

Zunächst erschöpft sich der expositionelle Gehalt des Hauptthemenkomplexes nicht allein im thematisch-motivischen Material. Exponiert werden zugleich auch bestimmte Texturmodelle (s. Kap. 2), die sich satzübergreifend ausbreiten und zur Werkeinheit beitragen (s. Kap. 3).

Als traditionelle Substanz ist dem Hauptthemenkomplex der dorische Ton eingeschrieben. Indem Beethoven an den einzelnen Strukturmerkmalen des dorischen Melodiemodells abschnittsweise gewissermaßen entlangkomponiert, wird das Dorische so zum formalstrukturellen Grundgerüst. Das Dorische fungiert somit als eine innere Klammer, die die äußerlich heterogen und disparat erscheinende Syntax verbindet. Andererseits prägt der dorische Ton auch die affektive Seite des Hauptthemenkomplexes im Sinne von *gravitas* (Phrasen *a*, *b*, *c*) und *pathopoeia* (Phrasen *c'*, *d*). Letztere äußert sich vor allem in den Sekundschritten *cis—d* und *b—a*. Gegen Ende des ersten Satzes (T. 513ff.) übrigens verdichten sich dann *gravitas* und *pathopoeia* simultan und werden so in den Dienst einer greifbaren poetischen Idee (Trauermarsch) gestellt: Während das diatonisch-punktierte Kopfmotiv in den Bläsern erklingt, erweitern die Streicher die Sekundschrritte zu einem *passus duriusculus*. Eindrucksvoller kann die formgestaltende Phantasie Beethovens im Umgang mit überliefertem Material kaum dokumentiert werden.

Schließlich scheint Beethoven auch auf den symbolischen Gehalt des Dorischen als *tonus primus* anzuspielen, indem er ihn einer Themenformulierung zugrundelegt, mit der er das Phänomen des Anfangens kompositorisch reflektiert.

Die Zyklusgestaltung in Franz Schuberts Instrumentalwerk Eine Skizze zu Anlage und Ästhetik der Finalsätze

von Matthias Wessel, Hille

I.

Erst spät hat Schuberts Instrumentalschaffen von seiten der Forschung die ihm zustehende Anerkennung erhalten. Ihr ging eine Neubewertung voraus, die den Stellenwert des Instrumentalen im Œuvre des ‚klassischen‘ Liedkomponisten neu definierte. Zudem wurde sein Instrumentalwerk aus dem Vergleich mit Beethoven entlassen. So gilt es heute als selbstverständlich, daß es nicht mit den Vorgaben einer normativen, vornehmlich aus den Werken Beethovens abgeleiteten Formenlehre gefaßt werden kann.

Ein solcher Standpunkt erfordert ein differenzierendes Vokabular, das keine Vorentscheidung über den kompositorischen Rang Beethovens und Schuberts impliziert. Auf eine Formel gebracht, wird dem ‚dramatischen‘ Formdenken des einen der

„lyrisch-epische“ Stil des anderen entgegengesetzt¹. Schuberts Instrumentalmusik lebe, so Arthur Godel, im poetischen Präsens oder in der unmittelbaren Vergangenheit, weil die assoziativ arbeitende Fantasie des Komponisten einen Einfall sofort aufgreife und eine unvorhersehbare Bilderfolge entwerfe, die ihren Rückhalt in der vorgefundenen Form habe². Es bestehe ein Primat der „Momentstrukturen“, das eine epische Ausbreitung der Form bewirke³. Ähnlich argumentiert auch Erich Wolfgang Partsch, der eine „kontinuierliche Präsentation des Gleichen“⁴ konstatiert. Danach weise Schuberts Musik keine zielgerichtete Entwicklung auf, sondern basierte auf Variantenbildung und Perspektivenwechsel und sei deshalb prinzipiell nicht abschließbar.

Verhaftung in Momentstrukturen, Entwicklungslosigkeit, Unabschließbarkeit: Diese Begriffe verweisen auf das Problem von Musik und Zeit. „Es ist das ‚außerhalb von Zeit‘, was Schuberts Musik erleben läßt“, resümiert Diether de la Motte die Analyse des Liedes *Viola* (D 786)⁵. Was damit gemeint ist und ob es auch für die Instrumentalwerke zutrifft, ist weniger klar, als es nach dem zuvor Gesagten den Anschein hat. Für die Untersuchung der Finalsätze handelt es sich jedenfalls um entscheidende Fragen. Folgt man nämlich den dargestellten Auffassungen, dann wird ein musikalisch sinnvolles Anfangen und Schließen tatsächlich zu einem Problem⁶, wenn nicht sogar zu einer Unmöglichkeit. Auf der anderen Seite wirken Schuberts mehrsätzliche Instrumentalzyklen durchaus nicht indifferent gegenüber dem Anspruch einer sinnvollen zeitlichen Abfolge. Die Sonate ist für Schubert mehr — und darin unterscheidet sie sich von den *Moments musicaux* — als eine Reihe von musikalischen Stimmungsbildern, die ohne Verlust ausgetauscht oder in verschiedener Reihenfolge betrachtet bzw. gehört werden könnten.

