

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

Band: 25 (2005)

Artikel: Wiederholungen bei Franz Schubert : Bemerkungen zur spezifischen Formproblematik

Autor: Billeter, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835273>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.10.2024

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

Wiederholungen bei Franz Schubert: Bemerkungen zur spezifischen Formproblematik*

Bernhard Billeter (Zürich)

I. Wiederholung und Zeit

Mit Analysen Schubert'scher Formen hat sich die Musikwissenschaft seit jeher schwer getan. Das mag seinen Grund zum einen in der Fokussierung auf die Sonatensatzform haben, wie wenn die Lied-, Rondo-, Variations-, Tanzformen oder die formal noch schwerer fassbaren Fantasien, Divertissements oder die als Sonatensatzformen ohne Durchführung vereinfacht beschriebenen Overtüren nicht eben so interessanten Stoff zur Betrachtung böten. Zum andern liegt es daran, dass die schulmässige Formenlehre seit Adolf Bernhard Marx sich ganz einseitig Beethovens Werke zur Richtschnur genommen und so zu einer Terminologie gefunden hat, die auf Schubert kaum anzuwenden ist. Dasselbe wäre zu sagen in Bezug auf die Sinfonien von Bruckner, die zwar vordergründig bereits verfestigte «klassische» Formschemata bewahren, aber wegen der durch entfernteste Tonartbereiche schweifenden Harmonik dem Betrachter ähnliche Schwierigkeiten wie Schuberts Formen bereiten. Durch inadäquate Erfassung der Formen kommt beispielsweise Hans Költzsch zu ungerechtfertigt abschätzigen Beurteilungen.¹ Wären die Schwierigkeiten nur terminologischer Art, so liesse sich diesen mit neutralen, noch unverbrauchten Termini abhelfen, was auch bei vorbeethovenschen Komponisten wie zum Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach vermehrt versucht werden sollte.

Bei Schubert kommt noch eine Eigenheit hinzu, die immer wieder Anlass zu Fehldeutungen gegeben hat, nämlich dass Schubert oft lange Formteile, häufig in eine andere Tonart transponiert, ganz oder beinahe notengetreu wiederholt. Das geschieht nicht aus Bequemlichkeit. Noch weniger wird man Schubert Mangel an Erfindung unterstellen wollen, ist er doch mit seinen Einfällen so verschwenderisch wie Mozart umgegangen und hat lieber ein Werk, das vor seiner Selbstkritik nicht ganz bestand, unvollendet gelassen.²

* Die vorliegende Arbeit wurde als Forschungsprojekt von der Musikhochschule Zürich unterstützt. Ebenfalls daraus hervorgegangen ist der Aufsatz «Franz Schuberts Entwicklung eigenständiger Formen unter besonderer Berücksichtigung ihrer harmonischen Struktur und ihrer Tonartenpläne», in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 195–214.

1 Hans Költzsch, *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, Leipzig 1927, Reprint Hildesheim 1976.

2 Mit den Fragmenten bei Schubert hat sich eine ganze Reihe von Autoren befasst, u. a. auch der Schreibende: Bernhard Billeter, «Fragmente bei Franz Schubert. Zur Klaviersonate in f-Moll D 625», in: *Musica* 48, 1994, S. 10–14.

Am auffälligsten ist diese Eigenheit bei den Reprisen von Sonatensatzformen. Die radikalste, von Schubert allerdings nur im beschränkten Zeitraum der Jahre 1817 bis 1819 benutzte Möglichkeit bestand bei Sonatensätzen in Dur darin, Reprisen in der Subdominanttonart beginnen zu lassen, so dass sie ohne wesentliche Änderungen gegenüber der Exposition in der Haupttonart enden konnten. Weitaus häufiger beginnt die Reprise jedoch in der Haupttonart, die Quinttransposition tritt zu einem späteren Zeitpunkt ein. Es gibt allerdings auch Reprisen, zum Beispiel in den Klaviersonaten in C-Dur D 840 (*Reliquie*), 1. Satz, und in a-Moll D 845, 1. Satz, die total anders gebaut sind als die Expositionen, ohne dass daraus bereits das Urteil eines höheren Wertes abgeleitet werden dürfte – es wäre sonst kaum verständlich, warum Schubert von diesen Experimenten des Jahres 1825 in der Folge wieder abgerückt ist. Als Hauptgrund für dieses Sich-selbst-Abschreiben darf die Abfolge der Tonarten angenommen werden, die bei Schubert eine ausschlaggebende Bedeutung erlangt und ihn dazu veranlasst hat, bewusste Tonartenpläne aufzustellen. Am gründlichsten und differenziertesten hat sich Hans-Joachim Hinrichsen mit der Reprisenfrage befasst.³

Genauere oder variierte Wiederholungen, in derselben Tonart oder transponiert, sind eines der grundlegendsten Verfahren in der Volksmusik, oft auch in die Kunstmusik des 18. und 19. Jahrhunderts übernommen, und zwar nicht nur bei Instrumentalmusik: Man denke zum Beispiel an das Strophenlied oder an das Instrumentalritornell in Oper und Kantate. Bei Schubert ist das Verfahren einfach besonders häufig anzutreffen und bei Transpositionen auffällig. Es ist zu vermuten, dass Schubert durch seine Herkunft und durch seine Verwurzelung in der Volksmusik und Unterhaltungsmusik seiner Zeit ein unverkrampfteres Verhältnis zur Wiederholung entwickelt hat als andere Komponisten. Zu erinnern ist an die reiche Musikpflege in Schuberts Familie, in welcher nicht nur gehobene Streichquartettliteratur, sondern auch Tänze, Märsche, Divertissements ihren Platz hatten. Nach allem, was wir über die Musikpflege in Schuberts Freundeskreis wissen, darf dieselbe Breite angenommen werden, die es verunmöglicht, zwischen E-Musik und U-Musik eine eindeutige Trennlinie zu setzen.

Wiederholungen haben bei Schubert aber noch einen anderen Hintergrund, der hier im Sinne einer Hypothese aufgestellt sei und im Folgenden zu erhärten sein wird. Bei Wiederholungen wird, ganz allgemein gesprochen, der Zeitfluss künstlich aufgehalten: Durch genaue oder variierte Entsprechungen wird ein Vergleich zwischen sich ereignender Gegenwart und einer Erinnerung aus der Vergangenheit ermöglicht. Darüber hinaus erlaubt die Redundanz von Wiederholungen dem Zuhörer, eine Erwartungshaltung in

³ Hans-Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing 1994.

die Zukunft zu entwickeln, die durch die Folge der Musik bestätigt oder durch Überraschungen widerlegt wird, wobei alle Zwischenstufen zwischen Bestätigung und Überraschung denkbar sind. Durch das Ineinanderfließen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beim unwiederbringlichen Erklängen eines musikalischen Werkes wird dem Ausübenden oder dem Zuhörer ermöglicht, über den Zeitfluss hinauszuwachsen und gleichsam im verweilenden Augenblick ein Stück Ewigkeit zu erleben. Bei keinem andern Komponisten kann dieser Vorgang des Hinauswachsens über den Zeitfluss so intensiv festgestellt werden, so dass angenommen werden darf, Schubert habe ein besonderes Verhältnis zur Zeit entwickelt. Das mag auch mit ein Grund für die zeitliche Ausdehnung von Schuberts Instrumentalwerken sein, die weit über das Übliche bei Schuberts Zeitgenossen, ja selbst über Beethovens Masse reicht. «Himmlische Längen» hat schon Schumann zu Recht festgestellt, keineswegs in abwertendem Sinne. Wird ein besonderes Verhältnis Schuberts zur Zeit angenommen, so muss, wie Arthur Godel zeigt, das Anfangen und Schliessen von Werken zum Problem werden.⁴ Er stellt fest: «Die prinzipielle Unvollendbarkeit in Schuberts Musik, von der auch Adorno in seinem Essay von 1928 sprach, 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.»⁵

Unter diesem Aspekt von Schuberts besonderem Verhältnis zur Zeit sollen ausgewählte Instrumentalwerke, geordnet nach Gattungen, in chronologischer Folge untersucht werden, wobei sich herausstellen wird, dass Schubert zunächst unreflektiert Formen von Haydn, Cherubini und anderen im Familienkreis, im Stadtkonvikt oder Liebhaberorchester gespielten Komponisten kopiert hat und in der Folge zu immer eigenständigeren formalen Lösungen vorgedrungen ist, die sich wesentlich von Beethovens Formen unterscheiden.

II. Fantasien

Ein charakteristisches Merkmal von Schuberts Musik ist seine Harmonik, die sich mühelos in weit entfernte Tonarten bewegt. Dies ist gewiss nicht ein Stilmerkmal von Schubert allein, sondern in der frühen Romantik beispielsweise bei Carl Maria von Weber und Franz Xaver Mozart anzutreffen, um nur zwei Komponisten aus Schuberts Umkreis zu nennen. Aber Schubert

4 Arthur Godel, «Anfangen und Schliessen als kompositorisches Problem in den Instrumentalwerken von Franz Schubert», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge* 4/5 (1984/85), S. 125–137.

5 Ebd., S. 125.

hat diesen Zug von frühester Jugend an bis zu seinen letzten Werken in besonderem Ausmass gepflegt.⁶

Vier Fantasien, darunter eines der letzten Werke, sind für Klavier vierhändig komponiert. Dazwischen stehen drei weitere für Klavier zweihändig. Eine davon, D 605, ist nur bruchstückweise überliefert. Die so genannte *Grazer Fantasie in C-Dur* D 605A, die erst 1969 erschien, von Walther Dürr herausgegeben, dürfte zwischen den Sonatenfragmenten in fis-Moll D 571 und f-Moll D 625, also 1817/18 entstanden sein. Während für Schubert zu den Vierhändig-Fantasien offenbar Fugen gehören, steht diese Fantasie mit ihrem virtuosen, Johann Nepomuk Hummel oder Carl Maria von Weber nachempfundenen Klaviersatz, mit ihrer Polonaise, einem Marsch und einer Tarantella (diese freilich im 12/8- statt je vier 3/4-Takten notiert) in gänzlich anderem Zusammenhang. Zwar wird ihre Echtheit bis heute angezweifelt.⁷ Es ist verwunderlich, dass Schubert für die Fantasie mit diesen Modemerkmale keinen Verleger gefunden hat. Vermutlich war sie für Verleger doch zu verträumt, auch wenn wir heute diese Eigenschaft positiv werten. Zudem befand sich Schubert damals in einer Umbruchzeit, die bald darauf überwunden war. So mag er sein Autograph seinem Freund Josef Hüttenbrenner geschenkt haben, zumal der Stil in der Nähe von Kompositionen von dessen Bruder Anselm steht. Es ist kaum vorstellbar, dass Josef Hüttenbrenner eine Komposition seines Bruders Schubert unterstellt habe. Wie im fis-Moll-Fragment baut Schubert zuerst eine leise Klangfläche auf; die rechte Hand in Oktaven gebiert allmählich Motive, die in fast allen Teilen wiederkehren und diese formal verklammern. Ausser den von Walther Dürr⁸ namhaft gemachten motivischen Verknüpfungen ist ausgerechnet im Marsch, *Moderato con espressione*, in welchem «das Eingangsthema deutlich zurück» trete, eine ganze Variation mit identischem Harmonieverlauf festzustellen: die Takte 221–228 entsprechen 28–35 bzw. 36–43 der Einleitung. Auch in der Grazer Fantasie liesse sich ein Tonartenplan mit der Gegenüberstellung der im Quintenzirkel entferntesten Positionen – C-Dur/Fis-Dur und D-Dur/As-Dur – sowie Grossterzverwandtschaften Fis-Dur/D-Dur, Es-Dur/Ces-Dur sowie As-Dur/E-Dur beschreiben. Wenn der langfristig durch die Tarantella in G-Dur vorbereitete Rahmenteil am Schluss kürzer ist und sich nicht mehr

6 Dies lässt sich besonders gut in den frühen Fantasien für Klavier zu vier Händen verfolgen, was der Schreiber im anfangs genannten Aufsatz getan hat.

7 Für Prof. Hans Petermandl, den profunden Schubert-Kenner und -Interpreten, der die Uraufführung der Grazer Fantasie gespielt hat, überwiegen stilkritische Bedenken: Er findet in diesem Werk keine typisch Schubert'schen Elemente.

8 Walther Dürr im Vorwort der Erstaussgabe der *Grazer Fantasie*, Kassel usw. 1971, S. III.

von C-Dur entfernt, so könnte darin ein allmähliches Gleiten in einen zeitlosen Zustand gesehen werden: Das Werk hat im Grunde keinen Schluss, sondern verklingt allmählich in der Stimmung einer gewissen Wehmut, nach Verzierungspartikeln, im stehenbleibenden Dreiklang. Nicht zuletzt dieses Merkmal verweist auf die Autorschaft Schuberts.

