Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 15 (1995)

Artikel: Gewittriger Aufruhr : zum langsamen Satz aus Schuberts Klaviersonate in A-dur (D959)

Autor: Ravizza, Victor

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835319

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Gewittriger Aufruhr
Zum langsamen Satz aus Schuberts Klaviersonate in *A*-dur (D959)

VICTOR RAVIZZA

Die analytische Annäherung an ein musikalisches Werk wird sich, ungeachtet methodischer Voraussetzungen und Entscheidungen, vorerst einmal mit der Struktur des Notentextes zu befassen haben. Hinter diesen Standard musikalischer Beschreibung ist kaum mehr zurückzugehen. Strukturanalyse beinhaltet dabei neben dem Moment des rein Deskriptiven unausgesprochen auch schon das Bemühen nach Aufdeckung der Substanzgemeinschaft eines Werkes, was den engen strukturellen Zusammenhang aller musikalischer Parameter meint, den motivisch-thematischen bis hin zu kleinsten intervallischen und rhythmischen Verknüpfungen. Dieses Bemühen geht wohl richtigerweise von der Annahme aus, dass der Kunstgehalt eines musikalischen Werkes sich gerade auch in der Beziehungsdichte der Struktur äussere, dass ein Kunstwerk sich auch in der Logik und der Sinnfälligkeit seines strukturell zusammenhängenden Gefüges oder Organismus zum Ausdruck bringe. Das ändert sich auch nicht grundlegend, wenn man eher das Prozesshafte als die «Daseinsform» im Auge hat. Auch im Prozess, sofern er als folgerichtiger verstanden werden kann, geht es, mit Blick auf das sich Verändernde und Entwickelnde, um den strukturellen Zusammenhang. Umso verblüffter und vorerst ratlos mag man sein, wenn man unvermittelt einem Stück Musik begegnet, das zumindest in Teilen all dem zu widersprechen scheint, einem Stück Musik, wie dem langsamen Satz der *A*-dur-Klaviersonate von Franz Schubert, wo die notentextliche Struktur gerade jenen Zusammenhang, jene Substanzgemeinschaft nachdrücklich verweigert und sich so zügellos gebärdet, dass man vorerst nicht weiter weiss.

Das pianistische Spätwerk Schuberts, insbesondere auch die Trias der letzten Klaviersonaten (D958–960), zu denen die hier interessierende in *A*-dur gehört, erfuhr in jüngster Zeit auch seitens der Musikwissenschaft vermehrte Beachtung in einer ganzen Reihe von Schriften wie in jener von Arthur Godel[1], im Versuch einer Gesamtwürdigung des Klaviersonatenwerks durch Andreas Krause[2], in Einzelanalysen wie jener von Christoph von Blumröder[3], in der Monographie von Peter Gülke[4] oder im sog. Roman von Peter Härtling[5]. In den meisten dieser methodisch sich unterscheidenden

1 Arthur Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten*, Baden-Baden 1985.
2 Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts, Form, Gattung, Ästhetik*, Kassel 1992.
3 Christoph von Blumröder, *Zur Analyse von Schuberts Klaviersonate in a-moll op. 42*, *Mf* 44 (1991), S. 207–220.
4 Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991.
5 Peter Härtling, *Schubert*, Hamburg 1992.

Arbeiten steht das analytische Bemühen im Dienste einer Erhellung dessen, was man auch den Ton des späten Schubert genannt hat: jener begrifflich schwer fassbare lyrisch-melancholischen Grundklang, jene wundersamen musikalischen Zustände, die ein Äusserstes an Zurücknahme thematisieren. Grossformal bieten gerade die letzten drei Klaviersonaten freilich keine besonderen Probleme, was zwar den Vorwurf des Klassizismus nicht rechtfertigt, aber doch zeigt, dass das in ihnen Wesentliche nicht der Infragestellung der überkommenen formalen Grunddisposition bedurfte. Die Übernahme bewährter musikalischer Formen bot dem Komponisten jenen Rahmen und jenen Halt, deren er zur Verwirklichung seiner Musik bedurfte. Innerhalb der Formen geschehen freilich Dinge, die zur tradierten Anlage eigenartig unverbunden stehen, sie nur beiläufig respektieren oder ihr gar zuwiderlaufen und gerade darin ihre kompositionsgeschichtliche Aktualität betonen. Das wurde verschiedentlich gezeigt.

Lediglich ein Satz ist hier auszuklammern, da er sich dem eben Angedeuteten entzieht, gleichsam aus dem Rahmen des sonst so Überschaubaren fällt und höchstens im 2. Satz des *G*-dur-Streichquartetts (1826, D887) oder im Adagio des späten *C*-dur-Streichquintetts (D956) Entsprechungen findet. Es ist der langsame Satz der Klaviersonate in *A*-dur, D959, im Entwurf vom Mai 1828 noch mit *Andante* überschrieben, in der Reinschrift (vom September?) und im Erstdruck (1838, Diabelli) dann gar mit *Andantino*, was in keinem Verhältnis zu stehen scheint zu dem, was in ihm sich ereignet. Nicht nur dem strengen analytischen Zugriff scheint sich dieser Satz zu verweigern, sondern auch dem interpretatorischen beispielsweise des Pianisten Alfred Brendel, wenn er den «Paroxysmus» hervorhebt und die Tatsache, dass der Satz entgegen dem eben Festgestellten «konventionelle Formvorstellungen soweit hinter sich liess, dass erst Schönbergs drittes Klavierstück aus op. 11 diesen Grad von Anarchie übertroffen hat»[6]. Erinnert man sich daran, dass Pierre Boulez jenes expressionistische Stück von Schönberg mit guten Gründen einmal als unanalysierbar bezeichnete, dann träfe folglich Ähnliches auch auf das Schubertsche *Andantino* zu, dessen Mittelteil auch Dieter Schnebel eine «wüst komponierte Stelle in turbulenter Rhythmik»[7] scheint. Und Arthur Godel fühlt sich trotz Bemühens um sachlich-nüchterne analytische Betrachtung und der Feststellung von «ordnender Gliederung» und «deutlicher Interpunktion» an «verzweifelte Virtuosität» und an den späten Beethoven erinnert[8]. Peter Gülke schliesslich versteht die «Eruption im Mittelteil des Andantino… als Ausbruch einer Subjektivität»[9], als Entladung einer Spannung zwischen lyrischem Paradies und persönlicher Problematik. All diesen Beschreibungen und Umschreibungen liegt somit die Einsicht der Unverhältnismässigkeit dieses Mittelteils zugrunde und letztiglich die Überzeugung, mit vertrauter analytischer Annäherung zur Erklärung wenig beizutragen.