Etlche Schwierigkeiten lösen sich bereits auf, wenn man sich von einem eingegengten Verständnis musikalischer Zeitgestaltung trennt, das wiederum von Beethoven geprägt wurde: „In dessen Kompositionen erscheint Zeit vermittelt — als Geschichte musikalischer Gestalten. Wenn zunächst schroff antithetisch Themen exponiert werden, diese sich dann in der Durchführung durch Auseinandersetzung verändern, um schließlich in der Reprise neu zu erscheinen, ist solcher dialektische Prozeß das eigentliche musikalische Geschehen. Bei Schubert spielt es sich im Zeitverlauf ab“⁷.

Schuberts Musik verfügt nicht über die Zeit, sondern steht in einem innigeren und deshalb sensibleren Verhältnis zu ihr. Wie ihre, mit Peter Gülkes Worten, „besondere

¹ Zur Problematik einer solchen Zuordnung siehe Peter Benary, *Zum Personalstil Franz Schuberts in seinen Instrumentalwerken*, in: *JbP* 1979, S. 190–208, besonders S. 206f.

² Arthur Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958–960). Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse*, Baden-Baden 1985 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 69), S. 238 u. 240.

³ Ebd., S. 237 u. 242.

⁴ Erich Wolfgang Partsch, *Verwandlung und Polyperspektivität — Gedanken zur formalen Disposition im Instrumentalschaffen Schuberts*, in: *Franz Schubert — Der Fortschrittliche? Analysen — Perspektiven — Fakten*, hrsg. von Erich Wolfgang Partsch, Tutzing 1989, S. 219.

⁵ Diether de la Motte, *Die Aufhebung von Zeit in Schuberts endlosen Liedern*, in: *Franz Schubert — Der Fortschrittliche?*, S. 203.

⁶ 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

⁷ Dieter Schnebel, *Auf der Suche nach der befreiten Zeit. Erster Versuch über Schubert*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Franz Schubert*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1979, S. 82f.

Zeitempfindlichkeit⁸ im instrumentalen Zyklus Gestalt gewinnt, soll am Beispiel der Finalsätze betrachtet werden. Aus einem solchen Blickwinkel fügen sich verschiedene analytische Fragestellungen zusammen. In Thomas Arthur Dennys Arbeit *The Finale in the Instrumental Works of Franz Schubert* fehlt eine solche vereinheitlichende Perspektive. Nur zaghaft ist sein Versuch, die Funktion des Finale im Zyklus zu deuten: „One can only infer that his reliance on a relatively light type of thematic material in the finales of his mature works reflects a conscious decision that this material provided the most fitting conclusion for a multi-movement instrumental cycle“⁹. Diesem zweifellos wichtigen Aspekt sollen hier Überlegungen zur Zyklusgestaltung, der Finalsatzformen und der Satzverknüpfung vorangehen. Zusammen mit der Themencharakteristik münden sie in den Entwurf zu einer ästhetischen Kennzeichnung der Finalsätze¹⁰.

II.

Daß der „Satzzyklus als die dem Sonatendenken Schuberts zugrundeliegende Formeinheit“ zu betrachten ist, hat Andreas Krause richtig erkannt¹¹, wenngleich sich die Kategorien dieses Denkens wandeln. Kurz gesagt, bemüht sich der Komponist im Frühwerk um die Entwicklung mehrerer Sätze aus einem gemeinsamen thematischen Keim. Später wird der Satzzyklus subtiler zusammengehalten, wobei seine individuelle Identität durch motivische Bezüge lediglich gestützt wird.

Was leisten die zeitgenössische und die moderne Musiktheorie zur Beschreibung und Interpretation des instrumentalen Zyklus? Letztere betont die „Substanzgemeinschaft“ zwischen den Sätzen¹² oder die „Einheit eines Werkstils“¹³. Hingegen hat die ältere Formenlehre das Problem der Zyklusgestaltung kaum thematisiert¹⁴. Wie Wilhelm Seidel dazu ausführt¹⁵, betrifft diese Frage ein Grenzgebiet zwischen Formenlehre und Ästhetik. So werde die Vermittlung von Einheit (in der Tonartenordnung) und Mannigfaltigkeit (in der Taktartenfolge) gefordert. Überwiegend be-

⁸ Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 284.

⁹ Thomas Arthur Denny, *The Finale in the Instrumental Works of Schubert*, Phil. Diss. University of Rochester, New York 1982, S. 254.

¹⁰ Friedhelm Krummachers erhellender Aufsatz über *Schubert als Konstrukteur. Finale und Zyklus im G-Dur-Quartett D 887* (*AfMw* 51, 1994, S. 26–50) erschien nach Abschluß der vorliegenden Skizze. Trotz des ähnlichen Titels geht es um andere Inhalte, beispielsweise um den „inneren Verlauf der Satzstrukturen“ (S. 33). Es werden Parallelen und Beziehungen zwischen den Sätzen aufgezeigt. Krummacher verzichtet jedoch auf eine Unterscheidung von zusammenschließenden und differenzierenden Faktoren, die einem Satz seine Position im Instrumentalzyklus zuweisen und auch den spezifischen Finalhabitus begründen.

¹¹ Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik*, Kassel 1992, S. 11.

