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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 4-5 (1984-1985)

Artikel: Anfangen und Schliessen als kompositorisches Problem in den Instrumentalwerken von Franz Schubert

Autor: Godel, Arthur

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835237

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: 14.07.2025

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

Anfangen und Schliessen als kompositorisches Problem in den Instrumentalwerken von Franz Schubert

ARTHUR GODEL

Viel ist schon gerätselt worden über den Anfang von Schuberts h-Moll-Sinfonie (D 759), über ihren eigentümlichen Beginn mit der ruhigen, einstimmigen Melodie in den Bässen. Ist es eine langsame Einleitung, ein «Motto», ein «Vorhang», ein Eröffnungsthema oder das Hauptthema? Die verschiedensten Bezeichnungen wurden schon vorgeschlagen. Die terminologische Unsicherheit deutet auf eine mit den herkömmlichen Begriffen schwer zu fassende, individuelle Lösung für das Problem des Anfangens, das Schubert von seinen frühesten Werken an beschäftigt hat.

Dass auch das Schliessen zu einem kompositorischen Problem werden konnte, ist bei der «Unvollendeten» schon äusserlich abzulesen; die Komposition bricht im Entwurf des dritten Satzes ab. Es gibt eine ganze Reihe von Gründen, warum so viele Instrumentalwerke Schuberts unvollendet blieben. Im Zusammenhang dieser Studie interessiert vor allem die Frage der prinzipiellen Unvollendbarkeit, die in äusserlich vollendeten Werken ebenso ihre Spuren hinterlässt wie in den Fragmenten.

Die prinzipielle Unvollendbarkeit in Schuberts Musik, von der auch Adorno in seinem Essay von 1928 sprach [1], ist ein romantischer Gedanke. Das romantische Kunstwerk, das seine Perspektiven ins Unendliche verlängern möchte, steht nun allerdings in der Musik im Widerspruch zum opus perfectum, zur traditionellen Forderung nach Geschlossenheit. Das Fragment als künstlerische Ausdrucksform, wie wir es bei romantischen Dichtern und Landschaftsmalern finden, durfte es in dieser äusseren Unabgeschlossenheit in der Musik nicht geben. Es war ein Grundproblem für einen romantischen Musiker wie Schubert, die Vorstellung von Unvollendbarkeit und Unabschliessbarkeit und vom ewigen Kreislauf, unter der Hülle eines äusserlich geschlossenen Musikstücks zu realisieren. Das romantische Lebensgefühl geriet in Widerspruch zur klassisch geschlossenen Form, und diese Dialektik von Form und Inhalt erzeugte kreative Lösungen, die die Struktur von innen her veränderten. In dieser Studie sollen vor allem die von Schubert im Rahmen der Sonatenkomposition entwickelten Verfahren des «offenen» Anfangs und Schlusses diskutiert werden.

Vereinfacht gesagt bot die klassische Tradition zwei Möglichkeiten zur Eröffnung eines ersten Sonatensatzes:

1. Beginn a tempo und mit dem Hauptthema, mit einer syntaktisch mehr oder weniger geschlossenen «These», auf die sich die folgende «Abhandlung» bezieht.

1 Theodor W. Adorno, Schubert, in: Die Musik, XXI, Heft 1, 1928.

2. Beginn mit einer langsamen Einleitung, wie sie sich vor allem in der Sinfonie eingebürgert hatte, als Hinführung auf den Hauptsatz und Allegro-Beginn.

Als Beispiel für die Eröffnung eines ersten Satzes a tempo und mit dem Hauptthema sei der Beginn der vierhändigen Klavierfantasie f-Moll (D 940), ein Spätwerk aus dem Jahre 1828, etwas näher betrachtet [2].
(Beispiel 1: Klavierfantasie f-Moll, Beginn, Primo-Spieler)

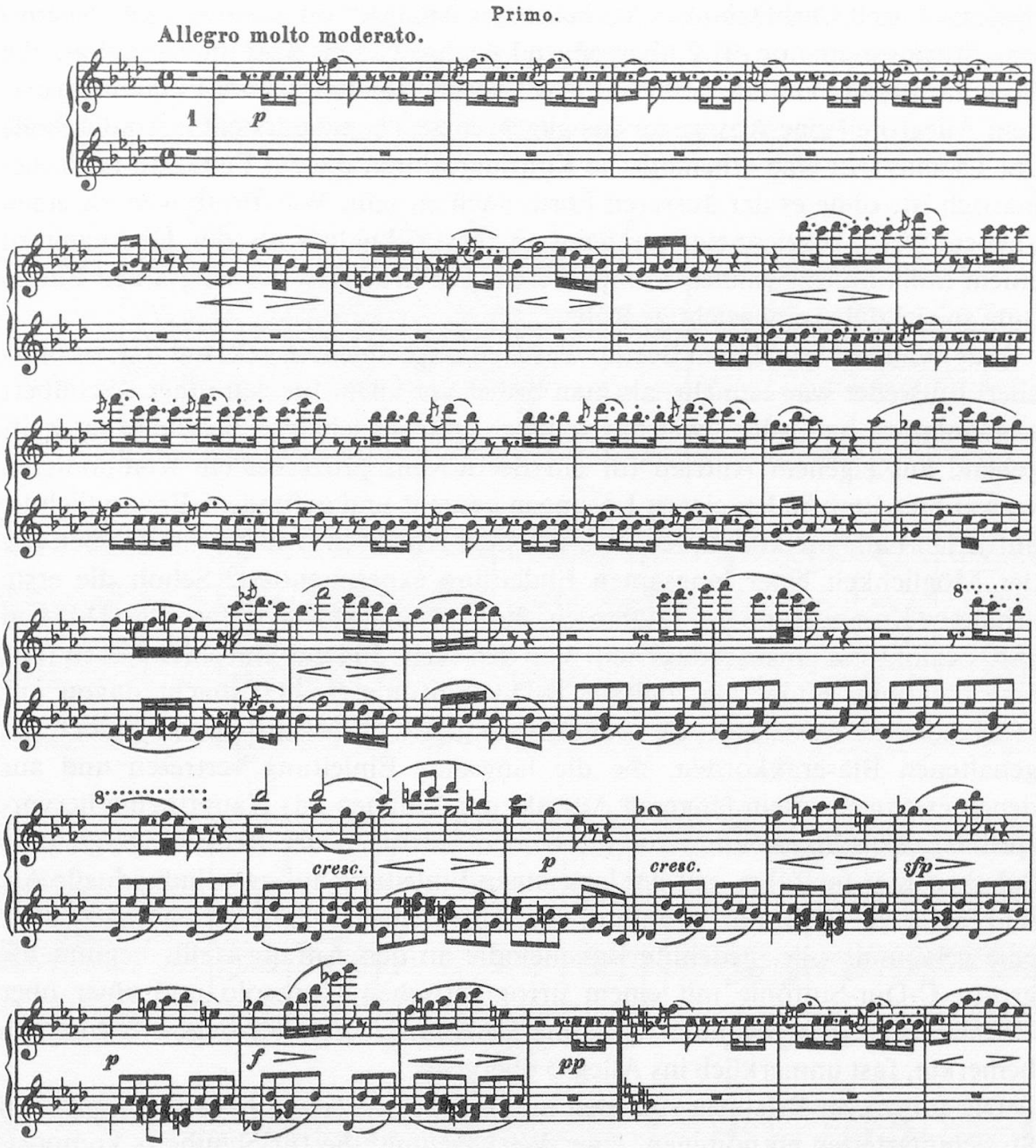
In den vom Secondo-Spieler ausgebreiteten f-Moll-Klang hinein erklingt ein rhythmisch prägnantes Motiv. Es ist der eigentliche «Einfall», der in den folgenden 47 Takten in enger Anlehnung an seine ursprüngliche Gestalt variiert und entfaltet wird. Dieses Motiv gleicht dem Stein, der ins Wasser geworfen, immer weitere Kreise zieht. Auch die scheinbar neue Figur in Takt 9/10 umspielt und erweitert das motivische Kernintervall, den Quartsprung.