Denn was am Mittelteil des *Andantino* irritiert, ist nicht nur dessen wilder Ausbruch, sondern auch das Unvermögen, ihn dem Strukturzusammenhang der Sonate einzufü-

6 Alfred Brendel, *Nachdenken über Musik*, München 1972, S. 99.

7 Dieter Schnebel, *Auf der Suche nach der befreiten Zeit*, in: *Franz Schubert, Musik-Konzepte Sonderband*, München 1979, S. 78.

8 Die Drastik dieses Ausbruchs droht die Einheit des Satzes zu sprengen und erinnert an romantische Opernszenen, etwa an die «Wolfsschlucht»-Szene, und den Einbruch anarchischer, dämonischer Kräfte. (Godel, *Klaviersonaten*, S. 249/50).

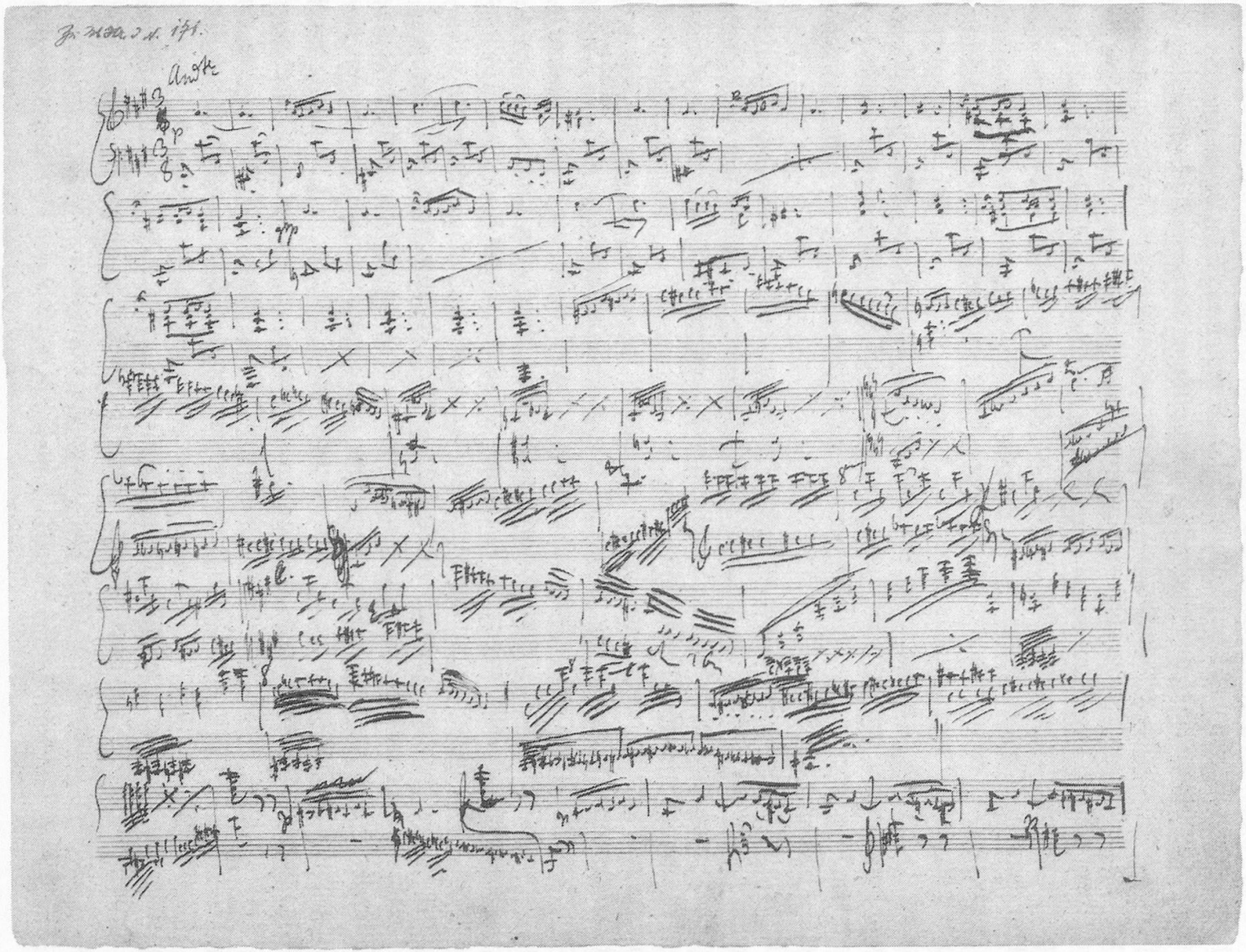
9 Gülke, *Schubert*, S. 285.