¹² Rudolph Réti, *The Thematic Process in Music*, New York 1951. — Karl Marx, *Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart*, Stuttgart 1971.

¹³ Ludwig Misch, *Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens. Versuch einer Theorie der Einheit des Werkstils*, München, Duisburg 1958.

¹⁴ Fred Ritzel, *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1968 (= *Neue musikgeschichtliche Forschungen*, Bd. 1), S. 266.

¹⁵ Wilhelm Seidel, *Schnell — Langsam — Schnell. Zur „klassischen“ Theorie des instrumentalen Zyklus*, in: *Musiktheorie* 1 (1986), S. 205–216.

schränken sich die Autoren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts aber auf Aufzählungen zu Tempo und Affekt der Sätze. Als letzter Satz, so protokolliert beispielsweise Heinrich Christoph Koch, erscheine ein Sonatensatz, ein Rondo oder freie Variationsformen „über eine charakteristische Tanzmelodie, oder über einen kurzen Allegrosatz“¹⁶.

Mit Beethoven hat der Satzzyklus als die Einheit einer mehrteiligen Folge von Instrumentalsätzen eine neue Qualität erlangt. Er fordert in jedem Werk eine eigenständige Ausprägung im Sinn eines ‚Werkstils‘. Einer der zyklusbildenden Faktoren ist der Schlußsatz. An ihm liegt es, die kontrastierenden Sätze in letzter Instanz zusammenzufügen und den Bogen zurück zum Kopfsatz zu schlagen.

Wenn der letzte Satz im folgenden als ‚Finale‘ bezeichnet wird, dann geschieht das abweichend von Schuberts eigenem Sprachgebrauch¹⁷. Dennoch ist der Begriff günstig, weil er den zyklischen Charakter der Satzfolge akzentuiert. Im Unterschied zu suiteartig reihenden Formen enthält der Satzzyklus bei Schubert eine Zeitdimension. Er ist das Medium, in dem sich die Gestaltung von Musik als Kunst in der Zeit vollzieht. Durch die Zeit wird die Abfolge der einzelnen Teile bestimmt und in eine Ordnung gefügt.

III.

Schon ein knapper Überblick über die Finalsätze in Schuberts Instrumentalwerk offenbart eine Formenvielfalt, wie sie in den Kopf- und Mittelsätzen nicht auftritt. Sie reicht von einer reinen über die modifizierte und erweiterte Zweiteiligkeit bis zu den traditionellen Sonatenhauptsatz- und Rondoformen. Eigenständige Vermittlungen der letztgenannten Typen und andere Experimente mit verschiedenen Formlösungen sind charakteristisch für das Bemühen, einen bündigen Abschluß für den Satzzyklus zu finden.

Eine Schlüsselrolle für die Ausbildung solch unterschiedlicher Formen kommt der Schubertschen Verarbeitungstechnik zu, bei der ein Einfall durch Variantenbildung und Perspektivenwechsel sofort ausgebreitet wird, statt ihn für die Durchführung aufzusparen¹⁸. Den daraus resultierenden, Form und Funktion betreffenden Schwierigkeiten eines eigenen Durchführungsteils weicht Schubert in den Kopf- und einigen Finalsätzen mit Sonatenhauptsatzform nicht aus. Im übrigen entwickelt er in den Finali verschiedene Strategien zur Umgehung der Durchführung. Das *Forellenquintett* (D 667) bietet die radikale Lösung, indem es zwei Teile blockartig nebeneinander stellt. Abgesehen von harmonischen Veränderungen ist auch das Finale der *Sonate a-moll* (D 537) zweiteilig, allerdings erweitert durch ein Coda. Eine weitere Modifikation bietet das *Streichquartett d-moll* (D 810), dessen zweiter „Satzbezirk“¹⁹ durchführungs-

¹⁶ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Dritter Teil, Leipzig 1793, S. 314.

¹⁷ Abgesehen von wenigen Belegen in der Instrumentalmusik (D 1, D 968A) ist der Begriff ‚Finale‘ nur in Schuberts Bühnenwerken zu finden.

¹⁸ Godel, *Sonaten*, S. 240ff.

¹⁹ Ebda., S. 196.

artig erweitert ist. Der zweiteilige Grundriß stabilisiert die Gesamtform, indem er durch die Parataxe zwischen den Blöcken Korrespondenzen stiftet und sie ins Gleichgewicht bringt. Die Einfachheit einer solchen Anlage erlaubt die große Ausdehnung und vielfältige Gliederung der Satzbezirke.

Auch in den Rondofinalsätzen der *Sonaten D-dur* (D 850) und *G-dur* (D 894) sind die Abschnitte nur locker gefügt, wobei die thematische Verarbeitung in die einzelnen Formteile integriert ist. Das Zusammenrücken von Themenexposition und Durchführung mag auch die Wiederholung des ersten Themas in solchen Sätzen motiviert haben, die sonst am Sonatenhauptsatz orientiert sind. So sind im *Streichquartett a-moll* (D 804) und im *Streichquintett* (D 956) Exposition, Durchführung und Reprise nach folgendem Formschema ineinander geschoben: ABA Durchführung BA. Die rondoartige Abrundung der Exposition läßt die Durchführung direkt aus dem Hauptthema erwachsen. Für Schubert typisch ist zudem die Abnahme an Spannung während der Durchführungsarbeit, die bei dem skizzierten Formverlauf organisch zur Reprise des zweiten, lyrischen Themas führt. Die Sonatenrondos der *Sonaten A-dur* (D 959) und *B-dur* (D 960) unterscheiden sich von dem obigen Formplan nur durch die Wiederholung des ersten Themas nach dem durchführenden Mittelteil. Aber auch hier wird die ‚Repriseswirkung‘ abgeschwächt, indem der Refrain im erstgenannten Werk in der weit entfernten Tonart *Fis-dur* einsetzt.