Zwei der viel späteren Fantasien haben mit der *Grazer* die Tonart und den virtuosen Charakter gemein. In der Verwendung eines Liedes als Variationsthema und im Tonartenplan zeigen sie eine verblüffende Gemeinsamkeit: die Gross- und Kleinterzverwandtschaft. Während im ersten Teil der *Wandererfantasie* die Haupttonart C-Dur nach E-Dur und Es-Dur verlassen wird, stehen die vier Teile der *Fantasie für Violine und Klavier D 934* in den Tonarten C-Dur, a-Moll und As-Dur. Wie beziehungsreich Schubert diese Terzverwandtschaften anwendet, hat Hinrichsen gezeigt.⁹ Was die Wiederholungen betrifft, liefert der Allegretto-Teil, den man besser nicht mit einer Sonatensatzform in Zusammenhang bringt, charakteristische Beispiele:

Gehen wir aus von vier Abschnitten A B A' B' und einer Überleitung zum Variationenteil. A besteht aus a a b a' (mit Kanon nach Viertelnote) b' (mit Kanon nach einem Takt). Der Abschnitt A' ist beinahe identisch ausser der Elimination des viertletzten Taktes, um in C-Dur bleiben zu können. Teil B' in C-Dur ist 42 Takte lang gleich gebaut wie Teil B in A-Dur. Der Wechsel zur Paralleltonart vollzieht sich modulationslos zweimal innerhalb des Abschnitts A. Das Tonartverhältnis der Abschnitte B (A-Dur) und B' (C-Dur), für eine Sonatenform also in «verkehrter» Reihenfolge, rechtfertigt nicht, sie als Seitensätze zu bezeichnen; auch die durchführungslose Ouvertürenform sollte nicht bemüht werden. Wir müssen eingestehen, dass uns die an Beethovenschen Formen erwachsene Terminologie der Formenlehre bei Schubert im Stiche lässt.

Was nach dem um vier Takte verkürzten Abschnitt B' folgt, ist viel zu gewichtig, als dass es einfach als eine Überleitung zum Variationenthema in As-Dur zu beschreiben wäre. Vielmehr beginnt in Takt 263 ein dramatisches Geschehen: Je zwei Achttakter und Sechstakter klimmen von a-Moll aus im Quintenzirkel aufwärts. Der fünfte Anlauf freilich bleibt auf der Dominante von gis- bzw. as-Moll, der Zieltonart, 55 Takte lang stehen; so lange braucht die Entspannung, bis die Variationen in der Durvariante beginnen können. – Reizt der Allegrettoteil die Kleinterzverwandtschaft aus, so führt das Variationenthema zum Aufstrahlen des grossterzverwandten C-Dur, harmonisch zwar einfach als Dominante der Tonikaparallele f-Moll zu bezeichnen, jedoch von überwältigender klangsinnlicher Wirkung, die der Wahl des Liedes *Sei mir gegrüßt* (D 741) wohl zugrunde gelegen haben dürfte. Es wäre reizvoll, das aus verwandten, jedoch auskomponierten Strophen bestehende Rückert-Lied mit dem vereinfachten Variationenthema zu vergleichen: Nur die Wendung zur Grossterzverwandtschaft durchzieht alle Strophen des Liedes wie dann natürlich alle Variationen des Kammermusikwerks. Hatte der Einleitungsteil die Paralleltonart nur kurz gestreift und erst ab Takt 27 daran festgehalten, so kippt dessen Wiederaufnahme (T. 480 ff.) schon im fünften

9 Hans-Joachim Hinrichsen im *Schubert-Handbuch* 1997, S. 500 f.

Notenbeispiel 1:

9 O - Du Ent - riß - ne mir und mei-nem Kus - se, sei mir ge - grüßt, sei...

352 Andantino
p
col pedale
f

Ausschnitt aus der Fantasie für Violine und Klavier D 934, im Vergleich mit dem Text des Liedes «Sei mir gegrüßt» D 741.

und wieder im achten Takt nach a-Moll, um die Grundtonart des Finales umso ausführlicher zurück erobern zu können. Im Finale wiederholt sich die Tonartenreihenfolge des B-Abschnittes: C-Dur/A-Dur. Wir können hier mit etwas größerer Berechtigung die Rondoform bemühen. Das Rondothema erstarrt beim dritten Mal in a-Moll gleichsam zu Eis. Statt die wiedergewonnene Haupttonart zu halten, kommt As-Dur ohne jede Vorwarnung, also ohne Modulation: Es ist nur noch eine Reminiszenz an den ersten Teil des Liedes, überhöht durch die Transposition der Grossterzverwandtschaft T. 655–658 von C-Dur nach E-Dur. Wie wirkungsvoll eine solche Rückung sein kann, hat Maurice Ravel einmalig am Kulminationspunkt des *Boléro* gezeigt.

Diese Fantasie kann mit ihrem virtuosen Anspruch dem Genre der gehobenen Gesellschaftsmusik zugeordnet werden, wie ja auch die *Wandererfantasie*, was sie, ohne Werturteil, abhebt von der Gruppe der persönlicheren, bekenntnishafteren Klaviersonaten. Gerade dies trifft nun aber nicht zu für die sehr persönliche letzte *Fantasie in f-Moll für Klavier zu vier Händen* D 940. Dabei scheint das Vierhändigspiel ja ein prädestinierter Ort für Gesellschaftsmusik zu sein, was die damalige Beliebtheit beim Publikum und den Verlegern zeigt. Schon einmal hatte sich Schubert über die Besetzungstradition hinweggesetzt, nämlich beim vierhändigen *Grand Duo* in C-Dur D 812, das von verschiedenen Autoren Schuberts «Weg zur großen Sinfonie» zugeordnet worden ist. Sollte auch diese Fantasie als Wegbereiter zum Sinfonieentwurf D 936A dienen, einer sinfonischen Fantasie, wie Andreas Krause vermutet?¹⁰ Dafür spricht auch der komplizierte Entstehungsprozess mit einem

10 Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts*, Kassel 1992, S. 228; s. auch *Schubert-Handbuch* 1997, S. 408.

ganzen, durch ein normales Trio ersetzten Marsch.¹¹ Neben den Wiederholungen soll uns hier eine scheinbar nebensächliche Eigenart dieser Fantasie beschäftigen: die konstitutive Rolle des sogenannten Neapolitaners mit ihrer Entsprechung im aussergewöhnlichen Tonartenplan der ineinander übergehenden Sätze: f-Moll/fis-Moll/fis-Moll/f-Moll.

Schon im Takt 20 überhöht der Neapolitanische Sextakkord denjenigen der II. Stufe (T. 9). Er erscheint wieder in Takt 28 auf c-Moll bezogen und dreimal inständig in den Takten 31, 33 und 35. Das sogar für Schubert ungewöhnlich häufige Vorkommen braucht hier nicht vollständig dokumentiert zu werden. Nur der letzte Fall sei gebührend herausgehoben: Der Epilog ab Takt 555 verdankt sein weit über «eine abschließende Floskel»¹² hinausgehendes Gewicht nicht zuletzt dem hartnäckig über drei Takte festgehaltenen Neapolitaner. Über Tonarten im Halbtonabstand wird noch bei der Klaviersonate in A-Dur D 959 zu reden sein. Schubert vollzieht den Tonartenwechsel in Takt 65 mit einem Verfahren, das den viel missbrauchten Begriff «Rückung» zu Recht trägt (vgl. Bsp. 2): Ohne Modulation setzt sich die Tonart des-Moll durch, nicht zuletzt wegen eines auf den Taktbeginn wiederholten *des*¹, auf das Hinrichsen aufmerksam macht.¹³

Notenbeispiel 2:

Fantasie f-Moll für Klavier zu 4 Händen D 940, T. 63 ff.

Die enharmonische Verwechslung notiert Schubert erst nach dem um eine Gross-terz tieferen Thementzitat von Takt 3 ff. sieben Takte später, wo ebenfalls eine Rückung den Dominantseptakkord von a-Moll entstehen lässt. Die ganze Passage von Takt 48 bis 71 ist eine Grossterz höher wiederholt, um wieder nach f-Moll zu gelangen, die Oktave in einen Grossterzzirkel teilend. Ähnlich zu beschreiben ist die Rückung, die in Takt 120 von F-Dur zu fis-Moll, der Tonart der zwei Sätze führt, die in einer Sonate die Position des langsamen Satzes und des Scherzos mit Trio einnehmen würden. Nur bei der Rückkehr in Takt 426 zu f-Moll kann von einer chromatischen Modulation gesprochen werden: Der Dominantseptakkord wird in einen übermässigen Quintsextakkord umgedeutet, ein Verfahren, das bei Schubert von frühesten Kompositionen an häufig vorkommt.

11 Vgl. die Faksimile-Ausgabe des Entwurfs und der Reinschrift, hrsg. v. Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1991.

12 Andreas Krause im *Schubert-Handbuch* 1997, S. 406.

13 Faksimile-Ausgabe, s. Anm. 11.

Das Hauptthema der Fantasie D 940 ist einerseits ein so individueller, zwingender Einfall, dass die Suche nach Vorbildern in früheren Werken Schuberts scheitern muss; andererseits erträgt es bei den vielen Wiederholungen mannigfache Abwandlungen, auch eingreifende wie bei der Durvariante. Das Anfangsmotiv, «das sich als lyrische Keimzelle erweist»,¹⁴ wird stark verändert. Ein weiteres Beispiel einer Durvariante finden wir am Ende des ersten Teils (T. 102 ff.), zur Legatoform abgeklärt. Der Dur-Schluss des Scherzo folgt wörtlich dem Achttakter vor dem Doppelstrich in der Paralleltonart. Die wohl schönste Milderung zum Dur finden wir im Largo: Auch hier beherrschen die punktierten Rhythmen die blühenden komplementären Melodiebögen. Aber sie sind im Charakter total verschieden. Kurt von Fischer pflegte ihre rhythmische Angleichung an die Triolen (im Gegensatz zu den scharfen Punktierungen in den Mollpartien) als zwingendes Beispiel bei Schubert zu erklären (wohl anders liegt der Fall in Takt 52 ff.). Zu beachten ist bei der ganzen Fantasie im Zusammenhang unserer Untersuchung die glückliche Ergänzung variiertes und unvariiertes Wiederholungen: Zu letzteren zählen, gattungsbedingt, das mit ganz wenigen Unterschieden ausgeschriebene Da-capo des Scherzo, die Wiederaufnahme des f-Moll-Anfangs, die den Takten 1–10 und 22–47 entspricht, und die beschriebene, um eine Grossterz höhere Wiederholung von Takt 74 bis 97. Ausser den beschriebenen variierten Wiederholungen verdienen zwei längere, kompliziertere unsere Aufmerksamkeit: Im Schlussteil steht die am Steigerungshöhepunkt abbrechende Doppelfuge (T. 474 ff.) an Stelle des Gegensatzthemas von Takt 48 ff.: Das erste Thema ist übernommen, das zweite neu. Da die Themen in die Tonika zurückkehren, muss die reale Antwort in der unvorbereiteten Dominanttonart weiterfahren, was Schubert bei Simon Sechter gelernt haben dürfte. Bei der weisen Beschränkung der Fuge auf die Steigerung eines Formteils darf nun einmal berechtigt von Beethoven-Nachfolge¹⁵ gesprochen werden: Bewundernswert ist Schuberts Sicherheit in der neu errungenen Fugenkomposition, die einmalige Zurücknahme in die Paralleltonart, die Anreicherung mit triolischem Kontrasubjekt, die Themenverkürzung und -fortspinnung im c-Moll-Abschnitt (T. 506 ff.), der alsbald zu Komplementärrhythmen und Halbetönen auf *c* führt, und die mehrmalige Gewinnung der Haupttonart in den Takten 525 und 544 mit weiterer Raffung und Verdichtung. – Raffiniert ist bei der Liedform des Adagios die Wiederaufnahme des a-Teiles: sie ist nicht nur ins *pianissimo* zurückgenommen, sondern mit Verzierungen angereichert, die an Mozarts Vierhändigwerke gemahnen, vor allem an den langsamen

14 Arthur Godel, «Zum Eigengesetz der Schubertschen Fantasien», in: *Schubert-Kongress Wien 1978, Bericht*, Graz 1979, S. 202.