gen. Es überrascht sowohl das unerwartet Eruptive wie auch die bewusste Sprengung und Negierung eines strukturellen Immanenzzusammenhangs. Es geht nicht nur um ein pianistisches Sich-Austoben, sondern offensichtlich auch um einen Ausbruch, der sich fast anarchisch gegen Regeln und Konventionen des Komponierens zu wenden scheint, gegen Regeln und Konventionen folglich, welche sich im musikalischen Text auch als Zusammenhänge und sinnvolle Verknüpfungen äussern und beschreiben lassen. Man verglich dies gerade zur Zeit Schuberts auch mit einem Organismus, dessen einzelne Glieder, auch wenn stark sich unterscheidend, doch einer einheitlichen Idee und einem einheitlichen Sinn unterliegen. Und sofern man das Musikwerk auch unter dem Blickpunkt des prozessualen Ablaufs zu betrachten und zu erklären gewillt ist, gehört dazu, das Gegenwärtige als Ergebnis des Vorangegangenen und als Potenzialität des Folgenden zu verstehen[10]. All das aber scheint mit dem Mittelteil des *Andantino* umgangen und gar weggewischt durch eine Eruption, einen klanglichen Aufruhr, der sich auch weit vom Schubertschen Ton entfernt. Die Stelle ist unschön, ist wild, aufgewühlt und orientierungslos und vordergründig durch nichts Vorangegangenes legitimiert und vorbereitet. Die Stelle ist vorerst einmal rätselhaft. Sie sei näher betrachtet (siehe Abbildung auf S. 130)[11].

In *fis*-moll stehend (Mediante zu *A*-dur), übernimmt das *Andantino* vom verklingenden 1. Satz die Note *a'* als Ausgang einer harmlosen, periodisch fest eingebundenen Piano-Melodie, deren fallende Sekunden wohl weniger als Seufzermotive (Godel) denn als reinmelodische Pendelbewegung zu verstehen sind. Die linke Hand beschränkt sich aufs Notwendigste einer diskreten 3/8-Begleitung mit der für Schubert so bezeichnenden Haltenote (*cis'*). Einem 8-taktigen Vordersatz folgt ein durch 2 Takte verlängerter Nachsatz, auf diesen eine weitere 8-Takt-Periode, um in T. 32 kadenzierend abzuschliessen. In Oktaven und mit weitgehend identischer Linken werden die 32 Takte wiederholt und bringen den A-Teil mit nachdrücklichem Kadenzieren in T. 68 zu seinem Ende. Dann beginnt der Mittelteil: pp vorerst und einstimmig und in verhaltener 16tel-Bewegung, die sich mit Auftakt zu T. 73, gestützt durch den verminderten Dreiklang der einsetzenden Linken, triolisch belebt. 2 Takte später wird daraus eine abfallende 32tel-Bewegung hin zu einem über dem Orgelpunkt *G* und verminderter Septharmonik 3 mal sequenzierenden Zweitakter (ab T. 77), der in T. 85 nach *c*-moll findet (Tritonus der Grundtonart), die Bewegung vorerst verlangsamt, dynamisch aber ins staccato artikulierte Mezzoforte anschwillt. Dies führt in T. 90 erstmals zu schmerzlichen, hart gesetzten Durchgangsdissonanzen. In T. 94 ff. wiederholt sich dieser Vorgang, virtuoser nun in 32tel und harmonisch von *e*-moll ausgehend. Nunmehr wieder in 16tel-Triolen wächst die Dynamik ins forte (T. 103), gleich anschliessend ins fortissimo (T. 105), um noch 2 Takte später in *cis*-moll zu einem ffz-Akzent und einer den ganzen Tonraum von oben nach unten durchbrausenden Skala zu gelangen, die ihrerseits erstmals auch zur 64tel greift. In T. 109 erreicht das Pandämonium den

10 Vergleiche hierzu Haydns ehemals auch kritisiertes Unterfangen, zu Beginn der *Schöpfung* eine Chaos-Schilderung zu versuchen. Siehe hierzu Victor Ravizza, *Haydn, Die Schöpfung*, München 1981, S. 22–26.

11 An Stelle der leicht zugänglichen Noten ist eine Faksimilewiedergabe beigegeben: Franz Schubert, *Drei grosse Sonaten für das Pianoforte, D 958, D 959 und D 960 (Frühe Fassungen)*, Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, hrsg. von Ernst Hilmar, Tutzing 1987, S. II:3.



Zum Faksimile vgl. S. 129, Anm. 11.

Höhepunkt, wenn über einem tiefen Triller der Linken die Rechte, immer in *cis*-moll, Akkordtürme nach oben zieht, die keine andere Aufgabe zu kennen scheinen, als laut zu sein. Dieser Lärm führt in T. 113 zur 64tel-Bewegung und in der Folge zu einem eigentlichen klanglichen Rauschen von maximaler dynamischer Expansion. Dieses erfährt in T. 122 durch einen in *cis*-moll stehenden, gekeilten ffz-Akkord einen abrupten Unterbruch. Die Rechte zieht sich zu einstimmiger 16tel-Melodik ins piano zurück, sogleich von einem zweiten ffz-Schlag erschreckt, der in der Folge in sich verkürzenden, aber regelmässigen Abständen mit freilich abnehmender Intensität den Gang bestimmt, der zunehmend sich beruhigt. Ab Takt 147, harmonisch in *Cis*-dur (Dominante), sucht der Satz unüberhörbar wieder den Ton des A-Teiles, der in T. 159 einsetzt, in der Begleitung etwas nerviger («ein Nachzittern der Erregung», A. Godel). Zu vermerken noch der tief gesetzte, vorerst arpeggierende Ausklang, der mit einem Diminuendo ins ppp und in 2 leere, verklingende fis-Doppeloktaven führt.

Es ist somit ein Mittelteil zu beschreiben von eigentümlichem Erregungs-Crescendo und ebenso eigentümlichem, von zuckenden Akkorden durchsetztem Wiedergewinnen anfänglicher Ruhe. Gestalterische musikalische Mittel sind der häufig erklingende verminderte (Sept)Akkord, strapazierte Dynamik, Verkleinerung der Notenwerte bis hin zur 64tel und damit verbundenen Skalen, Akkordtürmen, Triller und Tremoli.