Die syntaktischen Abgrenzungen dieses über 21 Takte gespannten Hauptthemas sind so weit hinausgeschoben, dass sie für die unmittelbare Formwahrnehmung verblassen. Durch das Tempo «Molto moderato» zusätzlich begünstigt, folgt das Ohr vielmehr den unmittelbar wahrnehmbaren Wiederholungen und Verwandlungen des ersten, kurzen Motivs. Das heisst, für den Hörer und die Spieler tritt von Anfang an das prozessuale Moment der Musik stark in den Vordergrund; die «architektonische» Seite der syntaktisch geschlossenen, thematischen Bezugsgestalt rückt dagegen ganz in den Hintergrund. Man könnte pointiert sagen, das «Thema» ist das Motiv. Damit wäre aber der klassische Themabegriff, teilweise wenigstens, ausser Kraft gesetzt.

Wie viel bei Schubert vom ersten Einfall und damit vom Beginn eines Satzes abhängt, zeigen seine Entwürfe [3]. Der eigentliche Erfindungsprozess spielt sich nicht in losen Skizzen und Ideensammlungen ab, sondern fällt meist mit der ersten fortlaufenden Niederschrift eines Satzes zusammen. Der erste zusammenhängende Entwurf spiegelt also den unmittelbaren Komponier- und Erfindungsprozess, und es ist erstaunlich, wie wenig Schubert bei der Reinschrift an der ersten Fassung zu ändern braucht. Man könnte in Anlehnung an ein Kleist-Wort von der «allmählichen Verfertigung des Gedankens beim Komponieren» sprechen. Bei diesem Vorgehen ist natürlich das Risiko des Scheiterns, die Gefahr, sich zu verlieren und auf Abwege zu geraten, sehr gross; manche abgebrochene Sonatenanfänge zeugen davon. Ebenso gross ist dagegen beim geglückten Ansatz der Gewinn an prozessualer Unmittelbarkeit, der aus der Einheit von Kompositionsverlauf und Erfindungsprozess resultiert. Kurze Motive erweisen sich dabei als ideale Prozessmaterie, da sie leichter im Strom der Erfindung und permanenten Verwandlung aufgehen als ein syntaktisch abgegrenztes und ausformuliertes Thema.

2 Sämtliche in diesem Beitrag abgedruckten Notenbeispiele sind der alten Schubert-Gesamtausgabe entnommen.

3 Näheres zu Schuberts Kompositionsprozess u. a. in: Arthur Godel, Schuberts drei letzte Klaviersonaten (D 958–960). Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse, Baden-Baden 1985.



Beispiel 1

Das Prozessdenken, das Schuberts Komponieren prägt – auch seine Vorliebe für das romantische Motiv der Wanderschaft lässt sich damit in Verbindung bringen – fand bei der Sonate eine ideale Entfaltungsform in der *langsamen Einleitung*. Schon bei Haydn und Mozart, vollends jedoch bei Beethoven, war die langsame Einleitung vom fanfarenartigen Portal und Eröffnungszeremoniell zu einem Feld des «voraussetzungslosen» Komponierens geworden, zum Vorfeld, in dem die Entstehung der Musik und der thematischen Gedanken selber thematisiert wurde. Haydns langsame Einleitung zur «Schöpfung», mit «Die Vorstellung des Chaos» überschrieben, drückt diese Vorstellung geradezu programmatisch aus. Im Zusammenhang mit Beethovens langsamen Einleitungen, die bis zu den späten Streichquartetten immer stärker die festen Konturen des Sonatensatzes aufzulösen begannen, sprach Peter Gülke vom «Widerspruch im

System»[4], und Carl Dahlhaus hat bei seiner Analyse von Beethovens sogenannter «Sturmsonate» op. 31,2 überzeugend nachgewiesen, dass im ersten Satz die Verschachtelung von Largotakten, einer verkürzten langsamen Einleitung, und dem Allegroteil eine Absage an das abgegrenzte Thema darstellt[5]. An die Stelle des Themas tritt eine «thematische Konfiguration», die der Funktion nach thematisch ist, ohne es der äusseren Form nach zu sein. Was Beethoven als einen «neuen Weg» bezeichnete, erscheint in dieser Analyse als der Übergang zu einem radikal prozessualen Komponieren. Die Tradition der langsamen Einleitung spielte dabei eine wichtige Rolle.