15 Andreas Krause im *Schubert-Handbuch* 1997, S. 408.

Satz der F-Dur-Sonate KV 497. Somit wäre die von Arthur Godel namhaft gemachte, an Mozart gemessene Klassizität der Fantasie bis in die Satztechnik hinein verbürgt.

Nach diesen bis zu Werken des letzten Lebensjahres reichenden Untersuchungen, zu denen als Parallelfall zur Fantasie in f-Moll das ebenfalls für Klavier zu vier Händen geschriebene Allegro in a-Moll D 947 (*Lebensstürme*) zu rechnen wäre, kehren wir zu den frühen Werken zurück und betrachten nochmals Schuberts Entwicklung vor allem anhand der Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform.

III. Frühe Streicherkammermusik

Die frühen Fantasien für Klavier vierhändig geben Einblick in Schuberts Gabe, mit weit entfernten Tonarten umzugehen, was sich ja dann zu einem «Markenzeichen» seiner Musik entwickeln sollte. Bei Fantasien sind solche harmonischen Kühnheiten gattungstypisch, auch wenn nur mit Vorbehalt als unmittelbares Vorbild Carl Philipp Emanuel Bach zu nennen ist; näher liegt Mozarts Vorbild, vor allem das Werk in f-Moll für Orgelwalze KV 608 mit seinen Fugen, das damals schon gerne auf dem Klavier vierhändig gespielt wurde. Bei den Ecksätzen von Kammermusikwerken hingegen, Sonatensatz- und Rondoformen, galten die einfachsten tonalen Beziehungen als Hintergrund des formalen Geschehens, auch wenn sich der späte Haydn und gelegentlich Beethoven (z. B. *Appassionata* op. 57) darüber hinwegzusetzen schienen. Beim frühen Schubert hingegen kann keine Rede sein von einem Vorbeigehen an formalen Regeln, denn er hat als Autodidakt auf diesem Gebiet die tonalen Konventionen klassischen Formbaus des Sonaten- und Rondosatzes schlicht nicht zur Kenntnis genommen.

Das lässt sich an seinem frühesten, nach Handschriftenbefund etwa in der zweiten Hälfte des Jahres 1810 entstandenen *Streichquartett in g/B D 18* schön zeigen. Das Vermeiden einer Zieltonart (Einleitung des ersten, in g-Moll stehenden Satzes in c-Moll, Haupttonart des letzten Satzes B-Dur trotz aller «Refrains» in Des-Dur) verbietet, von Sonaten- und Rondoform zu sprechen.

Ein weiteres Merkmal der frühen Streichquartette soll hier nicht unerwähnt bleiben: Schubert vermeidet geradezu genaue Wiederholungen. Zwar kann bei diesem wie bei den folgenden frühen Streichquartetten von einer monothematischen – sagen wir besser: von einer an Haydns Vorbild orientierten monomotivischen – Anlage gesprochen werden, aber die kleinen Unterschiede fallen auf, hier zum Beispiel von Takt 132 an der Beginn in d-Moll einer Art Reprise mit einem nur ähnlichen Anfangs- und einem neuen Thema (T. 148–157).

IV. Frühe Sinfonien

Lernen wir den jungen Schubert in den Streichquartetten vor allem als unbekümmerten Experimentator kennen, so tritt er uns in der ersten *Sinfonie in D-Dur* D 82 gleichsam als vollendeter Meister entgegen, der die Formen der Instrumentalmusik beherrscht, dabei freilich auch sich den Konventionen fügt. Beendet hat er das Werk am 28. Oktober 1813, also ganz kurz vor dem Austritt aus dem Stadtkonvikt, für dessen Orchester er es geschrieben hat. Doch der Schein eines blossen Gegensatzes zu experimentellen Frühwerken trägt: Einerseits ist die stärkere Anlehnung an die Konvention gattungsbedingt, die Befolgung tonaler Bauprinzipien der Sonatensatz- und Rondoform also durch die Vorbilder der dreissig im Stadtkonviktsorchester gespielten Haydn-Sinfonien erklärbar, andererseits sind aber die wohlgebauten, eingängigen Themen von einer melodischen Qualität der Erfindung, die sie weit über die Gegenwartsmusik etwa eines Leopold Kozeluch und Franz Krommer erhebt; darüber hinaus sind zudem auch versteckte Züge von Eigenwilligkeit, von Hinwegsetzen über Konventionen erkennbar. Das beginnt schon bei der langsamen Einleitung, die in die Wiederholung der Exposition des ersten Satzes einzubeziehen ist: Nicht nur fehlen im Autograph und in den Stimmenabschriften¹⁶ die Wiederholungszeichen am Anfang des *Allegro vivace*, vielmehr erfolgt die Wiederholung des langsamen Beginns auch ausdrücklich nach der Durchführung, notiert in den durch das doppelt so schnelle Tempo notwendigen doppelten Notenwerten, was Bestätigung genug sein sollte für die Wiederholung auch des Beginns. Vergleichen wir aber diese notierte Wiederholung näher mit dem Beginn:¹⁷ Nur die ersten 11 Takte sind genau in die Wiederholung übernommen (T. 305–326), die Takte 12–18 mit ihrer leisen, zauberhaften Molltrübung sind durch vier laute, konventionelle Takte ersetzt. Spiegelt sich darin das Bewusstsein, dass einmalige Eingebungen durch ihre Wiederholung verlieren würden? Die Frage wird sich wieder bei den experimentellen Sonatensatzformen der Klavier-sonaten in C-Dur D 840 (*Reliquie*) und a-Moll D 645 aus dem Jahre 1825 stellen. Die Erklärung könnte aber hier auch viel einfacher sein: Die leise Rückleitung zur Reprise, ebenfalls auf dem Orgelpunkt der Dominante mit Molltrübung (30 Takte) nimmt dieses Element schon vorweg.

16 *Neue Gesamtausgabe* (1967). Laut Vorwort von Arnold Feil handelt es sich dabei kaum um das Aufführungsmaterial der ersten Aufführung.

17 Im Folgenden komme ich in einigen Punkten zu anderen Ergebnissen als Wolfram Steinbeck im *Schubert-Handbuch* 1997, S. 559–572.

Das Hauptsatzthema der D-Dur Sinfonie D 82 ist als Periode mit satzartigem Vordersatz und stark erweitertem, in die Paralleltonart ausweichendem Nachsatz zu beschreiben, der mit Halbschluss auf der Dominante der Haupttonart endet (T. 73): Ein «Überleitungsteil» entfällt also – man wird auch bei den meisten späteren Sonatensatzformen Schuberts besser davon absehen, diesen Begriff zu verwenden. Vielmehr beschränkt sich die Überleitung auf vier Takte, dessen erster mit dem Schlusstakt des Hauptsatzes verschränkt ist. Auch das Seitensatzthema ist eine Periode. Die Erweiterung des Nachsatzes um zwei Takte (93 f.) wäre harmonisch nicht notwendig. Aus dem Material dieses Themas wird alles Weitere mit Kontrasten der Dynamik und Besetzung entwickelt, auch in der ganzen Durchführung, die vorwiegend im Bereich von a-Moll bleibt. Ein «Schlusssatz» der Exposition und Reprise ist, wie so häufig bei Haydn und Mozart, nicht festzustellen. In der Reprise entfällt beim Hauptsatzthema die Ausweitung in die Paralleltonart; sie wird ersetzt durch acht eine grosse Terz tiefer, d. h. auf der Subdominante stehende Takte. Die folgenden vier Takte entsprechen sich beinahe (T. 57–60 bzw. 371–374), zwei Sequenztakte entfallen ersatzlos, die übrigen elf Takte sind wieder fast identisch. Der Seitensatz der Reprise ist ebenfalls weitgehend gleich gebaut. Umso stärker überrascht dessen erster Forte-Teil in der Paralleltonart. Die 56 Schlusstakte zeigen zwar manche Abweichungen von den 34 der Exposition, jedoch gibt es keine Coda, keine *Stretta* und schon gar nicht eine zweite Durchführung. Diese ausführliche Beschreibung soll an einem frühen Beispiel Schuberts souveränen Umgang mit Konventionen zeigen.

Bei den folgenden Sätzen seien nur noch Überraschungen hervorgehoben: im «Andante» der geraffte Schluss eines vermeintlich achttaktigen Themas und die Verkürzung der Fortsetzung bei der Wiederkehr auf zwei Takte (T. 69 f.). Das «Menuetto» könnte eher ein Ländler oder sogar ein Schuhplattler mit ländlich-idyllischem Trio genannt werden. Aus den zwei eingeschobenen Takten 15 f. bildet Schubert den Mittelteil. Vier angehängte Takte der Holzbläser im *Piano* fallen durch den Charakterwechsel auf. Das Finale hat bei Schubert bis in die letzten Werke hinein, mit wenigen Ausnahmen (z. B. Klaviertrio in Es-Dur D 929), den Charakter eines fröhlichen, harmlosen Kehraus, häufig in der Form eines Rondos oder eines dem Sonatensatz angepassten Rondos gestaltet. Diesen Charakter, der zur Funktion einer gesellschaftsfördernden Musik gehört, hat Schubert von seinen Vorgängern übernommen. Das ist prinzipiell auch hier der Fall. Doch würzt er ihn mit motivischer Arbeit und Überraschungen. Zum ersten: Das Auftaktmotiv zu Takt 29 ist aus den Auftakten zu Takt 2 und 3 zusammengezogen und leitet den Schluss des ersten Tuttis ein:

Notenbeispiel 3:



Sinfonie in D-Dur D 82, Schluss-Satz

Beim Schluss des zweiten Tuttis, der immer noch zum Hauptsatzbereich gehört, ist das Motiv auf eine Septime (zu T. 68) gedehnt und bis zur Quarte verkleinert (in der Flöte zu Takt 80 sogar eine Oktave). Dieser tändelnde Schluss von 12 + 5 Takten erscheint aber auch am Schluss des Seitensatzes. Im Epilog (T. 115) kommt das Motiv metrisch verschoben im Bass vor (dass der Bass von Takt 119–122 ein B-A-C-H-Motiv bildet, in der Reprise sogar untransponiert, dürfte Schubert unbewusst geblieben sein). Das Auftaktmotiv mit Abwandlungen durchzieht aber auch weitgehend das rustikale Seitensatzthema.

Was die Überraschungen betrifft: Der erste Tuttischluss fällt mit sieben Takten ganz aus der Reihe der bisherigen und folgenden Viertakter. Die Parallelstelle (T. 225) in der Reprise zeichnet sich nicht nur durch die Molltrübung aus, die das folgende Thema in der Mollvariante vorbereitet, sondern ist um einen Takt länger. An Stelle einer Durchführung steht lediglich das Seitensatzthema in der Medianttonart F-Dur. Der Themenschluss, dessen zweite Viertaktgruppe nach Moll geändert ist, leitet mit zwei übermässigen Quintsextakkorden zur Reprise über. In der Reprise folgt auf das genannte Moll-Hauptsatzthema das zweite Tutti in B-Dur. Dieser Molltonika-Gegenklang wird, anders als in der Exposition, acht Takte lang festgehalten und verdichtet sich im dritten Viertakter zum übermässigen Quintsextakkord. Ab hier (T. 267) ist bis zum Reprisenende Takt für Takt eine Quinte verschoben, ein bei Schubert später beliebter Vorgang. So harmlos sich das ganze Finale gibt, so fällt es deswegen in den musikalischen Qualitäten gegenüber den anderen Sätzen nicht ab.

Die Gattung Sinfonie ist beim frühen Schubert in der Regel nicht der Ort von Experimenten. So übergehen wir die übrigen fünf frühen Sinfonien, inklusive die vierte in c-Moll, immerhin mit Reprisenbeginn in der Dominanttonart und mit kompliziertem Tonartenverlauf im Grossterzzirkel.

V. Sonatensatzformen 1813–1817

Bei den bereits besprochenen Sonatensätzen haben wir Schuberts autodidaktische Aneignung der überkommenen, durch einfache tonale Verhältnisse bestimmten Form verfolgt bis zur Gewinnung der Eigenständigkeit in der ersten Sinfonie, die mit einem «Schritt in die Konventionalität», wie Salome Reiser in ihrer verdienstvollen Arbeit über die frühen Streichquartette meint,¹⁸ nicht gleichzusetzen ist. Als Jugendwerke nach Schuberts Austritt aus dem Stadtkonvikt zeigen die folgenden Werke eine Sicherheit, die erst in der 1818 beginnenden Schaffenskrise in Frage gestellt wird.