Mit Schuberts Verfahren, verarbeitende Abschnitte unmittelbar an den ersten Einfall anzuschließen, ist in den Finalsätzen ein spezifischer Formsinn verbunden. Er besteht in der Umgehung einer kulminierenden Durchführungsarbeit, die sich zielgerichtet auf den Einsatz der Reprise zubewegt. Stattdessen bevorzugt er eine parataktische Gestaltung, wie sie beispielsweise in den zweiteiligen Formen ausgebildet ist. Dabei nimmt die thematische Arbeit innerhalb der Satzbezirke durchaus einen breiten Raum ein, ist sogar ein wesentliches Mittel, um ihren weitgesteckten, oft hundert Takte übersteigenden Rahmen auszufüllen.

Setzt man ein dynamisches Formverständnis voraus, dann zwingen die kaum veränderten Wiederholungen ganzer Satzabschnitte zur Kritik. Schubert zielt jedoch in eine andere Richtung. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf das Phänomen der zeitlichen Erstreckung, zumal die Wiederkehr des nahezu Gleichen eine unabgeschlossene Perspektive eröffnet. Kompositionen wie die *Streichquartette E-dur* (D 353), *d-moll* (D 810) und die *Klaviersonate c-moll* (D 958) breiten im Finalsatz solche blockartigen Wiederholungen aus und greifen zu Beginn der Coda nochmals auf den wiederholten Satzabschnitt zurück. Nichts deutet zunächst darauf hin, daß es nur bei einer Andeutung bleibt. Sie genügt aber, um die Erwartung eines weiteren Durchlaufs zu erwecken und so den Eindruck eines unendlichen Fortgangs zu vertiefen. Die zum Prestissimo beschleunigte Schlußstretta des *d-moll-Quartetts* und die abrupten Fortissimo-Akkorde in der *c-moll-Sonate* belegen, daß ein Abschluß unter diesen Umständen nur gewaltsam herbeigeführt werden kann.

IV.

Zu den auffälligsten Charakteristika Schubertscher Instrumentalzyklen gehört die thematische und subthematische Verbindung der Sätze. Sie kann bei der Betrachtung der Finalgestaltung nicht übergangen werden, weil hier das Spektrum der in den vorigen Sätzen ausgebreiteten Anknüpfungspunkte naturgemäß am größten ist. Schon in den frühesten Werken, besonders deutlich im *Streichquartett Es-dur* (D 87), ist das Bemühen um eine motivisch-thematische Vereinheitlichung zu beobachten, und zwar durch die Variation der Satzanfänge. Dabei werden die verschiedenen Satztypen durch Tempodifferenzierungen, Verschiebung der Schwerpunkte, rhythmische und dynamische Veränderungen charakterisiert. Daneben sind Motivumstellungen, Spiegelungen und Transpositionen zu beobachten, die den melodischen Verlauf verändern, aber die Erkennbarkeit der Ableitung nicht gefährden. In modifizierter Weise wiederholen die frühen Zyklen also die monothematische Anlage der ersten Sonatenhauptsätze, ohne allerdings eine ebenso ausgeprägte Themenverwandtschaft anzustreben.

Zwar tragen die genannten Verfahren zunächst konstruktive Züge, indem eine melodische Formel einmal gesetzt und für die verschiedenen Sätze variiert wird. An den abgeleiteten Gestalten entzündet sich jedoch die schöpferische Fantasie des jungen Schubert und treibt die weitere Entwicklung der Sätze voran. In welchem Verhältnis dabei assoziative und konstruktive Elemente stehen, kann aus dem Resultat kaum geschlossen werden. Was in den reifen Kompositionen als Gefüge subtiler Satzbeziehungen wirksam wird, hat folglich einen produktionsästhetischen Ursprung. Das Beziehungsgeflecht gewinnt zudem werkästhetisch an Bedeutung, wenn es als Faktor der Einheit in der Mehrsätzigkeit auftritt²⁰. Als Schlüsselwerk ist die *Wandererfantasia* (D 760) zu betrachten, in der aus der Liedmelodie melodisch und rhythmisch prägnante Motive gewonnen werden. Ihre Allgegenwart erlaubt es, Einzelsatz und Satzzyklus kunstvoll zu verschachteln.