Was soll dieser Teil?

Ist und bleibt er auf der Ebene des strukturellen Denkens schwer erklär- und fassbar, so bietet sich eine Erklärung dann an, wenn man sich, auf scharfsinnigen analytischen Blick vorerst verzichtend, gleichsam der Unbefangenheit eines ersten Hörereindrucks zu überlassen versucht. Dann mögen Erinnerungen auftauchen an ähnlich schon Gehörtes und mit diesen die vorerst wohl überraschende Feststellung: Bei dem beschriebenen Mittelteil handelt es sich um eine tonmalerisch durchaus handfest beschriebene Gewitterszene, eine Tempesta-Szene somit im weiteren Sinn. Verschiedene Merkmale der kompositorischen Gestaltung bestärken diese Vermutung: So die grossformale Disposition des langsamen Anschwellens, des fast gewalttätigen Ausbruchs und der anschliessenden Befriedung zurück zur Gestimmtheit des A-Teiles[12]. Im weitern in der Musik jener Zeit vielfach erprobte tonmalerische Mittel auffällig gesetzter Dissonanzen (verminderte Akkorde vor allem), rauschende Skalenbewegungen (Regen, Wind), eruptive Akkordtürme, rollende Bässe (Donner), maximal gesteigerte Dynamik, abrupte Gegensätze und vor allem auch: Blitze, unvermittelt, plötzlich einsetzende scharfe Akzente, wie in den Takten 124 ff., die in der Folge dann an Kraft verlieren als realistische Veranschaulichung eines sich verziehenden Unwetters.

Gewitter- und Sturmdarstellungen, sog. Tempesta-Szenen, gehörten bekanntlich zur formalen Typologie sowohl der Oper wie der Instrumentalmusik des 18. und früheren 19. Jahrhunderts und wurden neulich Gegenstand ausführlicher wissenschaftli-

12 Vergleicht man die erste erhaltene Niederschrift des Satzes mit der Endfassung, dann zeigt sich, dass Schubert dieses An- und Abschwellen durch Einfügen zusätzlicher Takte zeitlich noch zu verbreitern versuchte, während der heftig bewegte Höhepunkt (T. 107–115) unverändert beibehalten wurde. Vgl. hierzu Godel, *Klaviersonaten*, S. 64–69.

cher Untersuchung[13]. Zur Darstellung gelangen Beispiele aus der französischen Oper (*Alcyone* von Marais, *Idoménée* von Campra, *Hippolyte et Aricie* von Rameau), aus Oratorien Händels (*Rinaldo, Israel in Egypt, Semele, Jephta*), der Vokalmusik Bachs (*Kantate* BWV 46, sowie die *Drame per musica* BWV 201, 205, 206), der Instrumentalmusik Vivaldis (*La tempesta di mare, Le quattro Stagioni*) wie um solche von Gluck (*Iphigénie en Tauride*), Mozart (*Idomeneo*) und schliesslich Haydn, der den Typus mit dem Chor Nr. 17 aus den *Jahreszeiten* ins 19. Jahrhundert führte. Bald darauf entlud sich das Gewitter in Beethovens *Pastorale* (1807/08), als Beispiel nicht nur das bekannteste, sondern angesichts der nicht enden wollenden Diskussionen um dessen tonmalerischen Realismus auch das umstrittenste[14]. Schubert kannte Beethovens Sechste, nicht unbedingt aber die *Grande Simphonie* in *G*-dur mit dem Titel *Le Portrait musical de la Nature* von Justin Heinrich Knecht (komponiert 1784, publiziert 1785)[15], die als Vorläuferin der *Pastorale* gilt und auf der Titelseite der Violine-I-Stimme das ausführliche Programm zu den 5 Sätzen beigibt[16]:

1. Une belle Contrée où le Soleil luit, les doux Zéphirs voltigent, les Ruissaux traversent le vallon, les oiseaux gazouillent, un torrent tombe du haut en murmurant, le berger siffle, les moutons sautent et la bergère fait entendre sa doux voix.
2. Le ciel commence à devenir soudain et sombre, tout le voisinage a de la peine à respirer et s'effraye, les nuages noirs montent, les vents se mettent à faire un bruit, le tonnère gronde de loin et l'orage approche à pas lents.
3. L'orage accompagné de vents murmurans et de la pluie battans gronde avec toute la force, les sommets des arbres font un murmure et le torrent roule ses eaux avec un bruit épouvantable.
4. L'orage s'appaise peu à peu, les nuages se dissipent et le ciel devient clair.
5. La Nature transportée de la joie, élève sa voix vers le ciel et rend au créateur les plus vives graces par des chants doux et agreables.

Es handelt sich um die detaillierte und in ihrer Detailfreude weit über den bekannten beethovenschen Kommentar hinausgehende Schilderung einer ländlichen Idylle, der sich auch Schäfer und Schäferin als natürliche Wesen bruchlos einfügen. In diese Idylle nun bricht ein Gewitter ein als Störung und zeitlich begrenzte Unterbrechung einer Grundgestimmtheit, die freilich nie in Frage gestellt ist. «So wie die entfesselte Natur die ungestörte, geordnete Natur voraussetzt, so ist auch die sich ungestüm gebärdende Musik auf geordnete musikalische Verhältnisse angewiesen»[17]. Die kompositorischen Mittel der Gestaltung dieser Naturszene sind jene der Pastoralen einerseits und jene des musikalischen Aufruhrs wie anschwellende Dynamik, beschleunigendes

13 So bei Theodor Göllner, *Entfesselte Natur in der Musik*, in: *Was lehrt uns die Natur?, Wissenschaft und Philosophie, interdisziplinäre Studien*, hrsg. v. Venanz Schubert, St. Ottilien 1989, S. 281–310, vor allem aber bei Claus Bockmaier, *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts*, Tutzing 1992. Vergleiche ferner Otto Klauwell, *Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1910; Helmut Rösing, *Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei*, München 1977 u. a.