18 Salome Reiser, *Franz Schuberts frühe Streichquartette*, Kassel usw. 1997, S. 216.

Ein formales Problem für so umfangreiche Sätze absoluter Musik in einer für wesentlich bescheidenere Dimensionen gedachten Form bestand in der Geschlossenheit Schubertscher Themen, die für fortführende motivische Arbeit wenig geeignet waren. Den Klaviertriosatz in B-Dur D 28 übergehen wir aus den von Hinrichsen genannten Gründen.¹⁹ Im *Streichquartett in Es-Dur* D 87 ist das Problem sehr einfach gelöst: Ein zwischen Hauptsatzthema samt Wiederholung und Seitensatz eingeschobener Teil, dessen Funktion mit «Überleitungsteil» unzulänglich beschrieben wäre, gibt das entwicklungsfähige motivische Material ab, mit dem Schubert dann auch die Durchführung gestaltet. In dieser auch später von Schubert gern verwendeten, wenn auch verfeinerten Methode ist nichts Negatives zu erblicken.²⁰ Interessant ist, dass Schubert, wie festgestellt, bis 1813 kaum Wiederholungen verwendet, dann zwar gelegentlich, aber immer noch zurückhaltend. So weicht in der Reprise des ersten Satzes die Hauptthemawiederholung zunächst 8 Takte lang in die Paralleltonart aus, im 5. bis 8. Takt sogar mit anderen Motiven. Im anschließenden Abschnitt (mit dem durchgeführten Motivmaterial) erfolgt die Quintverschiebung vom 2. Viertel des 18. Taktes an; dann allerdings folgt eine kaum veränderte quintverschobene Wiederholung bis zum Satzende.

Im liedhaften Adagiosatz folgt die Anlage nur äusserlich einem Sonatensatz, allerdings ohne Überleitungsteil. In der Reprise entfällt auf Kosten metrischer Regelmässigkeit der Schlusstakt des Hauptsatzes, der in der Exposition zur Dominanttonart geführt hatte. Die ersten vier Takte des Seitensatzes auf dem Orgelpunkt *Es* zeigen eine neue liedhafte Melodie. Im Finale führen vor dem Seitensatz 8 statt 4 Takte nach c-Moll statt Es-Dur (T. 301–306), die Takte 62 f. entfallen in der Reprise, die Quintverschiebung erfolgt erst innerhalb der Takte 319–326.

Beim folgenden *Streichquartett in B-Dur* D 112 ist die Problemlösung ähnlich, aber nur das Hauptsatzthema bleibt von motivischer Arbeit abgeschirmt, während Seitensatzmotive die Durchführung prägen. Die Reprise beginnt zwar in der Haupttonart, weicht aber nach zehn Takten mit zwei zusätzlichen Takten über c-Moll zur Subdominanttonart ab. Bahnt sich hier eine Lösung des Reprisesbeginns auf der Subdominante an (von Mozart in der Klaviersonate KV 545 realisiert), die Schubert vom Jahre 1817 an vorübergehend favorisiert?

Überspringen wir die geradlinig verlaufende Entwicklung bis zu den 4 *Sonaten für Violine und Klavier* von 1816/17. In der ersten in *D-Dur* D 384 könnte die Monothematik, besser Monomotivik des ersten Satzes an die

19 Hinrichsen, *Untersuchungen*, S. 40–45.

20 Entgegen Carl Dahlhaus, «Formprobleme in Schuberts frühen Streichquartetten», in: *Kongressbericht* 1978, s. Anm. 14, S. 191.

ganz frühen Streichquartette gemahnen, doch weist der knappe, klassisch zu nennende Zuschnitt in einen neuen Zusammenhang. So problemlos ist freilich auch dieser Satz nicht: In der Reprise gewinnt die Hauptthemaufsetzung (Überleitungsteil wäre wieder eine unrichtige Bezeichnung) die Quintverschiebung auf Umwegen über d-Moll (t), g-Moll (s) und B-Dur (sP bzw. tP von g-Moll). Die nächste Sonate in *a-Moll* D 385 zeigt bereits eine deutliche Dreitonartenanlage der Exposition, a-Moll, C-Dur und F-Dur, während die auf der Subdominante beginnende Reprise (in Moll eine seltsame Ausnahme, s. unten) nach gleichem Verlauf der ersten beiden Teile ein einfaches Scharnier in Takt 116 aufweist: Die Ausweichung auf die Tonika-Gegenklang-Tonart a-Moll erlaubt, in derselben Tonart fortzufahren. Die hier ausnahmsweise vorgeschriebene Wiederholung der Durchführung und Reprise erlaubt dem Zuhörer, sich die Mollvariante des dritten Repräsentils einzuprägen. Im Rondosatz bleibt das Rondotheema dreimal identisch, die beiden Couplets sind, um eine Quinte verschoben, bis auf die letzten 17 Takte gleich, die das zweite Mal durch 22 Takte mit einer Fermate ersetzt werden. Auch die dritte Sonate in *g-Moll* D 408 weist eine Exposition mit drei Tonarten auf: g-Moll, B-Dur, Es-Dur. In der Reprise sind vor der Hauptthema-wiederholung drei Takte zur Quintverschiebung eingefügt. Der Seitensatz erklingt demgemäss in B-Dur. Der dritte Teil steht umgekehrt nach drei veränderten Vermittlungstakten in Es-Dur, dessen Subdominante (As) zum neapolitanischen Sextakkord der Haupttonart umgedeutet wird. Das Finale, ein Sonatensatz mit ganz kurzer Durchführung, entwickelt die drei Tonarten in umgekehrter Reihenfolge der zweiten und dritten Stelle: g-Moll, Es-Dur, B-Dur. Dabei mündet der zweite Teil in den Halbschluss der Haupttonart, dem überraschend die Paralleltonart folgt. In der Reprise wird die Wiederholung des zweiten Themas von Es-Dur nach B-Dur verschoben, dem Halbschluss kann nun das erwartete G-Dur folgen. Noch einfacher verfährt Schubert ein gutes Jahr später in der grossen *A-Dur-Sonate* D 574: Zwei Takte nach dem Hauptthemaschluss fährt die Reprise ohne jede Änderung einfach in der Haupt- statt Dominanttonart weiter!

Die erste einer Reihe von Klaviersonaten – jene in *a-Moll* D 537, der Karl Michael Komma eine Spezialstudie gewidmet hat²¹ – ist schon deshalb bemerkenswert, weil die Reprise im 1. Satz auf der Subdominante beginnt wie so häufig in den Jahren 1817–19, was aber bei einem Satz in Moll höchst ungewöhnliche Konsequenzen haben könnte: Die Exposition verläuft von a-Moll nach F-Dur; von d-Moll würde Schubert also bei getreuer Reprise nach B- statt A-Dur gelangen (Tonart des Seitensatzes). Wie Schubert den

21 Karl Michael Komma, «Franz Schuberts Klaviersonate a-moll op. Posth. 164 (D 537)», in: *Musiktheorie* 3 (1972), Heft 2, S. 2–15.

Halbton überwindet, ist schlicht genial und verrät eine Planung des Tonartenverlaufs, die schon vor Beginn der Niederschrift abgeschlossen gewesen sein dürfte.²² Die Abänderung der Tonartfolge geschieht fünf Takte vor der Generalpause: In der Reprise besteht zwischen Takt 143 und 144 eine einfache Quintbeziehung von B-Dur zu F-Dur, was zwar nach dem übermässigen Quintsextakkord höchst ungewöhnlich ist, aber nach dem zweiten übermässigen Quintsextakkord auf Basston *F* die direkte Fortsetzung auf den kadenzierenden Quartsextakkord von A-Dur erlaubt:

Notenbeispiel 4:

Klaviersonate a-Moll D 537, 1. Satz, T. 142–149

In der Exposition hingegen ist an entsprechender Stelle zwischen Takt 21 und 22 die Verbindung viel komplizierter, die Verwandtschaft weitläufiger, ohne aber gesucht zu wirken: Schubert geht von F-Dur zu Des-Dur, also wie bis zu den letzten Werken (z. B. bei den beiden Klaviertrios in B-Dur und Es-Dur, s. unten) um eine Grossterz abwärts in den Gegenklang der Mollvariante, wobei das primär klangliche Geschehen mindestens so wichtig ist wie der funktionale Zusammenhang: Vom F-Dur-Dreiklang bleibt der Grundton liegen, die Terz schreitet chromatisch abwärts, die Quinte chromatisch aufwärts, während die übermässige Sexte *dis* wie bei der Parallelstelle exotisch bleibt. Die Folge, nämlich der übermässige Quintsextakkord über *Des* nach F-Dur in Takt 22 bis zum Takt 60 ist in der Exposition und in der Reprise gleich gebaut:

22 Dazu vgl. Bernhard Billeter, «Hat Musik etwas mit Denken zu tun?» Referat an der 21. D-A-CH-Tagung (Dreiländertagung der musikpädagogischen Verbände) von 1989, in: Rita Wolfensberger (Hrsg.): *Ist Allgemeinbildung im Musikerberuf unverzichtbar?* Verlag: Schweizerischer Musikpädagogischer Verband, o. O. 1989, S. 29–35.

Notenbeispiel 5:

Klaviersonate a-Moll D 537, 1. Satz, T. 20–27

Es ist zwar nicht zu beweisen, aber naheliegend, dass Schubert schon bei der Konzeption, also vor der Ausarbeitung dieses Satzes den Tonartenplan mit den einfacheren Verhältnissen der Reprise ausgedacht hat. Es erscheint deshalb – und auch wegen der gewagten Modulationen zur Durchführung hin, in der Durchführung selbst und am Schluss – ganz folgerichtig, dass hier wie in der Violinsonate in a-Moll – und damit nur gerade zwei Mal in Schuberts Sonatenschaffen – die Durchführung und Reprise wiederholt werden. Für eine solche Wiederholung gibt es bei Schubert demnach andere Gründe als noch im 18. Jahrhundert. Betrachten wir Schuberts offenbar durchdachten Tonartenplan, so können wir Hinrichsens Feststellung, die Überleitung der Reprise stehe derjenigen der Exposition an Plausibilität deutlich nach,²³ nicht folgen.

Reprisen mit Subdominantbeginn treten nach dem *Forellenquintett* (wohl Sommer 1819) nicht mehr auf. Hinrichsen listet alle Fälle auf,²⁴ beginnend mit den *Sinfonien Nr. 2* und *5*. Nur ist dort die Fortsetzung noch wesentlich komplizierter: In Nr. 2, Kopfsatz, steht die Fortsetzung des Hauptsatzes der Reprise in G- statt F-Dur. Im Kopfsatz von Nr. 5 lässt Schubert in der Reprise bereits früh 4 Takte der Exposition weg (T. 19–22) und gestaltet die letzten 14 Takte vor dem Seitensatz ganz anders als 10 Takte der Exposition. Dieser Seitensatz steht zwar in der Haupttonart, aber vor dem Schluss sind 16 neue Takte eingeschoben.

23 Hinrichsen, *Untersuchungen*, S. 82.

24 Ebd., S. 125.

Im Schrifttum wird der Kopfsatz der *Klaviersonate in H-Dur* D 575 als der einzige mit gegenüber der Exposition unveränderter Reprise behandelt. Dabei wird aber ein winziger, jedoch bedeutsamer Unterschied im 3. und 4. Takt übersehen: Drei Sechzehntel-Akkorde wiederholen diejenigen der punktierten Achtel, motivisch die Fassung im G-Dur-Teil Takt 16 ff. aufgreifend, die das Ende der Durchführung beherrscht. Was bewog wohl Schubert zur sonst genauen Wiederholung? Es gibt in Schuberts Sonatenschaffen viele abrupte, nicht-evolutionäre²⁵ Tonartwechsel, aber nirgendwo so gehäuft wie hier: Bereits im zweiten Takt wird die Terz und Quinte des H-Dur-Dreiklangs zur Quinte und Septime des Dominantseptakkordes über *Gis* umgedeutet. Dieser ist zwar auch funktional als eingeschobener Dominantseptakkord zur Subdominantparallele zu deuten, doch ist der klangliche Vorgang wichtiger. In Takt 10 folgt die Umdeutung der kleinen None zum Grundton des überraschenden C-Dur, Subdominante zum kommenden G-Dur-Teil, der evolutionär nach E-Dur moduliert. Bemerkenswert ist im Übrigen der Stimmungswechsel des G-Dur-Teiles (wieder ist ‚Überleitungsteil‘ nicht adäquat) nach der Generalpause: Primär klangliches Geschehen – nämlich der wiederholte grossterzverwandte Es-Dur-Dreiklang mit gemeinsamem Ton *g* – beunruhigt die Idylle.