Was Schubert von diesen Beethovenschen Experimenten gekannt hat, ist unsicher. Entweder war es mehr, als man bisher vor allem für den jungen Schubert angenommen hat, oder – was mir wahrscheinlicher scheint – Schubert hat weitgehend aus eigenem Antrieb für ein Beethovens prozessualem Komponieren verwandtes Empfinden eigene Lösungen gesucht und gefunden. Erstaunlich ist auf jeden Fall, wie konsequent er seit seinen frühesten Instrumentalwerken mit der Möglichkeit einer langsamen Einleitung experimentiert. Schon die erste erhaltene Komposition des 13jährigen, die vierhändige Klavierfantasie (D 1) von 1810 beginnt mit einem Adagioteil. Von den sechs Jugend-Sinfonien haben fünf eine langsame Einleitung und die B-Dur-Sinfonie (D 485) macht davon nur scheinbar eine Ausnahme; sie beginnt zwar gleich im Allegro-Tempo jedoch mit gehaltenen Bläserakkorden, die die langsame Einleitung vertreten und aus denen erst nach einem längeren Auftakt der Violinen das Hauptthema hervorsprudelt. Ein kurzer Blick auf die beiden Sinfonien der Reifezeit zeigt, dass Schubert hier fortfährt, mit der langsamen Einleitung auf ganz individuelle Art und Weise zu verfahren. Während die «Unvollendete», wie schon angedeutet, eine geheimnisvolle, gedehnte Bassmelodie an den Anfang stellt, beginnt die grosse C-Dur-Sinfonie mit einem urromantischen Hornsolo und einer über 77 Takte sich erstreckenden Andante-Einleitung, die, wie schon Schumann bemerkte, fast unmerklich ins Allegro übergeht.

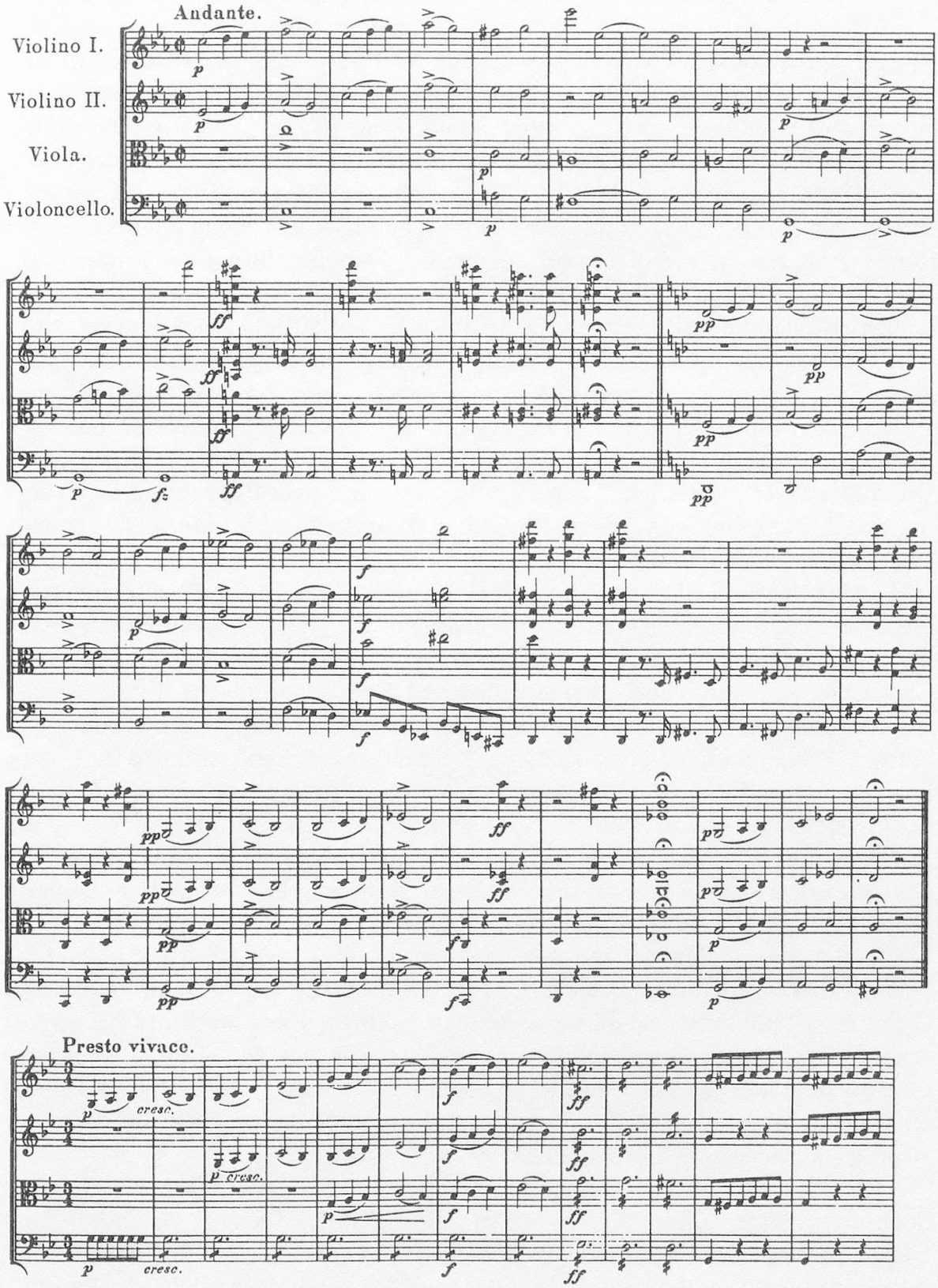
Die folgenden Beispiele sind den im allgemeinen wenig bekannten, frühen Streichquartetten entnommen, einer Werkgattung, die für Schuberts kompositorische Entwicklung von grosser Bedeutung war. Beim häuslichen Quartettspiel hatte er, weitgehend intuitiv und ohne grosse Anleitung, die klassische Musiksprache erlernt, deren aktiver Gebrauch er dann in eigenen Kompositionen fleissig probierte. Dabei fällt auf, wie viele Elemente seines Idioms sich hier schon ankündigen.

Schuberts frühestes erhaltenes Streichquartett (D 18), komponiert vom 13jährigen im Jahre 1810/11, beginnt mit einem Andante-Satz, der alle Züge einer langsamen Einleitung trägt: Beginn ausserhalb der Grundtonart in c-Moll, starke modulatorische Bewegung, Arbeiten mit einem kurzen Motiv, harmonische Überraschungen. Erst mit dem dritten Ansatz, auch dieser vom Pianissimo ins

4 Peter Gülke, Introduktion als Widerspruch im System, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 1969, S. 5–40, Leipzig 1970.