14 Hierzu Adolf Sandberger, *Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie*, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 2, München 1924, S. 154–200. Im übrigen eine beträchtliche, hier nicht zu differenzierende Zahl von Publikationen mit der ehrenwerten, oft aber überflüssigen Absicht einer Ehrenrettung Beethovens vor dem Vorwurf der Programmusik, welcher gemessen am hohen Kunstanspruch sog. absoluter Musik etwas Anrüchiges anzuhaften scheint.

15 Siehe Bockmaier, *Entfesselte Natur*, S. 267–291.

16 Ebda., S. 269.

17 Göllner, *Entfesselte Natur*, S. 285.

Tempo, erweiterte Diastematik, sich häufende Dissonanzen sowie verschärfte Rhythmik (ergänzt durch schroffe Akzente als tonmalerischer Versuch der Blitzdarstellung) und belebte tiefe Register (Donner) andererseits. Diese Mittel sind in unterschiedlichster Kombination und Ausdehnung und angeordnet zu langsamem, bedrohlichem Anschwellen und Ausbrechen und anschliessend sich beruhigendem Zurückfinden immer die gleichen, umgeben von einer dadurch nicht im geringsten in Frage gestellten pastoralen Grundgestimmtheit als Bild friedlich in sich ruhender Natur.

J. H. Knecht widmete seine sinfonische Schilderung nicht zufällig Abbé Vogler, dem «Vater aller Orgeldonnerwetterexecutoren» und bekannt nicht zuletzt durch seine auf der Orgel improvisierte *Spazierfahrt auf dem Rhein, vom Donnerwetter unterbrochen*. Die improvisierte Musik ist nicht erhalten, beschrieben aber in verschiedenen Rezensionen (in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*), auch abgetan als «Scharlatanerie», zugleich bewundert ob des virtuos erreichten Realismus. Jedenfalls fühlte auch Knecht sich zu Orgelgewittern gedrängt (*Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne*), die in Frankreich freilich schon seit geraumer Zeit und weniger gehemmt durch Skrupel gepflegt wurden (z. B. von Michel Corrette)[18]. Und als dann diese auf der Orgel improvisierten Gewitter im süddeutschen Raum des beginnenden 19. Jahrhunderts sich bis zum Überdruss verbreiteten, etablierte sich in der Schweiz eine durch das ganze Jahrhundert sich weiterziehende Praxis, die von den lokalen Organisten nicht zuletzt in touristischer Hinsicht gepflegt, immer wieder Staunen hervorrief[19].

Angesichts dieses kurz skizzierten Überblicks ist mehr als denkbar, dass Schubert davon Kenntnis hatte, dass ihm auch 1828 noch lebendig und musikalisch gegenwärtig war, was geographisch weitgestreut in unterschiedlichen Gattungen und unterschiedlich instrumentiert donnernd und blitzend musikalische Idyllen durchzog.

Und so ist denn das *Andantino* der *A*-dur-Klaviersonate in seinem Mittelteil nicht nur unüberhörbarer diesem weitverbreiteten Topos nachgebildet, auch der umgebende A-Teil folgt in seiner idyllischen Gestimmtheit der gängigen Anlage: Zwar geht es auch hier nicht um die vordergründige Deutlichkeit einer Pastoralen, aber der 3/8-Takt als Erinnerung an den Sicilianorhythmus, die Liegenote *c* (resp.*e*) der Linken als feiner Anklang an Borduntechnik und die bei Schubert freilich nicht überraschende Terzenmelodik (Beginn *a'* in *fis*-moll, Terzparallelen zwischen Melodie und tiefsten Noten) scheinen doch mehr als nur ein Zufall und prägen den Grundcharakter dieses Satzes, den Schubert im Autograph noch mit *Andante*, in der Reinschrift (und im Erstdruck) dann aber mit dem intimeren *Andantino* umschrieb.

Diese Bezeichnung benennt die Grundgestimmtheit des Satzes und lässt den Ausbruch des Mittelteils als zeitlich und in der Wirkung begrenzte Episode ohne Erwähnung, verweist schon gar nicht auf eine zu erwartende Gewitterdarstellung, denn darum ging es Schubert nicht. Darauf ist später zurückzukommen. Mit der Wiederaufnahme des A-Teiles (ab T. 159) findet der Satz zurück zur pastoralen Gestimmtheit, verändert lediglich einige in diesem Zusammenhang bedeutungslose Details der me-

18 Siehe hierzu die Rezension des Buchs von Friedrich Jakob (Anmerkung 19) durch François Seydoux in: *L'Organo*, 15 (1977), S. 156–172.

19 Belegt in Städten wie Fribourg, Lausanne, Luzern, Bern, aber auch Basel, Winterthur, Zürich, Genf u. a. Siehe hierzu Friedrich Jakob, *Die Orgel und das Donnerwetter, Neujahrsblatt der Orgelbau Th. Kuhn AG*, Männedorf 1976.

lodischen Führung (Hinzufügen resp. Weglassen von Sechzehntelpunktierungen, resp. deren Überführung in Triolen) und gibt der Rechten jene überlagernden Staccatotriolen bei, in welchen Godel ein «Nachzittern der Erregung» des Mittelteils hörte[20]. Lediglich gegen Schluss verdunkelt sich das idyllische Bild: In T. 189 scheint die Melodie mit sparsamster Begleitung nochmals anzusetzen, alteriert aber schon im nächsten Takt ins tiefere *g'*, um weiter zu sinken bis in den Bereich des Bass-Schlüssels und einzulaufen in ein zwischen den beiden Händen im Achtelkontinuum arpeggierendes Pendeln von dunkler Färbung. Und wenn der Satz in T. 201/202 zu seinem Ende kommt, dann in zwei tief gesetzten, ppp zu spielenden leeren Doppeloktaven von eigentümlich betonter Zurücknahme.