Eine aufführungspraktische Frage sei hier gestreift: Die Punktierten des Beginns sind wohl zu überpunktieren, wie dann in der Durchführung ab Takt 62 notiert. Hingegen bietet sich von Takt 15 an wegen des Stimmungswechsels Angleichung der Punktierten an die Triolen an. Eine Bestätigung dafür könnte man in der Doppelpunktierung der Durchführung erblicken, die bis Takt 79 anhält und dann einfacher, wohl anzugleichender Punktierung Platz macht.

Dass Schubert um den Reprisesbeginn gerungen hat, zeigt der Entwurf: Dort beginnt sie in H-Dur, erst die Wiederholung sechs Takte später steht in E-Dur. Eine sogleich wieder verworfene Zwischenlösung bestand darin, das Hauptsatzthema nach drei Takten, nach dem Dominantseptakkord über *Gis*, in cis-Moll weiterzuführen.²⁶

VI. Schaffenskrise 1818–1823?

Der Schubert-Kongress vom Jahre 1982 war dem Thema «Jahre der Krise 1818–1823» gewidmet. Es ist aber die Frage, ob überhaupt von einer zusammenhängenden Krise gesprochen werden sollte. Vielmehr wäre von zwei verschiedenen Krisen auszugehen, wovon die zweite nicht das Sonatenschaffen,

25 Ausdruck nach Wilhelm Keller, *Handbuch der Tonsatzlehre*, Bd. 2, Regensburg 1959, S. 300 f.

26 Vgl. Hinrichsen, *Untersuchungen*, S. 127.

sondern die Opernproduktion betrifft. Die wenigen Sonatensatzformen der Jahre 1820 bis 1823 sind lediglich durch aufwendiges Operschaffen bedingt; ihr Wert steht dem der wieder häufigeren Sonaten der Folgejahre nicht nach. Die Krise um die formale Bewältigung der Sonatensatzform, ablesbar an den Fragmenten des Jahres 1818, betrifft aber weniger das Verhältnis zu Beethoven, sondern die Suche nach eigenständigen Lösungen. Es darf vermutet werden, dass die bis 1817 dauernde Aneignung der genauen Wiederholung in transponierter Tonart Schubert plötzlich suspekt geworden war, aber bereits ein Jahr später von ihm als sein weiter zu beschreitender Weg erkannt wurde. Fortan finden wir folgerichtig auch Spuren von Schuberts Mühe, Sätze zu beginnen und zu schliessen. Eine «integrierte Einleitung» (Godel) von stattlichen 24 Takten finden wir ja im *Forellenquintett*. Diese Takte werden folgerichtig in der Reprise nicht wiederholt.

Schubert hat sich durch wörtliche Wiederholungen die Aufgabe nicht vereinfacht, sondern, so muss man als Bestätigung der eingangs aufgestellten Hypothese vermuten, der wörtlichen Wiederholung komplexer Vorgänge zur Überwindung des Zeitflusses Bedeutung beigemessen. Ein weiteres Beispiel soll das verdeutlichen: Das Finale der wohl im gleichen Sommer 1819 wie das *Forellenquintett* entstandenen *Klaviersonate in A-Dur* D 664 weist eine Takt für Takt gleichgebaute, in der Subdominanttonart beginnende Reprise auf. Aber die Takte 145 bis 153 sind nach F-Dur statt D-Dur verschoben: Der verminderte Septakkord bewerkstelligt die enharmonische Umdeutung auf raffinierte Weise; ebenso raffiniert gewinnt Schubert die Haupttonart zurück. Der «Trick» besteht wieder auf klanglicher Ebene: Die Dominante zur nicht erscheinenden Tonikaparallele, erstmals in Takt 28 f. auf *Cis*, dann in Takt 142 f. auf *Fis*, kommt durch die Ausweichung in Takt 149 f. auf *A* zu liegen, der Folgeakkord liesse sich als Neapolitanischer Sextakkord von A-Dur deuten, wenn er nicht Subdominante der Zwischentonalart wäre. Diese Reprise sollte die letzten Zweifel am Entstehungsjahr 1819 (vorgeschlagen wurde auch 1825) ausräumen, denn später hat Schubert keine Reprise mehr in der Subdominanttonart begonnen.²⁷

Die einzige *Klaviersonate*, die im Zeitraum bis 1823 noch entstand, ist diejenige in *a-Moll* D 784, eines seiner persönlichsten Bekenntnisse. Es ist möglich, aber nicht notwendig, sie in Zusammenhang mit Schuberts (vermutlich syphilitischer) Erkrankung zu bringen, deren erste Nachrichten Ende Juli desselben Jahres 1823, also fünf Monate später erscheinen. Der erste Satz ist erstaunlich streng monomotivisch, oder sagen wir besser: monorhythmisch gestaltet, indem alle rhythmischen Elemente aus dem zweiten Takt entnommen sind, auch im zart-lyrischen, aber nur scheinbar idyllischen Seitensatz, der folgerichtig mehrmals jäh unterbrochen wird.

27 Liste bei Hinrichsen, *Untersuchungen*, S. 126; vgl. auch S. 128.

Notieren wir lediglich die Verkleinerung der Schwer-Leicht-Folge in Takt 53 f., aber auch deren Vergrößerung zwei Takte vorher sowie zusätzlich in der Reprise (T. 260 ff.), wo der stockende Zeitfluss gänzlich im Stillstand zu erstarren droht. Die vierfache Vergrößerung ist auf das Satzende aufgespart:

Notenbeispiel 6:

Klaviersonate a-Moll D 784, Ausschnitte aus Satz 1

Während die Wiederholungen im letzten Satz leicht zu verfolgen sind, fallen ihre gehäuften kleinen Veränderungen auf, deren musikalischer Sinn jedes Mal einleuchtet. In den drei Dur-Episoden zum Beispiel ist die Begleitung der linken Hand jedes Mal etwas verschieden: Die grösseren Intervalle des zweiten Males passen zum expansiveren Charakter der nunmehr nicht im *Pianissimo*, sondern im *Piano* stehenden Stelle, während die Begleitung zum dritten Vorkommen zuerst beim zweiten Mal anzuknüpfen scheint, sich dann aber grossmehrheitlich der ersten Version anschliesst. Die Beobachtung solch subtiler Unterschiede enthüllen Schuberts wohlüberlegte, bei Wiederholungen nicht auf Vereinfachung der kompositorischen Aufgabe bedachte Schaffensweise. – Dieser dritte Satz wird im Konzertsaal meistens viel zu schnell gespielt. Dabei sollte der Schluss in Oktaven dem Tempo natürliche Grenzen setzen und wohl auch ein deutliches Non-legato des Hauptthemas nahelegen, von dem nur die Stelle in Des-Dur (T. 174 ff.) abweicht (bis Takt 198, auch wenn die Legatobogen über Achtel in Takt 185 aufhören).

VII. Keine Klaviersonatentrias des Jahres 1825

Es fällt auf, dass Schubert nach längerer Unterbrechung im Jahre 1825 kurz hintereinander an drei Klaviersonaten gearbeitet hat. Nur ist daraus nicht wie im Sterbejahr eine Trias entstanden: Der Versuch der *Sonate in C-Dur* D 840, in der Erstveröffentlichung 1861 *Reliquie* genannt, misslang in-

sofern, als der dritte und vierte Satz Fragment blieben. Zwar fand Schubert im darauf folgenden Jahr für die beiden anderen zwei verschiedene Verleger, die sie als *Première Grande Sonate* und *Deuxième Grande Sonate* herausbrachten; es folgte ein Jahr später die G-Dur-Sonate D 894 unter dem besser verkäuflichen Titel *Fantasie, Andante, Menuetto und Allegretto*, womit diese Zählung bereits unterbrochen war und nach Schuberts Tod durch Diabelli anfechtbare Ergänzungen erfuhr.²⁸

Warum die C-Dur-Sonate unvollendet blieb und wie sie ergänzt werden könnte, soll hier nicht erörtert werden.²⁹ Hingegen ist für unser Thema aufschlussreich, wie gut Schubert den Reprisesbeginn verschleiert hat. Diese absichtliche Verschleierung ist noch raffinierter als bei der folgenden³⁰ Klaviersonate in a-Moll D 845. Sie steht grundsätzlich auf einer anderen kompositorischen Stufe als beispielsweise in der unvollendeten Sinfonie (Weglassen der <integrierten Einleitung> bei der Reprise des Kopfsatzes) oder in der ersten Sinfonie (umgekehrt: Einbezug der langsamen Einleitung).

Vom Spannungsverlauf der Durchführung wäre der Reprisesbeginn bei Takt 151 zu erwarten: Die Steigerung mittels Dominantseptnonenakkorden im sich verdichtenden Kleinterzzirkel (je 8 Takte A-Dur/C-Dur, 5 Takte Dominante von h-Moll, 3 von d-Moll, je 1 von f-Moll, as/gis-Moll, h-Moll) kulminiert in Takt 137 f., die Beruhigung durch harmonisches Stehenbleiben, Leiserwerden und Bewegungsabnahme von Triolen zu Achteln ist zu ausgeprägt, um nicht dort einen neuen Hauptteil des Satzes zu erwarten, zumal dieser mit dem Beginn des Hauptsatzthemas anhebt. Doch die Tonart h-Moll <stimmt> nicht bei einem normalen Reprisesbeginn und das Thema erscheint unvollständig in seiner Durchführungsform (T. 108 ff.); die Wiederholung mit dem eingeschobenen chromatischen Gang des Basses spielt nochmals eindrücklich die Kleinterzbeziehung nach D-Dur aus. Schon näher an die Substanz des Expositionsbeginns führt das Motiv von Takt 5 f., freilich mit verschleiertem Auftakt und Fortführung wie in den Takten 15, 20 und 21, dort allerdings in As-Dur stehend und durch nachträglich ins Autograph eingefügte vier Takte erweitert. Nun hören wir in F-Dur bereits sieben Takte des Satzbeginns, immer noch mit repetierten Achteln untermalt und aus-harmonisiert. Der nächste Dominantseptakkord auf *F* wird wie in der Exposition enharmonisch zum übermässigen Quintsextakkord umgedeutet; er leitet zur Tonikaparallele des erst bei der Wiederholung des Hauptsatzthemas triumphal erreichten C-Dur (wieder können wir nicht von einem Überleitungsteil sprechen). Auch im weiteren Verlauf der Reprise bemerken wir kleine, jedoch ent-

28 Andrea Lindmayr-Brandl hat sich in ihrem Zürcher Vortrag 2003 mit Schuberts Klaviersonatenserien und den verschiedenen Numerierungen befasst. Schriftliche Fassung: «Schuberts Sonatenserien», in: *Schubert-Perspektiven* 3 (2003), S. 28–53. Der Begriff Sonatentrias I wird von Andreas Krause im *Schubert-Handbuch* 1997 verwendet, S. 417.

29 Vgl. die Faksimile-Ausgabe dieser Sonate, hrsg. v. Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1992.

30 Die Chronologie ist insofern nicht gesichert, als Schuberts Vermerk zu Beginn des Autographs in C-Dur «April 1825» eher den Beginn der Niederschrift bezeugt; vgl. Hinrichsen, *Untersuchungen*, S. 7 ff.

scheidende Unterschiede: as-Moll statt -Dur in Takt 195, die beziehungsreiche Seitensatztonart a-Moll³¹ mit Quintverschiebung von Takt 232 an, das Verharren in C-Dur (T. 253) und das geheimnisvolle Absinken nach dem ebenso beziehungsreichen As-Dur, auch hier unisono ohne Modulation erreicht; diese Stelle hat eine völlig andere Funktion als eine sogenannte zweite Durchführung bei Beethoven.

Das Wunder dieses Satzes ist mit solchen Beobachtungen nicht beschrieben und noch weniger gedeutet. Bemerkenswert ist er auch durch fast völlige Abwesenheit liedhaft-melodischer Elemente: Alle Themen beruhen auf an sich wenig melodischen Dreiklangsbrechungen.

Wenn wir die ebenso experimentelle *Klaviersonate in a-Moll* D 845 mit der vorhergehenden vergleichen wollen, so müssen wir uns noch stärker von überkommenen Formenlehrbegriffen lösen. Zum Hauptsatz der Kopfsatz-Exposition gehören zwei grundverschiedene Elemente. Es ist schon versucht worden, die ersten 25 Takte als Einleitung zu deuten. Dann könnte die Reprise auf Takt 186 in der Haupttonart beginnen. Eine solche Deutung wäre unbefriedigend wegen des strukturellen Werts aller Anfangsmotive und der Kürze des nach tonartlichen Kriterien nur 14 Takte zählenden Hauptsatzes. Andererseits: Ist es überhaupt statthaft, einen sogenannten monothematischen Seitensatzbeginn nach tonartlichen Kriterien festzulegen, wo doch im ganzen Satz viel wichtigere und krassere Tonartwechsel vorkommen? Auch hier entscheidet der Spannungsverlauf, und der ist mit Generalpausen viel lapidarer auf Takt 64 fokussiert. Findet sich also hier in c-Moll ein Seitensatzbeginn mit dem Anfangsthema ohne Ritardandopartien? Oder gar eine «Schlussgruppe»?