Ohne an dieser Stelle einen ausführlichen Nachweis über die Satzverknüpfungen geben zu können — zu ihnen liegen bereits etliche Einzelstudien vor²¹ —, seien vier für Schubert typische Formen unterschieden:

1. die Verbindung mehrerer Sätze durch Überleitungen (*Arpeggione-Sonate* D 821) oder ihre Einbindung in einen kontinuierlichen Verlauf (*Wandererfantasia* D 760, *f-moll-Fantasie* D 940),
2. das Themenzitat, das wie von außen in einem späteren Satz eintritt (*Klaviertrio Es-dur* D 929, *Sonate A-dur* D 959),
3. der variative Zusammenhang der Satzthemen (*Streichquartette* D 18, 32, 87, 173),
4. die subthematische Verknüpfung.

²⁰ Misch ordnet den assoziativ gefundenen Motiven bei Beethoven die ästhetische Funktion eines „Stilelements“ zu (*Faktoren der Einheit*, S. 29). Ein Stilelement wirkt durch Wiederholung, steht aber in keinem Entwicklungszusammenhang.

²¹ Martin Chusid, *Schubert's Cyclic Compositions of 1824*, in: *AMI* 36 (1964), S. 37–45. — Miriam K. Whaples, *On structural integration in Schubert's instrumental works*, in: *AMI* 40 (1968), S. 186–195. — Christian Ahrens, *Schuberts Oktett op. 166: Paradigma für die Emanzipation des Rhythmus*, in: *Festschrift Heinz Becker*, hrsg. von Jürgen Schläder und Reinhold Quandt. Laaber 1982, S. 422–434. — Allgemeines dazu bei Günther von Noé, *Der Strukturwandel der zyklischen Sonatenform*, in: *NZfM* 125 (1964), S. 55–62.

Dem letztgenannten Bereich gilt Schuberts Hauptaugenmerk. Seien es rhythmische oder rhythmisch-melodische Elementarmotive, eine harmonische Idee wie die Dur-Moll-Labilität (*Streichquartett G-dur D 887, Sonate C-dur D 812*) oder ein satztechnisch-klanglicher Einfall wie die Gegenüberstellung von Einklang und Akkordik in der *Sonate a-moll (D 845)*²²: Die Beziehungen wirken als Signale, durch welche ein konsistenter und zugleich individueller Satzzyklus ausgeprägt wird.

Die Dichte der Bezüge variiert von Werk zu Werk und ist beispielsweise in den letzten drei Klaviersonaten geringer als in den Werken der Jahre 1822 bis 1825. Ebensovienig wie sich in dieser Hinsicht also eine kontinuierliche Entwicklung in Schuberts Instrumentalœuvre beobachten läßt, besteht ein Zusammenhang zwischen der Wahl der Finalsatzform und der Anbindung an die vorangegangenen Sätze. Zwei Kompositionen mit abschließendem Sonatenhauptsatz, die *Klaviersonate A-dur (D 664)* und das *Oktett (D 803)*, belegen diesen Sachverhalt. Während sich in der Sonate Satzbeziehungen nur mit Mühe nachweisen lassen (die Auftaktfigur zum Finale mit dem Vorhalt *h''—a''* ließe sich aus dem zweiten Satz ableiten), wird die thematische Verknüpfung nirgends so deutlich vorgeführt wie im Oktett. Sie stellt das Einheitsmoment dar, das die divertimentoartige Abfolge von sechs Sätzen durchzieht und sie verbindet. Das Finale hat hier die Aufgabe, das ausgedehnte und kontrastreiche Werk wirkungsvoll und eindeutig abzuschließen. Zu diesem Zweck beschwert Schubert den Satz zusätzlich mit einer langsamen Einleitung, die zudem vor der Coda erneut aufgenommen wird.

V.

Kennzeichnend für die Finalsätze sind verschiedene Reihungsformen mit den oben dargelegten ästhetischen Implikationen. Seltener, und zwar besonders in den Sinfonien und anderen Werken mit sinfonischem Anspruch, verwendet Schubert den Sonatenhauptsatz²³. Neben einer finaltypischen Formencharakteristik ist die Absicht zu erkennen, den Schlußsatz mit den übrigen Sätzen zu verbinden. Dabei blickt das Finale auf die längste ‚Vorgeschichte‘ zurück, so daß das Repertoire von Erinnerungsbarem hier am größten ist. Eine im Finalsatz kulminierende Häufung von zyklusbildenden Verknüpfungen ist für Schubert jedoch nicht kennzeichnend.

Um die zyklische Organisation der Satzfolge näher zu erfassen, ist eine formale Anlage und ‚inhaltliche‘ Ausführung in Beziehung setzende Analyse erforderlich. Durch sie wird es möglich, einen spezifischen ‚Finalhabitus‘ in Schuberts Instrumentalkompositionen aufzuzeigen. Daß dieser Habitus keine ungeteilte Zustimmung findet, geht schon aus der Feststellung hervor, Schuberts Schlußsätze seien (un)verhältnismäßig ausgedehnt. Wohlwollende Deutungen sehen darin eine „architektonische Formbalan-

²² Christoph von Blumröder, *Zur Analyse von Schuberts Klaviersonate in a-moll op. 42*, in: *Mf 44* (1991), S. 207–220. Von Blumröder faßt die kontrastierenden Elemente der Takte 1–4 unter dem Begriff „Erfindungskern“ zusammen und betont dessen Bedeutung für den Zyklus, besonders für das Finale.

