts Tod mit Frag-
menten aus anderen Kompositionen von Schubert auf-
füllte, um sie an den Kunden zu bringen.

8 Auf der anderen Seite scheint es, daß Schubert, wenn
er wirklich für die Bühne schrieb, irgendwelchen Hem-
mungen unterworfen war, die seinen theatralischen
Arbeiten ein ungünstiges Element von Hausbackenheit
und Pedanterie aufzwangen.

Wenigstens ein kurzes Beispiel aus dem ^{langen} ~~ersten~~
~~unvollendeten~~ ^{Opern} ~~Flabesat~~ "Der Tod Osseans" mag Schuberts
Ossian-Gesang "Die Nacht" -
Freiweise illustrieren.

ex. IV 162

Gewiß handelt es sich ^{bei dem Ossian-Texte} ~~hier~~ um ein Jugendwerk
des Zwanzigjährigen ~~aus dem Jahr 1817~~, aber ge-
messen an den kurzen Spanne seines Lebens, ist ~~es~~ ^{es}
schon ein ^{Texte} ~~Maßstab~~ gewisser Reife erreicht. Die
Ossian-~~Dichtungen~~ ^{Texte} erscheinen uns gewiß als schwülstige
Pseudo-Literatur und wir glauben zu verstehen, daß eine
musikalisch-dramatische Befassung mit ihnen
kaum sehr ergiebig sein wird. ↗

Dabei hat ~~Shubert~~ ^{Shubert} ~~diese~~ ^{diese} dristernen Schauererzählungen,
in denen sich Recken und Barden des nebligen Nordens
in blutige Schlachten hauen, bevor ihre Geister den nächt-
lichen Hügeln den Hirsche musicher machen, mit
viel witzlicher Phantasie musikalisch ausgestal-
det. Freilich sind es fast immer die Naturrelemente, die
seine Einfindungsgabe anregen - "der Strom des Berges
erbrannt" ex. p. 163

— "vom Baum beim Grabe der Toten föhrt der kühle (13)
krazender Gang?" — (ex. p. 164) — "die verwelkte,
zum Knäuel verworrene Klette weht der Wind über
das Gras" — (p. 166) — "es ist der leiste Tritt eines
Geists" (p. 166). Von einer Charakterisierung der
Personen, die in diesen balladerken Dialogen auftreten,
ist freilich viel weniger zu bemerken. Ob Shilvik oder
seine Geliebte Vinvela, ob die feindlich-freundlichen
Brüder Oscar oder Dermid singen, läßt sich musi-
kalisch kaum unterscheiden.

Über die innere und äußere Erfolglosigkeit des
Theaterkomponisten ^{Shubert} ist schon ^{so} viel nachgedacht und
geschrieben worden, daß weitere Erklärungsversuche
sich erübrigen dürften. Jedoch, da alle Theorien
dieser Art spekulativ sind und an einer an sich
bedauerlichen Tatsache nichts ändern, so mag hier
eine wider mehr noch weniger stichhaltige riskiert
werden. Ein Vergleich mit Beethoven und Mozart wird uns
dem Gegenstand vielleicht näher bringen. Kaum jemand dürfte
zögern, Beethoven einen dramatischen Komponisten zu nennen.
Seine Sinfonien sind Monumente gewaltiger Spannungen,
voll von explosiven Kontasten, kraftgeladenen Anti-
thesen, die das tragische Aufgewühlte des Menschenlebens
symbolisieren wie kaum ein künstlerisches Dekretum
seit Michelangelo oder Shakespeare. Und doch hat
dieser Komponist nicht vermocht, seine ausgesprochenen
dramatischen Impulse auf der Opernbühne zu über-
zeugender Wirkung zu bringen. Die große und mehrfals
unter Schmerzen wiederholte Austreibung des "Fidelio"
ergibt einzige wunderbare Musikstücke, aber keinen
mitreißenden dramatischen Fluß. Schon der katastrophale,
ein so unmögliches Libretto wie den Fidelio in Musik
zu setzen, verrät eine souveräne Gleichgültigkeit gegenüber

den elementarsten Anforderungen der Musikbühne. (14)
Aber gerade dieser Entschluss macht ~~Beethovens~~ Inter-
~~esse~~ durchaus klar, was Beethoven interessiert hat,
wenn er sich dem Operntheater zuwandte: Ihn bewegte
der Mensch, als Repräsentant der Menschheit, aber
nicht die Menschen, als Individuen. Das Drama, das
er ~~in~~ 'Fidelio' sah, war der universelle Konflikt
zwischen Freiheit und Tyrannei, zwischen Angst und
Liebe. Darum ist ja wohl auch der stärkste Moment im
'Fidelio' der Gefangenenschon.

Im Gegensatz zu Beethoven ist Mozart ein theatralischer
Komponist, dessen Interesse an den zahllosen Individuen,
die Gottes großen Torgarten ausmachen, unerschöpflich ist.
Man hat den Eindruck, daß es ihn wenig interessiert, ob
Leporello ein gewisses ethisches oder soziales Prinzip
symbolisiert — was ihn zu den wunderbarsten Erfin-
dungen bei der Ausstattung dieser Partie bewegt, ist
seine unabhängige Freude an der Vorstellung, was dieser
Leporello doch für ein saftiger Kerl ist, wieviel
gefühlsmäßige und idiomatische Nuancen in ihm stecken,
wie er sich wohl in dieser oder jener Situation benehmen
wird, kurzum, was für ein Individuum er ist. Das sind
die Züge, die einen wirklichen Theaterkomponisten ausmachen.
Man findet sie wieder bei Verdi und Puccini, in etwas
andere Ausprägung auch bei Wagner.