Trotzdem ist der zugrunde liegende Topos der vom Gewitter unterbrochenen Idylle unüberhörbar, zu deutlich sind dessen grossformale Umsetzung und viele Details der kompositorischen Gestaltung, als dass es sinnvoll schiene, aus missverstandenem Respekt den Komponisten und sein Werk vor dessen eigenen Intentionen schützen zu wollen. Freilich wird sich eine Interpretation des *Andantino* mit den gemachten Feststellungen nicht begnügen, denn Schubert ging es letztlich nicht um ein tonmalerisch vordergründiges Spektakel. Dazu war die Klaviersonate nicht der Ort und die Musik dieses Satzes auch im Mittelteil zu wenig auf äussere Wirkung bedacht. Andererseits ist nicht zu leugnen, dass gerade diesem Teil der Unruhe, des Aufruhrs und des Lärms die ästhetische Autonomie zum Teil verweigert wird und sich somit die Frage nach dessen Bedeutung mit Nachdruck stellt.

Sieht man somit davon ab, den Teil als platte Tonmalerei zu verstehen, als Genrebild einer ländlichen Szene, belässt man diesen Teil *in* der Sonate, so ist es diese selbst, die über ca. 80 Takte aus den Fugen gerät. Sie begibt sich an die Grenzen des damaligen musikalischen Ordnungsgefüges, wird laut, unschön und heftig, verzichtet auf Gefälliges und Schönklang und auf den warmen Ton von Schuberts später Lyrik. Etwas in ihr, in ihrem Ablauf scheint nach Eruption zu verlangen, nach Entladung und Sturm und Störung der idyllischen Beschaulichkeit. Will man es nicht beim Gewitter belassen, dann stellt sich die Frage nach dem Grund dieses Aufruhrs, nach dessen Bedeutung und Stellenwert. Es wären werkimmanente Motive zu suchen, die erklären könnten, weswegen es zum Ausbruch kommen muss, Motive im ersten Satz der Sonate beispielsweise oder, ausgehend von einem möglichen Konzept der Werk-Trias, in den beiden ihr eng verbundenen Sonaten in *c*-moll und *B*-dur. Es wären Überlegungen anzustellen, inwieweit hier Musik ihre eigene Bedingtheit reflektiert und den Ausbruch inszeniert als Ausdruck gattungsgeschichtlicher oder allgemein musikalischer Problematik. Oder es wäre zu fragen (und hinge damit zusammen), inwieweit der Komponist hier dem Kunstwerk seine persönliche Unruhe einschrieb.

Darüber wurde im Zusammenhang mit Schuberts Spätwerk nachgedacht[21]. Der hier besprochene Satzteil und ähnliche, vergleichbare, deren einer noch zu nennen sein wird, wurden verstanden auch als Gegenwelt zum «lyrischen Paradies»[22], als die «dunkle Seite des unerhörten Glücksanspruchs dieser Musik»[23], als Manifestation der Gefährdung dieser sehnsuchtsvollen Lyrik und als der zu entrichtende bittere Preis.

20 Godel, *Klaviersonaten*, S. 170.
21 Am ausführlichsten neulich von Peter Gülke, *Schubert*, S. 294 ff., Einbrüche, Ausbrüche.
22 Ebda., S. 294.
23 Ebda., S. 295.

Im vorliegenden Zusammenhang ist darüber nicht zu entscheiden. Hier interessiert vorerst lediglich des Komponisten kompositorisches Problem angesichts der sich ihm aufdrängenden Gestaltung eines musikalischen Aufruhrs. Wie war es Schubert, der noch nicht über die expressionistische Freiheit des Materials verfügen konnte, möglich, innerhalb der weitgehend der Wiener Klassik verpflichteten Normenwelt und deren Regeln seine Absicht kompositorisch umzusetzen? Denn ausserhalb dieser Normen gab es «kein Heil oder vielmehr keine Musik, sondern bloss ein misstönendes Geräusch, das... die Ohren zerreisst, das gesunde Gefühl und die Vernunft beleidigt», wie es Jérôme Joseph de Momigny angesichts von Haydns Versuch der Chaos-Schilderung zu Beginn der Schöpfung tadelnd vermerkte[24]. Schubert wollte und konnte dieses Normengefüge nicht verlassen, aber er konnte es dermassen strapazieren, konnte sich dermassen an dessen das kompositorisch Mögliche und Sinnvolle begrenzenden Rand begeben, dass das Ergebnis mindestens zum Teil dem damals Üblichen widersprach. Und hierzu bot ihm der Topos der Gewitterdarstellung nicht nur das kompositorische Vokabular, sondern, viel wichtiger, die Legitimation, die ihn auf einen Schlag jeglicher ästhetischer Skrupel entband. Sowohl formal sanktioniert wie psychologisch legitimiert konnte er die Musik in den ihn drängenden Aufruhr versetzen. Und mit der Entscheidung fürs Gewitter fiel auch jene der grossformalen Disposition, die friedvolle lyrische Grundstimmung der rahmenden A-Teile und das Anschwellen, Ausbrechen und Sich-Beruhigen des B-Teils.

Und wichtig ist überdies: Eine Gewitterdarstellung verlangte keine strukturell kausale Ableitung, war auf der Ebene des strukturellen Zusammenhangs nicht einzubinden. So wie ein Gewitter aufzieht, an einem warmen Sommerspätnachmittag, und sich wieder beruhigt, ohne dadurch die Grosswetterlage in Frage zu stellen, so war es dem musikalischen Gewitter erlaubt, sich zu entladen, ohne seine Umgebung nachhaltig zu überschatten.