5 Carl Dahlhaus, Beethovens «Neuer Weg», in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1974, S. 46–62.

Forte wachsend, wird die Ziel- und Grundtonart g-Moll erreicht. Das nach dem vorangegangenen Halbschluss attacca anschliessende Presto vivace greift das Hauptmotiv der Andante-Einleitung auf und macht es zum Hauptthema.
(Beispiel 2: Beginn Streichquartett D 18, Andante, Presto vivace)



Beispiel 2

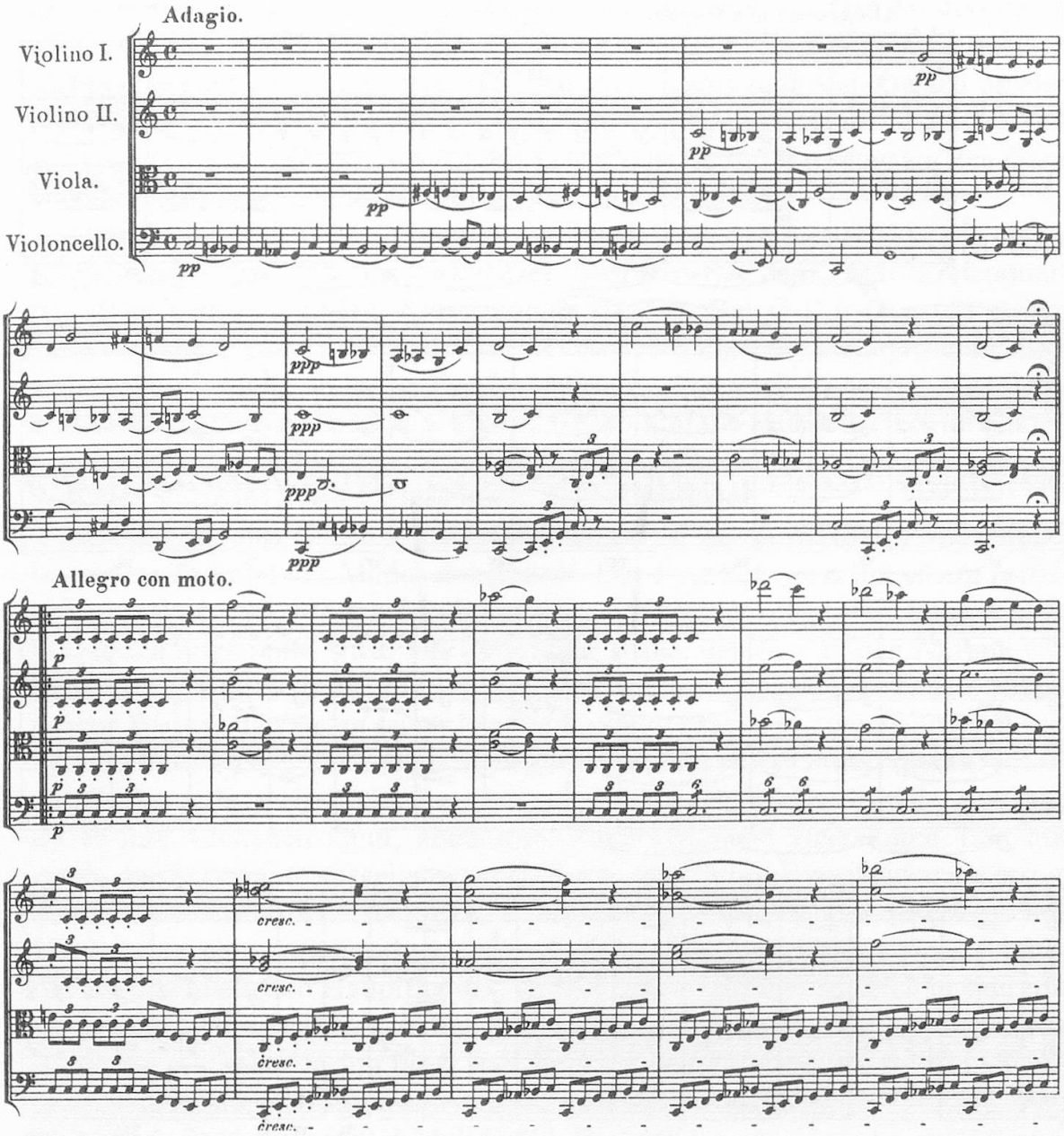
Das C-Dur-Quartett (D 46) aus dem Jahre 1813 beginnt ebenfalls mit einer langsamen Einleitung, die nun stark chromatisch angelegt ist. (Das Vorbild dafür war möglicherweise die Einleitung zu Mozarts «Dissonanzenquartett» KV 465.)
(Beispiel 3: Streichquartett C-Dur D 46, Beginn)

Der Adagio-Teil präfiguriert mit der Chromatik und dem Triolenrhythmus (Takt 15, 18) die thematischen Elemente des ganzen Satzes so weit, dass er als eigentlich thematisches Zentrum erscheint, obwohl er der Erscheinungsform nach eine Einleitung ist. Das Allegrothema dagegen, das seine beiden Kernmotive aus der Einleitung bezieht, gewinnt wenig eigene Kontur. Der vorwärts drängende, rhythmische Impuls wird viel mehr durch das Eindringen des chromatischen Halbtonmotivs aus der Einleitung gleich wieder unterbrochen. Auch das Seitenthema (Takt 43 ff.) ist durch chromatische Melodieführung mit der Einleitung verbunden. Schliesslich wird das Material der Einleitung am Schluss der Exposition, zu Beginn der Durchführung und der Reprise, also an formalen Schlüsselstellen, jeweils wieder aufgegriffen. Die Vorläufigkeit des Beginns wird so als Verunsicherungsmoment in den Allegrosatz hineingenommen, und was zunächst bloss eine Vorbereitung schien, erweist sich im Rückblick als die Hauptsache, ohne dass diese zu Beginn mit der für sie charakteristischen Entschiedenheit aufzutreten gezwungen war. So umgeht Schubert den «Thesen»-Charakter einer klassischen Themasetzung. Er kann dem Beginn und dem thematischen Zentrum eines ganzen Satzes den Charakter des Vorläufigen, prozessual Veränderlichen bewahren.