Was den verschleierte Reprisesbeginn betrifft: Verschleiert ist er hier hauptsächlich durch die Tonarten: fis-Moll – Generalpause – irritierenderweise nur kurzes a-Moll und Fortsetzung in c-Moll, Kleinterzzirkel g/b/cis/e, womit der Ausgangspunkt für die Haupttonart, wieder beim zweiten Hauptsatzelement, erreicht ist. Wie aber ist der immer wieder abbrechende Schlussteil zu beschreiben? Auch hier handelt es sich nicht um eine zweite Durchführung: Nichts wird durchgeführt. Mit Resignation ist die emotionale Seite ins Auge gefasst. Sie kann sich durch ein Versinken ins Traumreich oder durch ein Aufbäumen ausdrücken, bezeichnenderweise beides in derselben grossterzverwandten Tonart F-Dur. Das erste *Fortissimo* bricht auf dem Dominantseptakkord auf F ab, nach der Generalpause leise als übermässiger Quintsextakkord umgedeutet. Der zweite Kraftausbruch führt überraschend zum Basston *Fis*; aus der Tonart h-Moll gleitet das tonale Zentrum zweimal chromatisch mit Hilfe übermässiger Quintsextakkorde zur Haupttonart hinunter. Bei solchen Beschreibungen des harmonischen Geschehens darf die

31 Dazu Hinrichsen in der genannten Faksimile-Ausgabe von 1991 (Anm. 11), S. 12 f.

klangsinnliche Seite nicht ausser Acht gelassen werden: Die Harmonik erhält ihre Stringenz und Überzeugungskraft nicht zuletzt aus chromatischen Stimmführungen und enharmonischen Umdeutungen.

Was Schubert im Jahre 1825 begonnen hat, wurde von ihm in der Folge zu einer Sammlung von sechs Sonaten weitergeführt. Dazu wählte er aus den schon weit zurückliegenden Klaviersonaten diejenigen in H-Dur und Des-Dur aus, ein Zeichen bleibender Wertschätzung, das es verbieten sollte, diese als Jugendwerke abzutun. Diejenige in Des-Dur unterzog er sogar einer behutsamen Bearbeitung in der gängigeren Tonart Es-Dur, wobei einzig die Durchführungen der Ecksätze durch Hinzufügungen mehr Folgerichtigkeit bekamen. Beim Kopfsatz geschieht die Transposition um einen Ganzton tiefer, also wohl nicht zufällig in der Tonart der Erstfassung! Es ist interessant, dass beide Hinzufügungen exakte transponierte Wiederholungen enthalten und somit für die Durchführungen eine in Reprise erprobte Technik anwenden, die Schubert in der Klaviersonate in D-Dur und den beiden späten Klaviertrios (s. unten) noch ausbauen sollte.

Bereits während des Sommeraufenthaltes 1825 in Bad Gastein arbeitete Schubert nicht nur an einer grossen Sinfonie – wie heute vermutet wird, an der letzten in C-Dur –, sondern auch an der *Klaviersonate in D-Dur* D 850. Eine Auseinandersetzung mit der grossangelegten Analyse durch Andreas Krause³² können wir hier aus zwei Gründen unterlassen: Sie beruht zum Teil auf irrigen Annahmen (z. B. in Satz 1 die nicht erkannte drastische Kürzung des ersten Hauptsatzteils in der Reprise auf lediglich vier Takte, in Satz 2 die Bestimmung des Anfangsthemas als im 6/8-Takt stehend, dem Schuberts Akzentsetzung widerspricht), und sie berührt unser Thema der Wiederholungen nicht. Der im Kopfsatz scheinbar einfache tonale Diskurs mit dem ganzen zweiten Expositionsteil in der Dominanttonart bzw. Haupttonart in der Reprise steht in scharfem Kontrast zu den weit auseinanderliegenden Tonartflächen innerhalb der Formteile. Schon dadurch erweist sich Schuberts Formbehandlung, in welcher die in der Klassik formbildenden einfachen tonalen Grossstrukturen zwar verwendet, aber in den Hintergrund gedrängt werden, als eigenständige Leistung.

Der erste Hauptsatzteil weicht nach vier Takten unvorbereitet bereits in die Mollvariante aus, nach weiteren drei Takten in dessen Parallele F-Dur. Der Cis-Dur-Dreiklang in T. 12 f. kann schwerlich tonal gedeutet werden, vielmehr ist *f* enharmonisch umgedeutet und *cis* der unisono erreichte Leitton von D-Dur, zu dem er zwei Takte später durch chromatische Stimmführung *gis-a* und *gis-g/eis-e* wird. Es ist durchaus einleuchtend, dass Schubert in der Reprise diese harmonisch unstabilen Takte 5–15, ein so exponiert an einem Satzbeginn einmaliges ästhetisches Ereignis, überspringt. Der zweite Hauptsatzteil hält lange an der Kontrasttonart B-Dur fest, die im Seitensatz vorübergehend angepeilt wird (T. 68) und mit welcher die Durchführung beginnt.

32 Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts*, Kassel usw. 1992, S. 173–214.

Die Betonung der subdominantischen Verwandtschaften – G (T. 48 ff.)/C (T. 51 ff.)/F/B, also im Quintenzirkel «abwärts» bis Es (T. 82)/Des (T. 83) bzw. As (T. 233)/Ges (T. 234) – in diesem grossflächig tonal dominantisch angelegten Satz hat durchaus Methode und bewirkt zusammen mit irregulären metrischen Verhältnissen emotional eine Verdunkelung, ja eine Verstärkung der nur scheinbar strahlenden D-Dur-Stimmung, der sich gerade auch musiktheoretisch ungebildete Hörer nicht entziehen können. Es darf vermutet werden, Schubert sei sich bewusst gewesen, dass solche Wagnisse schliesslich eines Gegengewichts durch genaue Wiederholungen bedürfen und dass seine überraschungsreichen Gänge durch weit entfernte Tonarten durch sie mehr Überzeugungskraft erhalten. Die Dramatik der Durchführung, schon äusserlich an schroffen dynamischen Wechseln kenntlich, ist durch die transponierte Wiederholung der h-Moll-Takte 125–132 in cis-Moll gesteigert, deren letzter Takt, nach es-Moll führend, noch dreimal wiederholt wird (e-Moll, f-Moll und erwartetes fis-Moll), aber auf der Climax unerwartet in der sich ankündigenden Haupttonart zusammensackt. Exposition und Reprise sind, nach den Experimenten der beiden vorangegangenen Sonaten überraschend, Takt für Takt gleich gebaut, und die Quintverschiebung der Reprise fällt ausnahmsweise mit dem Seitensatzbeginn zusammen,³³ lediglich in Takt 189 durch den chromatisch angespielten Ton g vorbereitet, mit einer Leichtigkeit, die an die viel frühere Violin-Klaviersonate derselben Tonart D 574 (1817) erinnert. Den reichlich ausgenutzten dynamischen Kontrasten entsprechen also innere, in der Gross- und Detailform angelegte Kontraste.

Die folgenden zwei Sätze stehen durchaus auf der Höhe des ersten und leben wie dieser von Kontrasten: Der zweite verbindet reizvoll, auf überraschende und verschlungene Weise, Elemente des liedhaften Tanzes mit Temperamentsausbrüchen, während dem kraftvollen Charakter des dritten zarte Episoden im Scherzo selbst und ein verträumtes, sich bis zum Hymnischen aufschwingendes Trio entgegensteht. Aber wie verhält es sich mit dem Rondo? Es kehrt, wie so viele Finales bei Schubert, zum volkstümlich-gesellschaftsfördernden Spiel zurück in einer irritierenden Spieldosenhaftigkeit, die sich bei jeder Wiederholung des Refrains verstärkt bis zum völlig verspielten, unendlich zart verklingenden Schluss. Auch harmonische Abruptheiten fehlen im Refrain und sind in den langen Episoden nur selten anzutreffen. Einzig die Mittelpartie der zweiten Episode in g-Moll weist solche und dynamische Kontraste auf. Doch genügt das für einen so ausgedehnten Satz? Antwort finden wir in der Anlage des Werkganzen: Das auf Kontraste angelegte Werk darf auch im Charakter ganzer Sätze Kontraste aufweisen.

33 Dazu vgl. Hinrichsen, *Untersuchungen*, S. 69 ff.

Ähnliches können wir auch in der mehr als ein Jahr später entstandenen *Klaviersonate in G-Dur D 894* feststellen. Wir können uns deshalb kurz fassen. Auch diese ist auf Kontraste hin angelegt, auch hier ist der Kopfsatz tonal ebenso einfach angelegt, mit subdominantischen Bezügen im Einzelnen, vor allem in der Durchführung. Auch dessen Hauptsatz ist in der Reprise stark gekürzt, allerdings noch raffinierter, indem der Sprung vom sechsten Takt des ersten Hauptsatzteils zum fünften des zweiten Teils (T. 21) vollzogen wird, dessen fünfter und sechster Takt anschliessend auf der Subdominante wiederholt werden (T. 122 f.), fast wie der dritte und vierte Thementakt anzuhören, kenntlich einzig an den beiden Sechzehntelnoten der Oberstimme d^2 statt dis^2 , womit bereits die Quintverschiebung der Reprise vollzogen ist. Auch der wegen seiner Länge vielgescholtene Rondosatz neigt dem Spieldosenhaften zu und verklingt sowohl verspielt als auch verträumt. Die langen, verschachtelten Episoden zeigen manche Parallelen zum oben besprochenen Rondo. Einzig die zweite in Es-Dur findet zu einem kontrastierenden Mittelteil in c-Moll und C-Dur; der Mollteil ist «ungarisch» angehaucht, eine Erinnerung an ein in damaliger Unterhaltungsmusik beliebtes Stilmittel (z. B. Schuberts *Divertissement à l'hongroise* für Klavier zu vier Händen D 818).

VIII. Aufbruch im letzten Lebensjahr

Es fällt auf, dass Schubert nach der *Klaviersonate in G-Dur* (Oktober 1826) ein Jahr lang ausser vier Impromptus für Klavier (D 899) wenig, im letzten Lebensjahr hingegen sehr viel Instrumentalmusik geschrieben hat. Ins Jahr 1827 fallen viele Lieder, vor allem die *Winterreise*, und die letzte Oper *Der Graf von Gleichen*. Ob das *Klaviertrio in B-Dur D 898* schon vor oder erst nach demjenigen in Es-Dur (begonnen im November 1827) entstanden ist, wissen wir nicht, da jegliche Datierung fehlt. Innere, unten zu besprechende Gründe legen ersteres nahe. Die zeitliche Nachbarschaft mit jenem ist hingegen unbestritten. Was die grossen Instrumentalwerke des letzten Jahres, von denen wir schon zwei für Klavier vierhändig besprochen haben, auszeichnet, ist neben der thematisch-motivisch-rhythmischen Ausbalancierung eine tonartliche und harmonische Durchstrukturierung im Grossen wie im Detail, die die experimentellen Züge der Vorgängerwerke hinter sich gelassen hat. Es gälte, zu jedem Werk quasi den Schlüssel zu finden, aus welchem sich diese Durchstrukturierung ableiten liesse. Hinrichsen beschreibt zum Beispiel für das Streichquintett in C-Dur D 956 den im dritten Takt aus dem C-Dur-Dreiklang hervortretenden und sich wieder in ihn auflösenden verminderten Septakkord als einen solchen Schlüssel,³⁴ durch sein häufiges

34 Ebd., S. 348 ff.; auch *Schubert-Handbuch* 1997, S. 505 ff.

Auftreten auch eine Facette des Themas ›Wiederholungen‹. Für das Klaviertrio in B-Dur möchte ich als Schlüssel das Absinken in die um eine Grossterz tiefere Tonart bezeichnen, das auffällig schon auf Takt 9 hin stattfindet, im Nachsatz des Hauptsatzthemas:

Notenbeispiel 7:

Klaviertrio in B-Dur D 898, 1. Satz

Das Absinken zur ›Wechselsubdominante‹ As-Dur ist umso auffälliger, als die Rückleitung aus dem Subdominantbereich mittels eines scheinbaren Dominantseptakkordes von Des-Dur mehr klanglich-melodisch (2 liegenbleibende, 2 chromatisch strebende Töne) als tonal bewerkstelligt ist.