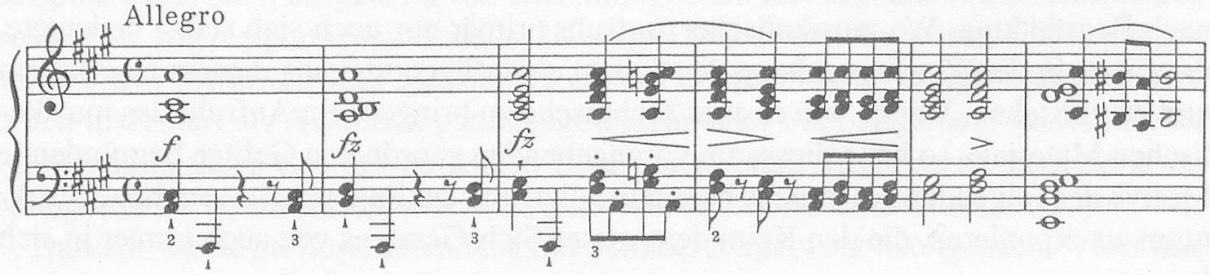
Dies alles galt, solange das musikalische Gewitter als solches tonmalerisch erkennbar war. Wie stand es aber, wenn es typologisch zwar komponiert, aber allzugrosser Vordergründigkeit enthoben, gar nicht als solches wahrgenommen werden wollte. Denn Schubert komponierte zwar das Schema des Gewitters, nicht aber ein Gewitter selbst. Damit aber meldete sich mit Nachdruck zurück, was eben aus der Verantwortung entlassen worden war: Die Forderung nämlich nach kausalem Zusammenhang, nach Begründung. Wo musikalischer Aufruhr primär nur noch sich selbst bedeutete, da war er in den Zusammenhang der Sonate einzufügen und aus diesem zu erklären und zu verstehen. War es, um es aufs Technische zu bringen, ein Aufruhr des musikalischen Materials, so hatte dieses im vorangehenden geordneten Gefüge begründende Motive des folgenden Ausbruchs bereitzustellen und anklingen zu lassen, hatte Strukturen zu exponieren, die den Keim des Ausser-Sich-Geratens wie auch immer in sich trugen.

Verzichtete man aber auf Strukturzusammenhang mit Hinweis auf das Sinnbildhafte des Gewitters, dann verschob sich der Prozess auf die Ebene des Semantischen, wo die Bedeutung der im zweiten Satz entfesselten Protuberanz ein Ergebnis vorangegangener, semantisch zu entschlüsselnder Bedeutung war.

24 Siehe hierzu Ravizza, *Haydn*, S. 22 ff.

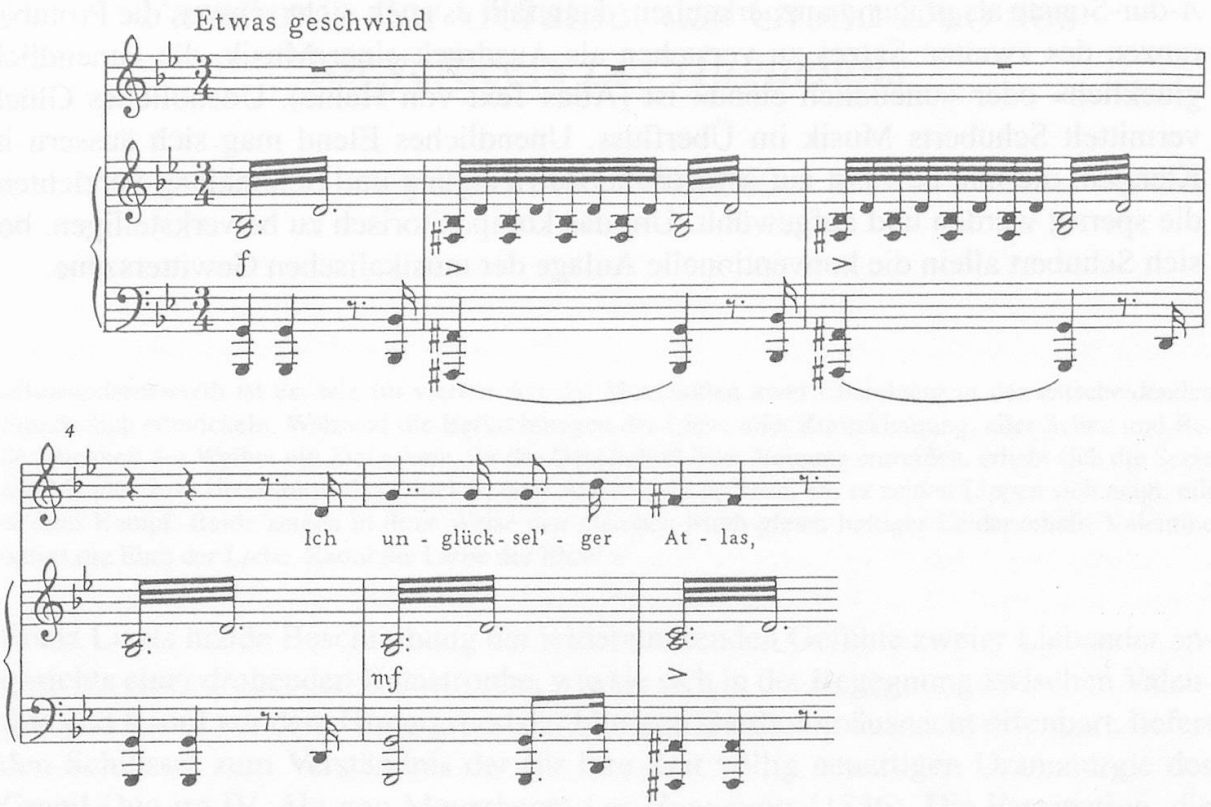
Dem sei abschliessend nachgegangen, vorerst aber auf ein Werk mit ähnlicher Gewittermetaphorik verwiesen: Im zweiten Satz des *G*-dur-Streichquartetts (D 887, vollendet im Juni 1826), einem *Andante un poco moto*, erklingen Abschnitte gestischer Heftigkeit *(T.40–80, 119–139)*, die ohne weiteres ähnlich auszulegen wären. Zwar lässt sich der umgebende besinnlich dahersingende A-Teil kaum auf den Ton des Pastoralen zurückführen, das eigentliche Gewitter setzt viel unvermittelter ein und entlädt sich in der A-B-A-B-A-Anlage gleich zweimal und ist schliesslich – das Wichtigste – auch autonom musikalisch so überzeugend, dass es nicht nach aussermusikalischem Sinn verlangt. Trotzdem sind die tonmalerischen Gewitter-Ingredienzien nicht zu überhören: So die heftig den Tonraum durchziehenden ff-Punktierungen ab T. 43 (mit entsprechender Wiederholung), die stürmischen 32tel- und 64tel-Züge ab T. 49, das tremolierend aufbrausende Rauschen aller 4 Streicher ab T. 53 und schliesslich die Blitzfiguren, die ab T. 52 im Zweitaktabstand auf ihrer Höhe beharrend, schmerzlich in die aufgewühlte Szene fallen. Aber all das ist viel zuchtvoller eingebunden und unterliegt dem Bedürfnis, trotz heftigster Gestik den Rahmen des sinnvoll und ästhetisch befriedigend zu Komponierenden nicht zu sprengen.