Wenn in der Sekundärliteratur vom spezifischen Charakter der Schubertschen Hauptthemen die Rede ist, dann wird meist auf die lyrisch-liedhaften Anfänge verwiesen; diese sind nun aber keineswegs so häufig, wie es das Klischee vom Liedsänger Schubert wahrhaben möchte. Weil die aus Beethovens Werken abgeleitete Sonatenästhetik den Charakter der Sonate als dynamisch-dramatisch definierte, hielt man bei oberflächlicher Betrachtung lyrische Anfänge für sonatenfremd. Bei genauerem Hinhören ist in ihnen jedoch genau so viel sonatenhafte Prozessualität anzutreffen wie in äusserlich bewegten Anfängen. Überdies findet man auch bei Beethoven ausgeprägt lyrische Anfänge, so zum Beispiel in der «Pastoralsonate» op. 28. Einen dieser Sonate sehr verwandten Beginn schrieb Schubert in seinem Jugendstreichquartett D-Dur (D 74).
(Beispiel 4: Beginn des Streichquartetts D-Dur D 74)

Über dem Orgelpunkt D setzt im fünften Takt die erste Violine auf dem Quintton a'' mit einer Melodie ein, die sich anhört wie der Nachsatz eines verschwiegenen Vordersatzes. Die harmonische Statik hat Einleitungscharakter, obwohl der Satz im Allegro-Tempo beginnt. Die etwas aufgesetzt wirkende Rhythmisierung des Ausgangstones d' in Takt 15 formuliert dann das Hauptmotiv, das im folgenden verarbeitet wird.

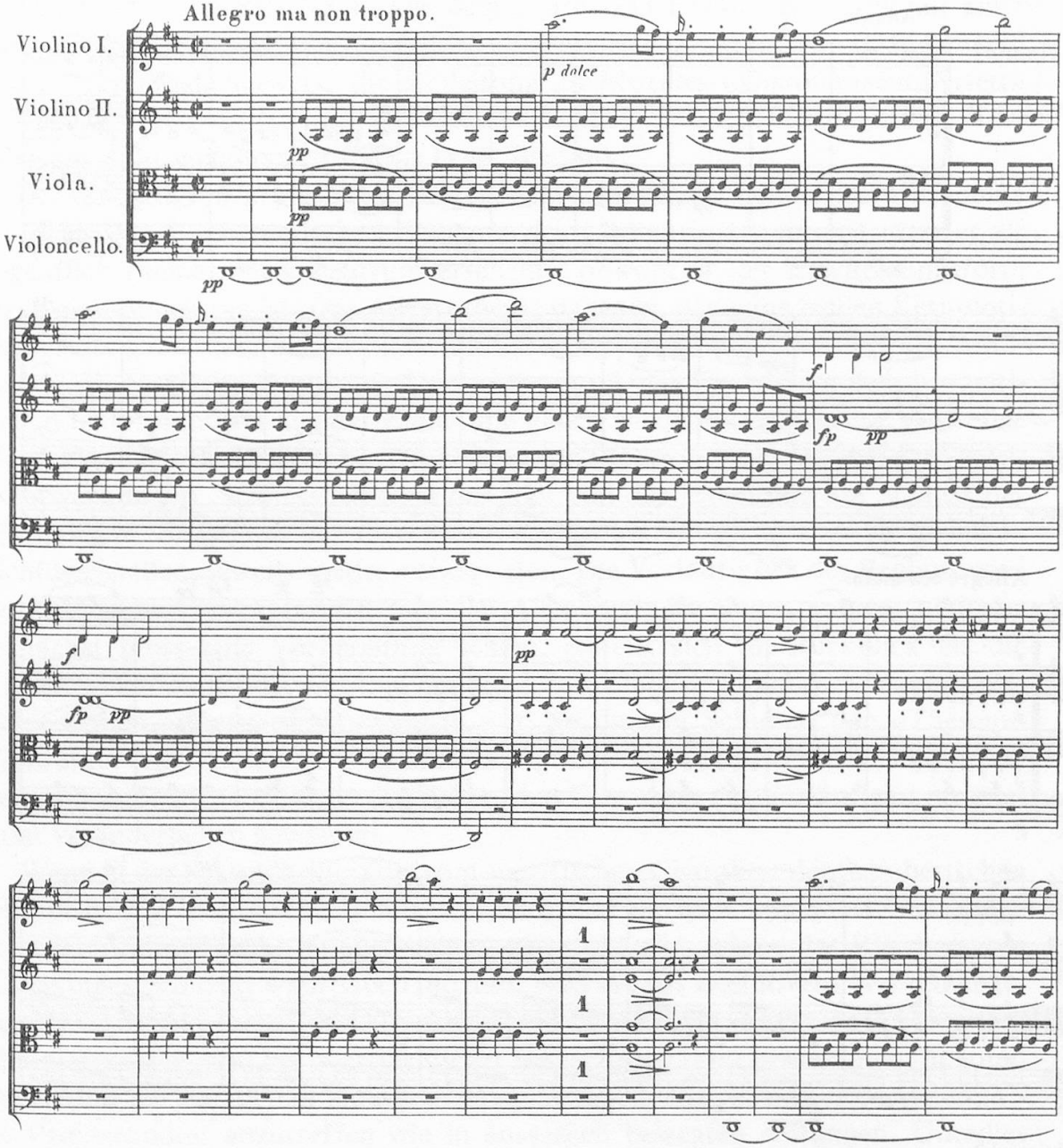
Auf den ersten Blick beginnt hier Schubert a tempo mit dem Hauptthema, doch er behandelt dieses Thema wie eine Einleitung, indem er gleichsam den Vordersatz «verschweigt» und mit dem Orgelpunkt D die für ein Thema typische Kadenzbewegung einschränkt. Die Hinführung auf Takt 35/36, die Pausen



Beispiel 3

und der fragende Dominantseptakkord haben ganz die Allüre des Schlusses einer langsamen Einleitung. Was jedoch folgt, ist wieder der Beginn.