²³ Bekannt ist Schuberts Äußerung von 1824, er wolle sich durch die Streichquartette (*a-moll* und *d-moll*) sowie das *Oktett* „den Weg zur großen Sinfonie bahnen“ (Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1964, S. 235).

ce"²⁴, wobei die Dramatik der ersten Sätze durch die zeitliche Ausweitung in den Finalsätzen aufgefangen werde²⁵. Eine stichprobenartige Überprüfung der realen Satz-dauern auf Schallplattenaufnahmen zeigt hingegen ein anderes Bild. Obwohl die Exposition der Kopfsätze üblicherweise nicht wiederholt wird, ist das Finale in der Regel deutlich kürzer als der Kopfsatz. Nur in seltenen Ausnahmen (D 589, 958) ist der Schlußsatz der längste Satz im Zyklus, überwiegend liegen die Proportionen der Eck-sätze zwischen 1:1 und 1:0,7, oft erreicht das Finale nur die halbe Zeitdauer des ersten Satzes.

Für den Eindruck der Länge müssen folglich innermusikalische Ursachen verantwort-lich sein. Zu denken ist an die parataktische Reihung innerhalb der zweiteiligen Formen, bei denen ein ausgedehnter Satzbezirk nahezu unverändert wiederholt wird. In den Finalrondos fällt die überproportionale Länge der Couplets auf. Anders als Beet-hoven, der stets die Wiederkehr des Refrains im Auge hat, schöpft Schubert den Kon-trastgedanken so weit aus, daß die Rückleitung eine eigene Anstrengung erfordert. Edward T. Cone hat das unterschiedliche Formverständnis am Rondo der *Sonate A-dur* (D 959) aufgezeigt, für das Schubert Beethovens Finalsatz aus der *Sonate* op. 31,1 zum Modell genommen hat²⁶.

Stärker noch als durch die Rondocouplets wird das Formgefüge der Finalsätze durch lyrische Episoden geöffnet und gelockert²⁷. Bevorzugt erscheinen sie an der Schnitt-stelle paralleler Satzbezirke (*Quartett G-dur* D 887, T. 320ff.; *Sonate c-moll* D 958, T 243ff.). Die *c-moll/C-dur*-Episode der *Sonate G-dur* ist hingegen im zweiten Rondo-couplet angesiedelt (T. 213ff.). Entscheidend für die ästhetische Wirkung der genann-ten Abschnitte ist ihre musikalische Inszenierung, die auch dann keinen Zweifel an dem intendierten Episodencharakter zuläßt, wenn sich wie in D 887 und 958 eine the-matische Bindung herausstellen sollte. Kennzeichnend ist eine liedhafte Melodik mit regelmäßiger Periodenbildung, von der nur die Episode der *c-moll* Sonate eine Ausnah-me macht. Zum Eindruck des Lyrischen tragen die langen Notenwerte bei, zumal sie sich von einer bewegten Begleitung abheben:



Notenspiel 1: *Sonate G-dur* D 894, Satz IV, T. 211–216

(© 1961 by G. Henle Verlag München: Franz Schubert, *Klaviersonaten* Bd. II.

Mit freundlicher Genehmigung.)

²⁴ Godel, *Sonaten*, S. 194.

²⁵ Krause, S. 34.

²⁶ Edward T. Cone, *Schubert's Beethoven*, in: *MQ* 56 (1970), S. 782ff. — Dazu auch Heino Schwarting, *Komposition nach Vorbild. Vergleiche bei Schubert und Beethoven*, in: *Musica* 38 (1984), S. 130–138.

²⁷ Renate Hilmar-Voit, *Die Episode im Finale des Streichquartetts G-Dur D 887 von 1826*, in: *Franz Schubert — Der Fortschrittliche?*, S. 159–170.

In der gleichmäßigen Achtelbewegung der linken Hand wirkt die rhythmische Grundeinheit der Satzumgebung weiter. Ist hier eine Trennung in simultan erklingende Ebenen mit unterschiedlichen Zeitwerten zu beobachten, so wird der Beginn des instrumentalen Gesangs durch ein zweitaktiges Vorspiel isoliert. Solchermaßen erscheint das Lyrische hier als das Andere (Tonarten in D 958 *c—H*, in D 887 *G—cis*), das für einen Augenblick eine neue Perspektive eröffnet, auch wenn es motivisch abgeleitet ist.

Vergleichbare Episoden, in denen das Lyrische wie ‚von außen‘ eintritt, um die thematische Arbeit vorübergehend zu suspendieren oder erst nachträglich deutlich werden zu lassen, fehlen den Finalsätzen in Sonatenhauptsatzform. Wie ihre Unterscheidung vom Kopfsatz geschieht, soll an der vierhändigen Sonate *C-dur*, dem *Grand Duo* (D 812), gezeigt werden. Erster und letzter Satz sind durch eine labile, zwischen *Dur* und *Moll* schwankende Harmonik gekennzeichnet. Sie nimmt in den harmonisch ebenso unentschiedenen Hauptthemen ihren Ausgangspunkt (s. Notenbeispiel 2a/b auf S. 28).