Im Gegensatz zum vorherigen ist das *Klaviertrio in Es-Dur* D 929 datiert und zu Lebzeiten Schuberts erschienen: Der Entwurf und die Reinschrift nennen den November 1827, der Erstdruck mit dem von Schubert selbst verstümmelten Finalsatz (dazu s. unten) traf wahrscheinlich erst nach Schuberts Tod in Wien ein. Dem Werk wurde eine neuere und eine ganz neue Spezialstudie gewidmet.³⁵ Die zeitliche Nachbarschaft der beiden im Charakter grundverschiedenen Werke wird durch zwei strukturelle Eigentümlichkeiten nahegelegt: das Absinken auf die grossterzverwandte Tonart und das Ausmass sowie die Anlage von Wiederholungen.

Zur ersten Eigentümlichkeit: Sie zeigt sich, wie dort, schon im Hauptsatzthema des Kopfsatzes, B-Dur/Ges-Dur (T. 24). Es findet keine Modulation statt, vielmehr ist das klangliche Geschehen zu beachten: Der gemeinsame Ton *b* bleibt liegen, die beiden andern Dreiklangtöne bewegen sich chromatisch. Am Anfang der Durchführung geschieht das Hinabgleiten nach H-Dur unisono durch zweimalige Sequenz je einen Ganzton abwärts. Zum zweiten Beispiel für grossterzverwandte Bezüge in der Exposition muss etwas weiter ausgeholt werden. Diese bewegt sich wie im Schwesterwerk einfach zur

35 Dietrich Berke und Dorothee Hanemann, «Zur formalen Organisation des Schlusssatzes aus Franz Schuberts Klaviertrio in Es-Dur op. 100 (D 929)», in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, Kassel usw. 1986, S. 200–207. Anselm Gerhard, «Franz Schuberts Abschied von Beethoven? Zur ›poetischen Idee‹ des Es-Dur-Klaviertrios von 1827», in: *Schubert-Perspektiven* 2 (2002), S. 1–21.

Dominanttonart, die Reprise verbleibt in der Haupttonart, die Quintverschiebung geschieht durch das Einfügen zweier Takte bereits nach dem 13. Takt. Sonst sind Exposition und Reprise gleich gebaut bis fünf Takte vor dem Doppelstrich beziehungsweise bis zum Anfang der langen Coda in Takt 566. Die Struktur beider aber ist viel zu eigenständig, um überhaupt Begriffe wie Hauptsatz und Seitensatz zuzulassen. Bereits das Anfangsthema führt zur Dominanttonart in Takt 34. Es folgt nicht, wie bei Schubert sonst häufig, eine Hauptsatzthemenwiederholung. Vielmehr werden der heroische, an Beethoven gemahnende Charakter dieses Themas (Anselm Gerhard 2002; vgl. Anm. 35) und seine Motive durch die ganze Exposition weitergeführt, unterbrochen nur durch zwei Kontraste. Der zweite, ebenfalls von einem Hauptsatzmotiv abgeleitet, ist ein Gesangsthema. So kurz vor dem Doppelstrich kann es nicht als Seitensatzthema gelten. Der erste Kontrast (T. 48 ff.) aber ist ein rhythmischer Gegensatz mit Dreiklangsbrechungen und Akkordwiederholungen, dies die einzige Ähnlichkeit mit dem zweiten Thema des Finales (T. 73 ff.). Er steht in der beziehungsvollen, grossterzverwandten Tonart h-Moll, die dann nicht nur in der Durchführung, sondern auch zweimal im berühmten Zitat des schwedischen ›Volksliedes‹ aus dem langsamen Satz im Finale eine Schlüsselrolle spielen wird. Im Kopfsatz wird der erste Kontrast durch enharmonische Umdeutung des Trillers auf *ges/fis* herbeigeführt. Die Umdeutung des Tonikagegenklangs zur neuen Tonika wiederholt sich noch zweimal (G-Dur, T. 57, und Es-Dur, T. 66), den Grossterzzyklus schliessend. Dasselbe geschieht zum dritten Mal in der Coda. Bezeichnend für Schuberts untrügliche Meisterung so umfangreicher Formen ist die Art und Weise, wie er in der Coda zu diesem Kontrast leitet: Statt in der am Reprisenende gefestigten Haupttonart zu verbleiben, weicht er über die Mollsubdominante und die Durparallele der Molltonika Ges-Dur (T. 570) als Dominante zu Ces-Dur aus, hält aber dieses Ces-Dur sogleich mit der übermässigen Sexte zehn Takte lang aus, um nach es-Moll zu kadenzieren. Was Schubert im Finale durch das dritte Zitat des ›Volkslied‹-Themas in es-Moll zur Apotheose des ganzen Werks durch die Rückgewinnung des Dur unternimmt, ist also am Schluss des Kopfsatzes bereits vorbereitet.

Im zweiten Satz treffen wir die Grossterzverwandtschaft nach dem zweiten Hauptteil in Takt 104 (c-Moll/As-Dur), mit Tremolo hervorgehoben sowie zweimal vor dem Schluss: Die Beziehung von A-Dur zu F-Dur (T. 164 und 175) führt nach C-Dur. Diese Tonart wird aber durch die drei Takte lang gehaltene Subdominante zu einfach erreicht, ein Verharren darin wäre banal, so dass das Verbleiben des Violoncello-Themas am Schluss in c-Moll schlüssig wirkt (dies allerdings erst nach Schuberts Korrektur, die das einmalige Ereignis auf den Schluss des ganzen Werkes aufspart). Im Scherzo ist eine Stelle durch die fallende Oktave des ›Volkslied‹-Themas (T. 25f.) hervorgehoben. Genau dort findet die Umdeutung des Tones *as* zur Terz der Tonart E-Dur statt.

Was die Wiederholungen betrifft, so haben wir im ersten Satz des Trios in Es-Dur D 929 ausser der Reprise und Coda einen einzigartigen Aufbau der Durchführung. Diese beruht ungewöhnlicherweise einzig auf dem Gesangsthema. Der ganze erste Teil der von H-Dur ausgehenden Durchführung (T. 195–246) wird quintverschoben von Fis-Dur aus wiederholt (T. 247–298), eine weitere Wiederholung geht nochmals quintverschoben 26 Takte lang von Cis/Des-Dur aus (T. 299–324). Ansätze zu solchen Strukturen haben wir, wenn auch nicht in einem solchen Ausmass, in den Durchführungen der Ecksätze der Klaviersonate in Es-Dur angetroffen, und zwar erst in der späteren Bearbeitung von vermutlich 1825. Hinrichsen macht auf ähnliche Strukturen im Streichquintett aufmerksam.³⁶ Jedoch betrifft die Parallele nur die Struktur, nicht den Charakter der Durchführung, die hier einen Ruhepol zwischen den heroisch bewegten Rahmenteilern bildet. Es folgen 68 Takte in B-Dur zur Vorbereitung der Reprise: Solche Dimensionen sind der ungeheuren zeitlichen Ausdehnung des Werks angemessen.

Warum aber hat Schubert das Finale so unglücklich gekürzt? Vermutlich haben seine Freunde ihn wohlmeinend dazu gedrängt, ähnlich wie das später bei Bruckner geschehen ist. Wie Dietrich Berke und Dorothee Hanemann festgestellt haben, wurden dadurch «wesentliche formale Elemente des Satzes unterdrückt».³⁷ Diese sollen anhand der Wiederholungen untersucht werden. Es handelt sich um einen Sonatensatz mit wiederholter Exposition und einer Reprise, deren Quintverschiebung bereits im 65. Takt durch Umdeutung der Mollsubdominante geschieht, die in einer Wiederholung von 3 Takten zur Tonika wird. Das zweite Thema wird in der Reprise (T. 617 ff.) um die erste Wiederholung von 16 Takten gekürzt. Sonst aber ist sie bis zum Takt 767 gleich gebaut. Auch kürzere Wiederholungen spielen in diesem Satz von Riesenausmassen eine wichtige Rolle, zum Beispiel instrumentiert Schubert das zweite Thema viermal verschieden, reichert es aber das dritte und vierte Mal darüber hinaus auch harmonisch bedeutend an. Beim Wiedererscheinen auf Takt 167 ff. steht es auf dem Quartsextakkord mit einem Kanon und Motivverkleinerung, verkürzt auf 11+5 Takte, das zweite Mal in Dur mit einer Molltrübung, die zum «Epilog» in B-Dur führt. Auf diese Weise wendet Schubert das Prinzip der Variation hier auf den Rahmen eines beschränkten dreiteiligen Formteils an. Dessen Mittelteil im 6/8-Takt, der übrigens entgegen Berke/Hanemann in B-Dur mit Ausweichungen bleibt, enthält ebenfalls eine achttaktige fast wörtliche Wiederholung (T. 129–136 und 151–158). Zwischen den beiden «Volkslied»-Zitaten in h-Moll der Durchführung treffen wir, in d-Moll beginnend, ebenfalls Variationen des zweiten Themas an, das erste Mal 16-taktig, das zweite und

36 Schubert-Handbuch 1997, S. 504.

37 Berke/Hanemann, «Zur formalen Organisation», (Anm. 35), S. 207.

dritte Mal je 10-taktig mit kurzem Kanon in oberer Oktave beziehungsweise in unterer None, nach einem modulierenden Überleitungstakt in f-Moll wiederholt, dann in As-Dur/as-Moll, h-Moll den Kleinterzzirkel schliessend und durch die Tritonusbeziehung F-Dur potenzierend (wobei die letzten beiden Variationen derjenigen von Takt 163 ff. gleichen). Auch im 6/8-Takt wird dieses Thema in es-Moll variiert, was zur Klimax und dem in der Kürzung gestrichenen zweiten «Volkslied»-Zitat führt. Dass dieses Zitat mit dem zweiten Thema kombiniert erscheint, ist eine der genialen Formbeziehungen Schuberts in dieser ereignisreichen Durchführung. Folgerichtig wendet er sie in der Coda nicht mehr an.

Die Beschränkung auf beispielhafte Fälle gebietet, von den übrigen Werken des letzten Lebensjahres nur noch zwei Klaviersonaten auszuwählen. Der Schlüssel zur *Klaviersonate in A-Dur* D 959 befindet sich nicht wie beim Streichquintett am Anfang, sondern am Ende des Kopfsatzes. Wie Arthur Godel³⁸ zeigt, geschieht bei Schubert oft Entscheidendes am Anfang oder am Schluss. Hier ist es die Gegenüberstellung der um einen Halbton abweichenden Dreiklänge A-Dur/B-Dur/A-Dur, entrückt im *Pianissimo*, schon im Entwurf durch Fermaten auf den Generalpausen und eine der seltenen Pedalbezeichnungen in eine besondere Sphäre abgehoben. B-Dur wird dabei durch die übermässige Sexte tonal auf A-Dur bezogen, und zwar ausnahmsweise auf A-Dur als Tonika und nicht als Dominante. Seit Walburga Litschauer im Rahmen der neuen Gesamtausgabe die Entwürfe vorbildlich herausgegeben hat³⁹, ist gut nachzuvollziehen, was für Schubert entscheidend und deshalb im Entwurf festzuhalten war. Das ist gewöhnlich die formale und harmonische Anlage im Grossen wie im Kleinen, die bei der Reinschrift kaum mehr Veränderungen erfuhr, und eben solche zusätzlichen Differenzierungen einzelner Stellen. Schubert notiert nicht einmal im zweiten Entwurf die Reprise, den Satzschluss aber wohl. Nebenbei lässt sich an den häufigen metrischen Veränderungen, das heisst Hinzufügungen von Takten, ablesen, wie nebensächlich für Schubert gewöhnlich, wo es sich nicht um Tänze handelt, eine lückenlos «normale» Gliederung in Taktgruppen von Zweierpotenzen ist.

Von «Halbtonverwandtschaften» können wir nicht sprechen. Bilden wir deshalb als neuen Begriff «Halbtongegenüberstellungen». Solche durchziehen das ganze Werk, zum Beispiel im ersten Satz: Durchführung C-Dur/H-Dur/C-Dur/H-Dur. In Takt 28 beginnt ein Modulationsteil im Grossterzzirkel, initiiert durch die beiden Akkorde der linken Hand $e^{\circ}gis^{\circ}e^1/f^{\circ}a^{\circ}e^1$, deren

38 Nicht nur der in Anm. 4 genannte Aufsatz ist hier beizuziehen, sondern auch seine Dissertation: Arthur Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958–960). Entstehungsgeschichte. Entwurf und Reinschrift. Werkanalyse*, Baden-Baden 1985.