Diese Integration der Einleitung in einen a-tempo-Beginn nimmt dem Hauptthema den bestimmten Gestus einer Thesis, lässt es zunächst als Noch-Nicht erscheinen und schliesst es auf für den Prozess. Mit dieser Beobachtung haben wir auch einen Schlüssel gefunden, um den Beginn der h-Moll-Sinfonie besser zu verstehen. Die ersten acht Takte sind von der Funktion her gesehen tatsächlich das thematische Zentrum des Satzes, wie sich im Verlauf des Satzes herausstellt; ihrer Erscheinungsweise nach – lange Notenwerte, auskomponierte Fermate auf dem Halbschluss – sind sie jedoch eine Art Einleitung. Nennen wir dieses Verfahren einmal «integrierte Einleitung», eine in den a-tempo-Beginn eingebaute, langsame Einleitung mit der Funktion eines Hauptthemas. Die integrierte



Beispiel 4

Einleitung ist eine typisch Schubertsche Lösung, ein Werk anzufangen, ohne es dezidiert beginnen zu müssen. Sie findet sich in verschiedenen Abwandlungen immer wieder in seinen Sonaten und Sinfonien. In Kommentaren zu diesen Werken ist oft die Bemerkung zu lesen, sie würden zwar im Haupttempo beginnen, aber der eigentliche (thematische) Anfang sei in den Satz hinein verlagert.

Ein besonders prägnantes Beispiel für die integrierte Einleitung bietet der wundervolle Beginn des C-Dur-Streichquintetts (D 956). Der lang gehaltene, eröffnende C-Dur-Dreiklang führt in einen verminderten Septakkord, dessen Spannung sich in einer Verzierung und dem Beginn einer Geigenmelodie löst, einer Melodie, die jedoch bald schon wieder zerbröckelt und in einem kleinen Rest, einer Auftaktfigur, verklingt. Der zweite Ansatz in d-Moll, diesmal aus der Tiefe heraufklingend, führt diesen ersten Melodiebogen weiter aus, und wiederum kommt die Musik zum Stillstand. Erst eine chromatische Strebung führt

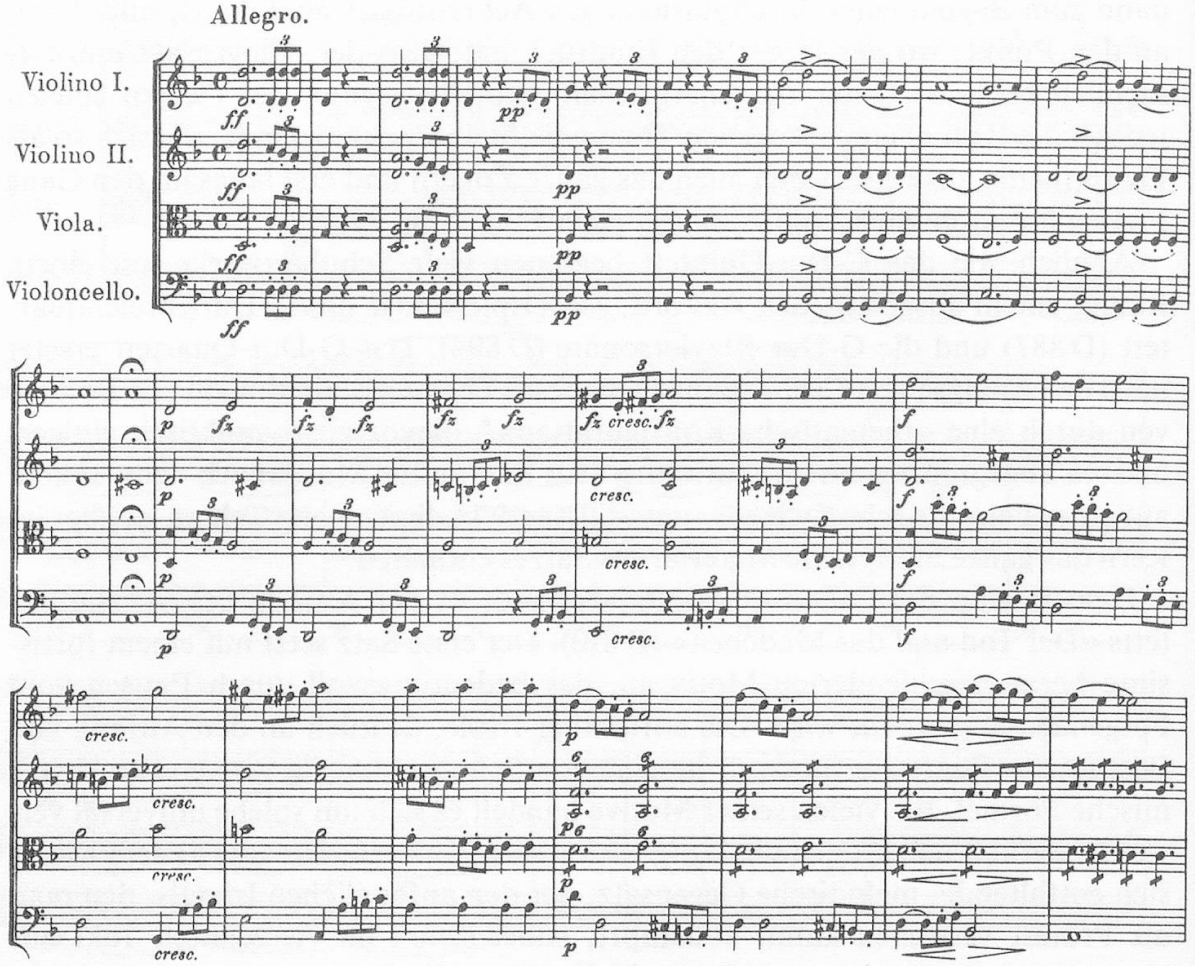
dann zum Beginn eines durchpulsierenden Achtelflusses ab Takt 33, und damit an den Punkt, wo der Hörer den Eindruck hat, dass der Allegrosatz nun tatsächlich beginnt. Unter der energischen Achtelbewegung der Geigen spielen jedoch die Celli in langgezogenen Tönen die Melodie des Beginns, die sich so als Hauptthema ausweist, wenn auch das ganze Zögern und erst langsam den Gang Finden ihr anfänglich den Charakter einer Einleitung gab.

Ähnlich wie das C-Dur-Quintett beginnen viele Schubertwerke mit einem Klang, einem ausgehaltenen Akkord, so beispielsweise das G-Dur-Streichquartett (D 887) und die G-Dur-Klaviersonate (D 894). Das G-Dur-Quartett ersetzt nach der Analyse von Carl Dahlhaus die feste Themagestalt ähnlich wie Beethoven durch eine «thematische Konfiguration»[6]. Bevor ein syntaktisch einigermassen abgegrenztes Thema formuliert ist, kommt die Musik nach neun Takten auf einer Fermate schon wieder zum Stillstand; in diesen neun Takten ist aber im Kern das ganze motivische Material des Satzes enthalten.