Über die harmonische Grundidee hinaus liegen die melodisch-motivischen Bezüge offen zutage. Anfangs- und Schlußgestus werden in beiden Sätzen auf subtile Weise vermittelt. Zu den Topoi des Anhebens zählen bei Schubert die Einstimmigkeit und ebenso der Gestus einer langsamen Einleitung, die im ersten Satz — anders als in der *Sinfonie C-dur* D 944 — jedoch in das *Allegro* integriert ist. Erst mit der rhythmischen Belebung im weiteren Verlauf wechselt das metrische Empfinden von langsamen Halben auf bewegte Viertel, so daß die Aufbruchsstimmung besonders intensiv erfahren wird. Im Gegensatz dazu steht die Melodik, in der schließende und kreisende Motive alternieren. Durch die Umstellung und dichteste Verkettung derselben Motive entsteht im Finale ein kräftiger Bewegungszug, der von einer kontinuierlichen Achtelbewegung und einer gleichmäßigen Begleitfiguration zusätzlich getragen wird. Als Gegenkraft wirkt hier der am Anfang metrisch unstrukturierte Oktavsprung. In der Durchführung fällt er gleichmäßig in Taktabständen, so daß die thematisch gebundenen Achtel und Sechzehntel seinem langsamen Puls unterworfen werden. Wie der weitere Satzverlauf zeigt, verstärkt sich seine retardierende Wirkung in der Reprise und der ungewöhnlich ausgedehnten Coda. So unterbricht er nach kurzer Zeit den Reprisenansatz und leitet einen weiteren Durchführungsabschnitt ein. In der Coda wird der Oktavklang schließlich harmonisch verstärkt und läßt den Achtelfluß des Hauptthemas mehrmals versiegen. Harmonische Ausweichungen und eine vorübergehende Verlangsamung des Tempos schieben einen triumphalen Abschluß immer wieder hinaus. Als er schließlich erreicht wird, behält die zu Achteltriolen beschleunigte, in tiefer Lage nachhallende Oktave das letzte Wort.

Der Schlußsatz des *Grand Duo* thematisiert den Finalhabitus Schuberts, indem er die kennzeichnende Ausbreitung von rhythmisch homogen gestalteten ‚Flächen‘ durch das Oktavmotiv ständig unterbricht. Das Bewegungskontinuum wird in diesem Satz weniger konsequent beibehalten als beispielsweise im Schlußsatz der Sonate *c-moll* oder den Finales der *Quartette d-moll* und *G-dur*. In allen drei 6/8-Takt-Sätzen treibt Schubert die Beibehaltung ostinatener Rhythmen in Thema und Begleitung auf die Spitze.

schwankungen (D 845, Satz I) und zergliedernde Generalpausen (D 887, Satz I). Auch wenn sich weitere Kompositionen anführen ließen, in denen die Themencharakteristik ähnlich deutlich ist (*Sonate f-moll* D 625, *Quintett C-dur* D 956), so sind auch Werke mit rhythmisch differenzierten Finalthemen zu finden. Wie Thomas Arthur Denny jedoch betont, dominiert in den Werken der Reifezeit der „rhythmic type“, bei dem Tanz- und Volksmusikelemente in stilisierter Form einfließen und der Rhythmus das beherrschende Element ist²⁸. Ihm steht ein Liedtyp gegenüber, für den Denny das Finale der *Sonate A-dur* (D 959) anführt²⁹.

Festzuhalten ist weiterhin, daß es keine Satzzyklen gibt, in denen der erste Satz die oben angeführten rhythmischen Merkmale aufweist. Aus diesem Grund sind die Ecksätze des *Grand Duo* in ihrer Zyklusposition markiert, obwohl Schubert hier eine zwischen Anfangen und Schließen vermittelnde Lösung bietet.

Daß der Rhythmus die Stellung eines Satzes im Zyklus kennzeichnet, geht aus den Modifikationen hervor, die einzelne Motive oder auch Themen bei ihrer Wiederkehr im Finalsatz erfahren. Paradigmatisch ist in dieser Hinsicht die vorletzte Klaviersonate (D 959), deren Finalcoda auf den Beginn des Werks zurückgreift:

Allegro D 959

Notenbeispiel 3 a/b: *Sonate A-dur* D 959, Satz I, T. 1–4; Satz IV, Schluß
 (© 1961 by G. Henle Verlag München: Franz Schubert, *Klaviersonaten* Bd. II.
 Mit freundlicher Genehmigung.)

Wichtiger als die melodischen und harmonischen Ähnlichkeiten sind die rhythmischen Differenzen, die das Thema am Anfang von seinem Zitat am Ende unterscheiden.

²⁸ Arthur Denny, S. 205f.

²⁹ Ebda., S. 206. — Außerdem führt Denny einen „abstract type“ als originär instrumentalmusikalischen Typ ein. Sein motorischer Impuls läßt sich m. E. nicht klar vom „rhythmic type“ unterscheiden.

den. Im ersten Satz verkürzen sich die Notenwerke in der Oberstimme von der Ganzen bis zum Achtel, angetrieben durch den Rhythmus der linken Hand, die die Zählzeit 2 und das letzte Achtel im Takt auffällig betont. Von einem solchen kraftvollen Beginn unterscheidet sich das Rondothema (4. Satz) auffällig:

Rondo
Allegretto

The image shows a musical score for a Rondo in Allegretto tempo. It features a piano introduction with a strong eighth-note rhythm in the left hand and a melodic line in the right hand. The score is written for piano and includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

Notenbeispiel 3c: *Sonate A-dur D 959*, Satz IV, T. 1–5

(© 1961 by G. Henle Verlag München: Franz Schubert, *Klaviersonaten* Bd. II.
Mit freundlicher Genehmigung.)