Bleibt somit die Frage nach den Gründen dieser Ausbrüche; bezogen wiederum nur auf die *A*-dur-Sonate also jene, ob der Aufruhr des *Andantino* «angekündigt» und vorbereitet, zumindest aber legitimiert wird. Zu beantworten ist sie mit dem Hinweis auf den von Arthur Godel[25] geprägten Begriff des *Atlas-Motivs*, jener Zusammenhang des prononciert anhebenden Rhythmus in der Linken zu Beginn des ersten Satzes (2 Viertel, Achtelpause, Achtel, 2 Viertel) mit dem des Heine-Liedes *Der Atlas* aus dem *Schwanengesang*. Dort prägt der gleiche Rhythmus mit verschärfender Pausenpunktierung ebenfalls die Linke des anhebenden *g*-moll-Klavierparts, und wenn er anschliessend von der Singstimme übernommen wird, so zu den Worten: *«Ich unglücksel'ger Atlas! eine Welt, die ganze Welt der Schmerzen muss ich tragen, ich trage Unerträgliches und brechen will mir das Herz im Leibe.»*



Bsp. 1: Schubert, Sonate D 959, 1. Satz, T. 1–6

25 Godel, *Klaviersonaten*, S. 27 ff.



Bsp. 2: Schubert, *Der Atlas*, D. 957, 8; T. 1–6

Es ist belanglos, ob Sonate oder Lied (Reinschrift im August 1828) zuerst vorlagen; wichtig sind ihre zeitliche Nähe und die Tatsache, dass dieses *Atlas-Motiv*, das unüberhörbar auch an Beethovens Sarabanden-Rhythmus der Egmont-Ouvertüre anklingt, in der Musik des späten Schubert allgegenwärtig ist: es erklingt auch in der gleichzeitig komponierten Es-dur-Messe (D 950) in den Celli und Kontrabässen des anhebenden Kyrie und prägt in leicht veränderter Form (Zusammenzug der beiden Viertel zu einer Halben) auch den Beginn der *c*-moll-Klaviersonate (D 958), die ihrerseits das Thema der *c*-moll-Variationen von Beethoven (1807) überdeutlich zitiert. Das *Atlas-Motiv* wird so zu einem Grundmotiv des späten Schubert und dank dem Heine-Lied benennbar.

Eigenartig und schwer erklärbar ist lediglich, dass es zu Beginn der entsprechenden Stelle des Entwurfes[26] der *A*-dur-Sonate noch fehlte. Dort findet sich lediglich das rhythmisch wenig strukturierte harmonische Gerüst in Ganzen und Halben, und lässt offen, ob Schubert in dieser im Rückblick kaum befriedigenden Fassung den zentralen Rhythmus schon mitdachte, oder ob er ihn wirklich erst im Verlauf der kompositorisch fortschreitenden Arbeit gleichsam herausdestillierte[27]. In der gedruckten Fassung jedenfalls eröffnet er in seiner «Atlas-Gestimmtheit» das Werk mit Nachdruck, der zentrale Rhythmus ist Thema sowohl formal wie in seiner Benennbarkeit. Ist man bereit, dieses im Spätwerk Schuberts allgegenwärtige pessimistische «Thema» auch in der

26 Franz Schubert, *Drei grosse Sonaten für das Pianoforte (frühe Fassung), Faksimile*, hrsg. v. Ernst Hilmar, Tutzing 1987.

27 Siehe hierzu Godel, *Klaviersonaten*, S. 76–78.

A-dur-Sonate als prägend anzuerkennen, dann fällt es auch nicht schwer, die Protuberanzen des zweiten Satzes zu verstehen als Ausdruck einer Musik, die «unendlich glücklich» oder «unendlich elend» ist (Atlas-Text von Heine). Unendliches Glück vermittelt Schuberts Musik im Überfluss. Unendliches Elend mag sich äussern in Klängen, die nun bewusst auf ästhetische Befriedigung und Schönklang verzichten, die sperrig werden und aufgewühlt. Um das kompositorisch zu bewerkstelligen, bot sich Schubert allein die konventionelle Anlage der musikalischen Gewitterszene.