Dem Beginn des G-Dur-Quartetts verwandt ist der Anfang des Steichquartetts «Der Tod und das Mädchen» (D 810). Der erste Satz setzt mit einem fortissimo herausgeschleuderten Motiv an, das bedeutungsvoll durch Pausen vom Folgenden abgetrennt wird. Die auftaktige Triole, deutlich an den Anfang von Beethovens Fünfter erinnernd, ist eine von Schubert häufig verwendete rhythmische Formel. Bei vielen seiner Motive handelt es sich um solche universal verwendbare und daher auch vielfältig variierbare Formeln. Der aus diesem Motiv sich entfaltende, melodische Gegensatz, der den anfänglichen Impuls, den man als Protest verstehen kann, abdämpft, endet schon im vierzehnten Takt auf einem durch Fermate ausgehaltenen Halbschluss. Dadurch erscheinen die ersten Takte rückblickend wie eine Vorbereitung, eine Einleitung. Die anschliessende Fortsetzung nimmt sich jedoch keine Zeit zur Ausformulierung eines syntaktisch abgeschlossenen Hauptthemas, sie stürzt sich vielmehr sogleich in eine entwicklungs- und überleitungsartige Steigerung des ersten Motivs. Im Gegensatz zu diesem rastlosen Beginn fängt sich dann das Seitenthema, wie so oft in Schubertschen Sonatensätzen, in einer geschlossenen Periode auf.
(Beispiel 5: Streichquartett d-Moll D 810, Beginn)

Dass der Beginn dieses Quartetts nicht eigentlich den Hauptsatz exponierte, bestätigt der Beginn der Reprise, wo nach klassischem Formmuster das Hauptthema erscheinen sollte. Schubert, der sich in solchen Fragen meist mit erstaunlicher Treue an die Tradition hält, greift hier nun nicht den Satzbeginn auf, sondern setzt mit Takt 40 der Exposition ein, wo das Thema schon eigentlich mitten in der Überleitung zum Seitenthema steht. Der solchermassen bei der Reprise ausgesparte Werkbeginn kehrt an anderer Stelle wieder, nämlich zu Beginn der Coda. Das «Schicksalsmotiv» ermattet nun aber in Wiederholungen, sein Protest scheint gebrochen, die in ihm signalisierten Konflikte wurden, wie die letzten resignierenden Takte des Satzes andeuten, durchlebt aber nicht überwunden, sie bestehen weiter. Die grossen Utopien der revolutionären Jahre sind erschöpft –

6 Carl Dahlhaus, Die Sonatenform bei Schubert, in: Musica 1978 Heft 2, S. 125–130.



Beispiel 5

so kann man diesen Schluss verstehen –, die romantischen Spät-Träume werden in der Zeit der politischen Restauration zum unerfüllbaren Sehnen, jeder Schluss ist in diesem Sinne vorläufig, und in jedem Ende verbirgt sich das romantische «Stirb und werde». Der Satz mündet gleichsam in den Anfang zurück. Und so vorläufig wie der Anfang, so unbestimmt ist der Schluss. Es gibt kein Entrinnen, keinen eigentlichen Anfang und kein endgültiges Ende im ewigen Kreislauf des Lebens.

Aus der Anlage des ersten Satzes des d-Moll-Quartetts lässt sich ablesen, wie die durch das romantische Lebensgefühl geprägte Erfahrung in der Musik unter der Hülle des äusserlich geschlossenen Werkes die Idee des offenen Anfangs und des offenen Schlusses strukturell umsetzt. Die eng damit verbundene Vorstellung vom ewigen Kreislauf der Dinge lässt sich mit dem *zyklischen Moment* in Verbindung bringen, das in frühen Sonatensätzen Schuberts an die ältere Monothematik anschliesst und in den späteren Werken neben feinsten motivischen und submotivischen Bezügen auch zu zitathaften Rückblenden greift; bekannte Beispiele dafür sind der Rückgriff auf das «schwedische» Liedthema des zweiten Satzes im Finale des Es-Dur-Klaviertrios (D 929) und die Wiederkehr des Einleitungsthemas am Ende des ersten Satzes der grossen C-Dur-Sinfonie (D 944). Aber auch die verschiedenen Fantasiesonaten Schuberts sind zu erwähnen, in denen die Idee des zyklischen Zusammenschlusses zu zukunftsweisenden

Formlösungen führte[7]. Schliesslich wäre an den c-Moll-Quartettsatz von 1820 (D 703) zu erinnern, der (ähnlich wie das d-Moll-Streichquartett) den rhapsodischen Beginn bei der Reprise mit Bedacht ausspart, mit dem Seitenthema also die Reprise eröffnet, und ganz am Schluss in der Coda wieder auf diesen rastlosen Aufbruch zurückkommt, als könnte es tatsächlich kein Ende geben.

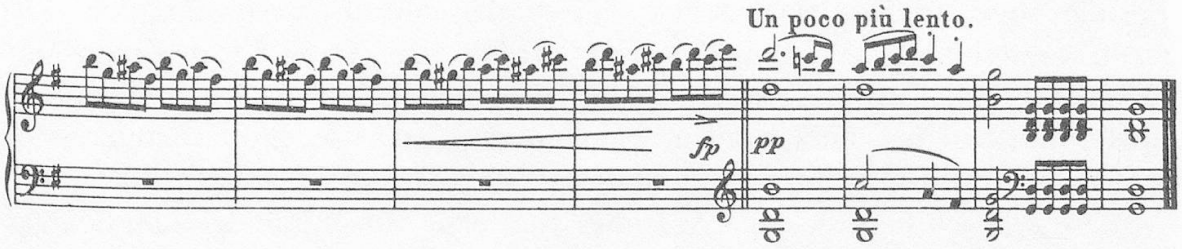
Diese zyklisch (wörtlich: kreisförmig) angelegte Musik mündet zum Schluss wieder in den Anfang, ein Anfang, der, wie wir nun besser verstehen, nie ein absolut Erstes ist, sondern gleichsam nur das Auftauchen aus einem permanenten Kreislauf, und daraus ergibt sich, dass auch der Schluss immer ein vorläufiger, durch die Form bedingter sein wird. Die «himmlischen Längen» von Schuberts Musik, insbesondere seiner ausgedehnten Schlusssätze, lassen sich als ein Herausschieben des endgültigen Schlusses verstehen. Die unveränderten Wiederholungen grosser Komplexe, bei einem im Variieren so erfindungsreichen und sensiblen Komponisten eigentlich überraschend, bekommen im Lichte dieser Deutung die Dimension eines verzweifelten Kampfes gegen das Verklingen und Verlöschen. Die Musik möchte unendlich weitertönen, als könnte und dürfte es kein Ende geben. Diese überlangen Finalsätze sind im Bewusstsein geschrieben, dass in der flüchtigen Kunst der Musik eine Wiederholung nie genau dasselbe sein wird, denn «niemals steigst du in denselben Fluss».