39 *Neue Gesamtausgabe* Serie VII, Abteilung 2, Band 3 (1997).

parallele Terz auch im weiteren Verlauf der Exposition fast allgegenwärtig ist, von Takt 82 an durch Wiederholung vervielfacht (ebenfalls im Grossterz-zirkel), in Takt 92 durch die am Schluss wieder auftretende übermäßige Sexte geschärft. Eine Erinnerung daran klingt am Expositionsende (T. 123, 125) an.

Im zweiten Satz sieht Victor Ravizza das damals beliebte Muster der Gewitterfantasie⁴⁰, wobei freilich eher an einen seelischen Aufruhr zu denken ist. Dieser zeichnet sich zwischen den harmonisch sehr stabilen Rahmenteilern nicht nur durch chaotische Spielelemente, sondern auch durch Halbtongegenüberstellungen aus, am deutlichsten bei den Donnerschlägen in cis-Moll (T. 122, 124) und D-Dur (T. 128, 130, harmonisch eingebunden als Neapolitanischer Sextakkord), aber auch schon bei den nicht tonal deutbaren Wechseln c-Moll/cis-Moll (T. 93) und e-Moll/f-Moll/fis-Moll (T. 100, 103) sowie beim chromatisch aufsteigenden Grollen der Takte 109 bis 116.

Auch das Scherzo wird nicht von Halbtongegenüberstellungen verschont: C-Dur/cis-Moll (T. 34, mit gemeinsamem Ton *e*). Nur das liedhafte Finale scheint keine Beispiele von Halbtongegenüberstellungen zu enthalten, doch vermutlich hat Schubert diese bewusst für den Schluss aufgespart, mit dem er offenbar, den Skizzen zufolge, lange gerungen hat. B-Dur hat hier nicht nur die Funktion eines Neapolitanischen Sextakkordes als Modulationsmittel (T. 335), sondern verselbständigt sich vier Takte lang (T. 353 ff.), um die fulminante, chromatisch angereicherte Rückkehr nach A-Dur einzuleiten. (Der C-Dur-Dreiklang in Takt 273 [365] des Entwurfs scheint ein Verschrieb zu sein, es sei denn, das zweitletzte Achtel des vorangehenden Taktes erhalte ein Auflösezeichen). So geschieht eine versteckte Verbindung zum Werkganzen: Nicht nur die letzten Takte schlagen den Bogen zum Werkbeginn. Auch die durch Generalpausen getrennten Erinnerungstücke gemahnen an den Kopfsatzschluss, besonders die in Takt 342 hinzugefügte übermäßige Sexte.

Die letzte *Klaviersonate in B-Dur* D 960, im September 1828 als vermutlich letztes Instrumentalwerk fertig geworden, ist also Schuberts instrumentaler «Schwanengesang». Über sie ist schon viel geschrieben worden. Es ist wohl nicht übertrieben zu vermuten, die Sonate enthalte die Summe von Schuberts Erfahrungen mit Instrumentalformen. Dementsprechend finden wir nicht *einen* Schlüssel wie bei den vorangegangenen Untersuchungen, sondern konstatieren die Verwendung dreier bisher postulierter Schlüssel: die Verbindung vom Durakkord zum verminderten Septakkord und wieder zurück (wie im Streichquintett), das Absinken in die grossterzverwandte Tonart (wie in den beiden Klaviertrios) und die Halbtongegenüberstellungen (wie in der vorherigen Klaviersonate).

40 Victor Ravizza, «Gewittriger Aufruhr: zum langsamen Satz aus Schuberts Klaviersonate in A-Dur (D 959)», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 15 (1995), S. 127–138.

Als Beispiel für den verminderten Septakkord nennen wir den gegenüber dem Entwurf völlig neu konzipierten, wenn auch rhythmisch fast gleich gebliebenen Mittelteil des langsamen Satzes. Er ist eine dreiteilige Liedform mit variierten Wiederholungen, 8 und 9+8 Takte lang. Der zweitletzte Takt des b-Teils wird vom verminderten Septakkord ausgefüllt, auffällig deshalb, weil er im ganzen übrigen, tonal einfachen und trotzdem harmonisch reichen Satz nicht vorkommt und weil mit dem Akkord die Melodie hier – und nur hier – einen ganzen Takt lang angehalten wird. Dieser Takt sucht den Weg zurück vom geheimnisvollen B-Dur (statt D-Dur) zur Grundtonart des Mittelteils, A-Dur, beziehungsweise bei der hier abgebrochenen variierten Wiederholung zur Grundtonart des ganzen Satzes, fis-Moll. Das Beispiel zeigt zugleich eine Halbtongegenüberstellung.

Das Absinken von B-Dur nach Ges-Dur wird im ersten Satz gleich nach dem Hauptsatzthema durch den Basstriller und chromatische Sechzehntel unterstrichen (T. 19). Auch wenn die Melodik im Ges-Dur-Abschnitt vom Hauptsatzthema abgeleitet ist (wie auch zu Beginn der Durchführung), taucht hier der Hörer in ein Zauberreich ein. Während im Grossen wieder der Gang der Exposition zur Dominanttonart gewahrt bleibt, sind solche Gross-terzverwandtschaften, inklusive Mollvarianttonart fis-Moll (Seitensatztonart, T. 48 ff.) für den Rezipienten viel wirksamer. In der Reprise tritt die Quintverschiebung erst beim Übergang zum Seitensatz in h-Moll auf, an welchem Hans Költzsch ohne Berechtigung herumgenörgelt hat.⁴¹ Nicht notwendig wäre laut Költzsch in der Fortsetzung des Hauptsatzthemas, dem Ges-Dur-Abschnitt (T. 234 ff.) die Molltrübung gewesen, die mit vier eingeschobenen Takten in die Durparallele A-Dur führt. Doch ihr verdanken wir eine emotional bedeutsame Überraschung. Beachten wir, wie Schubert von A-Dur um einen Halbton hinauf nach B-Dur zurückfindet: An die Stelle des übermässigen Quintsextakkordes der Exposition (T. 34 f.), an welchen der Hauptsatzthemen-Nachsatz in Quartsextstellung der Grundtonart direkt anschliesst, steht der klanglich nicht unterscheidbare Dominantseptakkord auf A, der aber überhaupt nicht aufgelöst wird, sondern nach B-Dur emporgehoben (umgekehrte Halbtongegenüberstellung; die klangliche Wirkung ist wichtiger als die tonale trugschlüssige Deutung D^7-tG). – Im Anfangsteil des langsamen Satzes in cis-Moll lässt Schubert ohne Modulation plötzlich E-Dur aufleuchten, zwar einfach die Paralleltonart, aber klanglich von bezaubernder Wirkung. Was geschieht im Schlussteil an derselben Stelle? Statt des erwarteten E-Dur tritt das grossterzverwandte C-Dur auf (T. 103), durch enharmonisch umgedeutete Terz von Gis-Dur zum neuen Grundton den Zirkel schliessend.

41 Hans Költzsch, *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, Leipzig 1927, S. 134.

Halbtongegenüberstellungen wurden bereits genannt. Im Scherzo steht der verminderte Dreiklang *h-d-f* vier Takte lang fest (gegenüber der Entwurffassung sogar 5 Takte länger), bis die tiefste Stimme nach *b* absinkt. – Der immer wieder mit der auffälligen Oktave *g* anhebende Schlusssatz findet im Hauptthema den Weg zur Tonika jeweils scheinbar bedeutungslos durch zweimaliges chromatisches Absinken. Im Schlussteil erst wird die Bedeutung erkennbar: Die drei Töne sind in den drei Anläufen einzeln hervorgehoben (T. 490, 496 und 502). Die Form dieses Satzes ist als Sonatensatz ohne Durchführung (sog. Overtürenform) beschreibbar. Eine Art Durchführung wird nach dem ersten Teil des Reprises-Hauptsatzes eingeschoben (T. 255–312). Deren Dramatik kulminiert in *Ces-Dur* (T. 292 ff.). Ganz knapp moduliert schliessen sich zwei Wiederholungen um je einen Halbton tiefer an, mit welchen Schubert die Spannung bis zum Wiedereintritt des Hauptsatzthemas besänftigt.

Was die Wiederholungen betrifft, so weit sie nicht bereits genannt sind, sei die Durchführung des ersten Satzes hervorgehoben. Sie ist freilich vielschichtiger als im Klaviertrio in *Es-Dur*. Der Triolenteil, vom *F-Dur*-Teil der Exposition (T. 80 ff.) abgeleitet, beginnt in *A-Dur* mit anschliessendem *gis-Moll*. Diese neun Takte (im Entwurf waren es noch sechs) werden einen Ganzton höher wiederholt, eine zweite Wiederholung hebt wieder um einen Ganzton höher an. Was dann sehr umfangreich in verschiedensten Tonarten folgt, ist nur scheinbar neu: Der Daktylus-Rhythmus und die Melodik ist in den soeben genannten Teilen schon als Begleitung da, sie erhält in der Oberstimme neue Qualität. Dass Schubert in der länger auf *d-Moll* stehenden Fortsetzung im dreifachen *Pianissimo* das Hauptsatzthema sechs Takte lang in der Haupttonart zitiert, ist seine besonders subtile Verschleierung des Repriseneintritts.

Eine Spezialfrage sei gestreift: Soll die Exposition des Kopfsatzes wiederholt werden? Karin Bernhard bejaht die Frage aufgrund von Taktzahlen der Satzteile im Verhältnis des goldenen Schnitts.⁴² Alfred Brendel hat sich sehr dezidiert, aber ohne Begründung dagegen ausgesprochen. Ein weiteres Argument für die Wiederholung: Es lässt sich zeigen, dass die auffällige, bewusste Störung der sich am Rande des Abgrunds abspielenden Idylle im ersten Ausgang der Exposition ihren tiefen Sinn hat. Bereits im Hauptsatzthema klingt die Störung ganz leise im Triller der tiefsten Klavierlage an, aufgenommen wieder beim Absinken nach *Ges-Dur* und beim Übergang zum Seitensatz (T. 47). Die geheimnisvollste Stelle der Durchführung ist von drei Basstrillern umgeben und der sechstletzte Takt erinnert nochmals daran. Mit Wiederholung dauert der Satz zwanzig Minuten, die Zeit dazu ist nicht zu schade.

42 Vortrag an der Hauptversammlung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft in Zürich am 18. November 2000: Karin Bernhard, ««Kristallinische Musik»? – Der Kopfsatz der Klaviersonate von Franz Schubert und Warum die Exposition wiederholt werden muss.»

IX. Zum Schluss

Mit solchen Überlegungen sind wir nochmals bei unserem Thema angelangt, der Zeit. Adorno bemerkt in seinem Schubert-Aufsatz zu dessen Sonaten: «Nicht allein die gründende Negation aller thematischen Entwicklung stellen sie disparat zur Beethovenschen Sonate, sondern ebensowohl auch die Wiederholbarkeit unveränderter thematischer Charaktere.»⁴³ Und in neuester Zeit hält Anselm Gerhard fest: «In der Tat gehören flächenhafte Passagen, die dem Fortschreiten der Zeit enthoben scheinen, zu den auffälligsten Eigenschaften von Schuberts späten Instrumentalwerken.»⁴⁴ Die anfangs aufgestellte Hypothese hat sich in den hier ausgebreiteten Werkbetrachtungen der Instrumentalwerke – nicht nur der späten – bestätigt: Wiederholungen bei Schubert sind ein Zeichen seines besonderen Verhältnisses zum Zeitfluss und können dazu beitragen, diesem virtuell zu entrinnen. Es handelt sich nicht einfach um eine Weltflucht, eher um eine romantische Sehnsucht, die sich allgemein im Aufsuchen des Fernen, Unerreichbaren – etwa des goldenen Zeitalters – Luft macht. Wir kommen dem Gegensatz zu Beethoven auf die Spur, wenn wir dessen Verhältnis zur Zeit als faustisches Streben bezeichnen. Goethe lässt Faust zur Besiegelung seines Vertrages mit Mephisto sagen:

Werd ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!⁴⁵

Bei Schubert hingegen manifestiert sich die Sehnsucht, den Zeitfluss aufzuhalten, ausgeprägt als ein der Tragik seines Schicksals, ja der Verzweiflung am Leben abgerungenes Verweilen im Augenblick der Ewigkeit.

43 Theodor Wiesengrund Adorno, «Schubert», in: *Die Musik* 21 (1928), S. 7.

44 Gerhard, «Franz Schuberts Abschied» (Anm. 35), S. 17.

45 Johann Wolfgang Goethe, *Faust I*, Zeile 1699–1702.