~~Die~~ Schürke hingegen scheint sich mit den Charakteren, die
ihm die dramatischen Züge bieten, kaum irgendwie zu
identifizieren, und gerade darin liegt wohl der wesentliche
Unterschied zwischen dem Dramatiker und Theatraliker
einerseits und dem Lyriker andererseits. In einem
gewissen Sinn ist der Lyriker objektiver als die beiden
anderen, da er die Gemütszustände und Gefühls-
(menschlichen)

regungen, die die Gegenstände seiner künstlerischen Gestal- (15)
tung sind und ihn zu dieser anregen, von dem einmaligen,
individuellen Subjekt, in welchem sie sich manifestieren, ab-
löst und gewissermaßen abstrakt darstellt. Das lyrische
Subjekt der Müller-Lieder ist kein bestimmter Müllerbursche,
den eine ~~Wanderung~~ ^{Enttäuschung} auf die Wan-
^{emotionaler} dererschaft schickt — wir wissen nichts über seinen Charakter,
über die Wesenszüge seiner Persönlichkeit, die den Konflikt mit
der völlig unbekannt verbleibenden schönen Müllerin her-
aufgebrochen haben mögen, wir erfahren nichts über die
Situationen, die die Enttäuschung, den Bruch mit der
Entscheidung zum Wandern herbeigeführt haben — lauter
Dinge, die für eine dramatische Gestaltung des Stoffes von
wesentlichem Interesse wären. Wir wissen ebensowenig über
den Anonymus, der sich auf die traurige Winterreise be-
zieht, und die unzähligen Fischer, Jäger, Krieger, Dichter,
Wanderer, die Unglücklichen, Einsamen, Jünglinge und Greise,
Schiffer, Ritter, Nonnen, Ritter, die Schuberts lyrische Welt be-
völkern, sind ungreifbare Schatten und völlig unpersön-
lich. ~~Wahrlich~~ Sie sind Träger von Empfindungen, und
dies freistich leben herzergreifend und schwingen in
jedem Ton der zauberhaften Musik, zu der sie An-
laß gaben. Der pragmatische Hintergrund dieser Emp-
findungen ist oft ^{obszön} ~~unersichtlich~~, banal, kleinlich, lüchlerisch,
aber auf jeden Fall unerheblich. Darum tut es auch
nichts ~~so wenig~~ zur Sache, wie es offenbar auch Schubert
nicht bekümmerte, daß die Empfindung in vielen Fällen in
einer abgeschmackten und beinahe albernen sprachlichen
Fügung ^{drückt} ~~ausgedrückt~~ war. Ihn interessiert es
wenig, warum ein Mensch enttäuscht wurde, und noch
^(und wodurch) weniger, was ~~das~~ für ein Mensch das ist, sondern nur, welche
Nuancen und Gefühlschwebungen sich als Reaktion er-
geben, wenn der enttäuschte Mensch auf einen gefrorenen
Fluss starrt.

Merkwürdigerweise treten die Konturen individueller, konkreter (16)
der Persönlichkeit, ^{noch} am ehesten hervor in manchen jener
Lieder, die vom Dramatischen am weitesten abstrahiert sind.
Jenes große Lied "Delphine", das wir früher betrachtet haben,
hat starke gestirnte Momente und eine Direktheit der Aus-
drucksintensität, mit denen eine Bühnendarstellerin schon
viel anfangen könnte. Ein anderes, aus dem selben Drama
"Lacrimas" exzerpiertes Lied, "Florio", hat ähnliche Züge.
Auch der Dialog zwischen dem Zwerg und der Königin in
der Ballade, die wir besprochen haben, hat theaternmäßige
Eindringlichkeit und weist den beiden Partnern klar pro-
filirte Ausdrucksschablone zu. Damit verglichen würden
die Ossian-Gesänge, die wirklichen dramatischen Dialog
enthalten, trotz des Farbenreichtums ihrer Naturillu-
strationen merkwürdig steif, und das trifft noch mehr
zu auf Schuberts direkte Opernversuche.

Man könnte sagen, daß sein unvergleichliches Genie
sich in der Momentaufnahme der Gefühlsbewegungen
erschöpfte. Er kann die selbstverschwendete Qual der
liebenden Delphine darstellen wie kein anderer, weil
sie für ihn keine Geschichte hat. Wir wissen nicht, was
sie in den von ~~Shubert~~ ^{Shubert} beobachteten Moment gebracht hat,
und wir wissen nicht, was aus ihr werden wird, und
der Komponist weiß es ebensowenig. Es scheint, als ob es
seine Beobachtungs- und Erfindungsgabe lähmen würde,
wenn er mit der Kontinuität eines dramatischen Verlaufs,
mit den Verstrickungen in der Zeit sich entwickelnder Schick-
sale und mit dem geschichtlichen Werden von Persönlich-
keiten konfrontiert wird. Vielleicht hat das ~~seine~~ ^{die Hemmungen}
verursacht, die man in seinem Opernschaffen spürt und die die-
sem die Überzeugungskraft genommen haben. Wir haben uns
daher nicht über keinen Verlust zu beklagen, denn wir sind mit
dem, was er uns gab, reicher beschenkt als wir verdient
haben. Wenn wir diesen Fall besprechen und bedauern, so
gehört es nur, weil Schubert selbst sich so sehr um die
Oper bemüht hat und weil ihm jeder zusätzliche Grad
von persönlicher Befriedigung zu gönnen gewesen wäre.