Schubert hat sich, wie wir gesehen haben, von seinen ersten Instrumentalkompositionen an immer wieder mit der Kunst des «offenen», beziehungsweise vorläufigen Anfangs beschäftigt; seine Satz- und Werkschlüsse dagegen bleiben lange Zeit den konventionellen Formen und Formeln verhaftet. In der mittleren und späteren Schaffensphase gibt es jedoch einige ungewöhnliche Lösungen, die erkennen lassen, dass sich Schubert hier ein kompositorisches Problem stellte, für das er nach eigenen, seinem Empfinden besser entsprechenden Lösungen zu suchen begann. Die Klaviersonate D-Dur (D 850) beispielsweise mündet im Piano-Schluss des vierten Satzes in den Anfang des Rondothemas zurück, als sollte nochmals alles von vorn beginnen. Und die Klaviersonate G-Dur (D 894) bringt nach einer ausschweifenden, einstimmigen Phrase zuletzt, wie eine ferne Erinnerung entrückt ins hohe Klangregister und zurückgenommen ins «Un poco più lento», nochmals den Anfang des Rondothemas, einen Schluss, der mit den Mitteln seiner Zeit Alban Bergs «bis zum völligen Verlöschen» aus der «Lyrischen Suite» vorwegzunehmen scheint.
(Beispiel 6: Klaviersonate G-Dur D 894, Schluss)

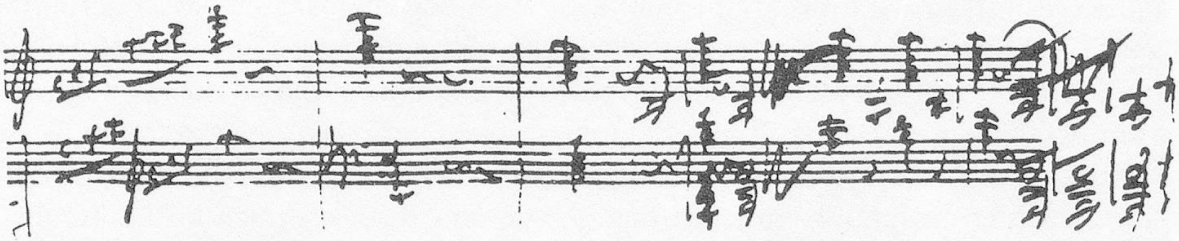
Das Nicht-Enden-Können, oder auch Nicht-Enden-Wollen, führt auf den letzten Seiten des Finales der späten A-Dur-Klaviersonate (D 959) zu einer eigenartigen Situation. Das Rondothema zerfällt bei seiner letzten Wiederkehr in Teile, die durch lange Pausen voneinander getrennt, sich harmonisch verirren[8]. Und wenn schliesslich mit dem dezidierten Einsetzen der Stretta (Takt 349) gleichsam der Entschluss gefasst ist, abzuschliessen, da geht auch diese Stretta

7 Vgl. Arthur Godel, Zum Eigengesetz der Schubertschen Fantasien, in: Kongressbericht Schubert-Kongress Wien 1978, Graz 1979.

8 Eine vergleichbare Situation ist auf der letzten Seite des Finale der B-Dur Klaviersonate (D 960) zu beobachten (Takt 490–511).



Beispiel 6



Beispiel 7

durch weitausholende Modulationen vom Weg ab und kommt schliesslich abrupt zum Stillstand. Nach einer Generalpause (Takt 367) setzt nochmals wie ein Nachklang die Schlussphrase des Rondothemas ein; erst ein paar brillante Schlussarpeggien scheinen alle Zweifel auszuräumen. Die darauf folgenden dezidierten Schlussakkorde allerdings zitieren wieder den Anfang des ersten Satzes herbei, einen Anfang, der in seiner Entstehung aus einem quasi ausimprovisierten A-Dur-Klang alle Zeichen des Vorläufigen in sich trug. In ihn mündet gleichsam das Ende. Und wie ein Blick in das Entwurfautograph der Sonate zeigt, hat Schubert diesen Rückbezug nachträglich und mit geradezu programmatischer Bestimmtheit noch angefügt, wie um mit diesem Kreisschluss zum Anfang zurück dem brillanten Schluss seine Endgültigkeit wieder zu nehmen. (Beispiel 7: Schluss 4. Satz D-Dur-Sonate D 959, Entwurfautograph)

Das Problem des Anfangens und Schliessens, das wir hier anhand einiger Schubertscher Instrumentalwerke studiert haben, liesse sich so umschreiben: Wie ist der im romantischen Lebensgefühl begründete ewige Kreislauf des Prozesses mit den Mitteln und Formen der auf Geschlossenheit tendierenden, klassischen Musiksprache darstellbar? Der offene Anfang und das offene Ende, zwei uns aus der neuen Musik vertraute Kategorien, konnte Schubert schon mit den Mitteln seiner Zeit darstellen. Er fand in der «integrierten Einleitung», im konsequent zyklischen Komponieren, in den «himmlischen Längen» strukturelle Ausdrucksmittel, um dieses Lebensgefühl in Musik umzusetzen. Sie sind seine schöpferische Antwort auf die gestellte Frage.

Goethe schreibt im «Westöstlichen Divan» ein Gedicht, das dieses Lebensgefühl treffend beschreibt, und dessen erste Strophe sich wie eine Hommage an Schubert lesen lässt:

Unbegrenzt

Dass du nicht enden kannst, das macht dich gross,
Und dass du nie beginnst, das ist dein Los.
Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,
Anfang und Ende immerfort dasselbe,
Und was die Mitte bringt, ist offenbar
Das, was zu Ende bleibt und anfangs war.