Noch hier wirken die quasi synkopischen Akzente aus dem ersten Satz nach, jedoch gemildert und durch die Achtel und Halbe kombinierende Begleitung in einen fortlaufenden Klangstrom eingebettet. Nach diesem Finalbeginn wird das den Satz und das Werk abschließende Zitat erst verständlich, nämlich als eine hymnische, sich in das Gleichmaß des Metrums einschwingende Steigerung. Daß das Zitat trotz der rhythmischen Vermittlung als Fremdkörper im Finalsatz wirkt, bezeichnet die zurückgelegte Strecke. Ihre zeitliche Ausdehnung, das ‚Altern‘ des Themas im Verlauf der mehrsätzigen Form, wird durch die Ähnlichkeit von Sonatenanfang und Schluß erst recht deutlich.

Im *Klaviertrio B-dur D 898* unterscheiden sich Anfang und Schluß durch ein mehr- bzw. eindimensionales Rhythmusmuster. Dem Achtelkontinuum im Klavier werden eigenständige Triolen der Streicher und ein punktierter Rhythmus im Klavierbaß gegenübergestellt. Das Finale kennt hingegen nur noch eine Schicht, weil die durchlaufenden Achtel keinen rhythmischen Kontrapunkt zum Thema bilden:

Allegro moderato

1828 (?)

The image shows a musical score for Allegro moderato, featuring Violino, Violoncello, and Piano forte parts. The Violino and Violoncello parts play a melodic line with triplet rhythms, while the Piano forte part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p'.

Rondo

Notenbeispiel 4a/b: Klaviertrio B-dur D 898, Satz I, T. 1–3; Satz IV, T. 1–6

Um das Finale zu charakterisieren, wird es also nötig sein, den motivisch bestimmten Rhythmus bzw. die verschiedenen rhythmischen Ebenen in ihrer Relation zur metrischen Ordnung aufzufassen, gewissermaßen zwischen Vorder- und Hintergrund zu unterscheiden³⁰. Schon in der posthumen A-dur-Sonate wurde deutlich, daß Schuberts Schlußsätze zu einer Akzentuierung der Zählzeiten tendieren. Beispielhaft dafür ist die Sonate D-dur, die dem Rondothema eine Harmonie und Takt fixierende Einleitung voranschickt:

Notenbeispiel 5: Sonate D-dur D 850, Satz IV, T. 1–4
(Mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf und Härtel, Wiesbaden.)

Komplexer ist der Beginn des Finales aus dem *Forellenquintett*. Wie später im *Grand Duo* verwendet Schubert den leeren, metrisch zunächst nicht faßbaren Oktavklang als Ausgangspunkt. Im dritten Takt beginnt der Kontrabaß mit einer fortlaufenden Viertelbewegung, die die Melodie trotz ihrer rhythmischen Vielfalt in ihrem Bann hält. Die Zweiunddreißigstel und das folgende Achtelpaar sind jeweils auftaktig auf den ersten bzw. zweiten Taktschlag bezogen:

³⁰ Arnold Feil, *Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966, S. 26.

Notenbeispiel 6: Klavierquintett A-dur D 667, Satz V, T. 1–10

Wie die knappe Beispielauswahl belegt, ist die Organisation der zyklischen Form für Schubert wesentlich eine Frage der Zeitgestaltung. Generell werden die Ecksätze als Anfangs- und Endstadium des zeitlichen Verlaufs durch die Rhythmik unterschieden. Dabei bevorzugen die Finales einen rhythmisch einfacheren Thementyp. Seine elementare Bewegung entfesselt in vielen Finalsätzen eine Motorik, die ganze Sätze oder ausgedehnte Satzabschnitte beherrschen kann. Deutlicher als in anderen Sätzen Schuberts legt der Rhythmus dabei die regelmäßige Abfolge der Taktzählzeiten, das metrische Gerüst, offen. Es liegt nahe, diesen Sachverhalt als die Hervorkehrung eines scheinbar realen, d. h. der physikalischen Zeit analogen Zeitverlaufs im Finalsatz zu deuten. Hier „treibt Zeit gänzlich naturhaft hin, was ihre Vergänglichkeit fast vergessen macht. Sie wirkt so sehr als Entfaltung ihrer selbst, daß kompositorisches Wollen im vegetativen Wesen selbst aufgegangen zu sein scheint“³¹. Beethovens *Allegretto scherzando* aus der 8. Sinfonie gibt Schubert ein Beispiel, wie die Chronometrie — hier eine humorvolle Hommage an Johann Nepomuk Mälzel — musikalische Form annehmen kann.

Mit metronomischer Regelmäßigkeit folgen die Zeitimpulse in Schuberts Finalsätzen jedoch nur selten. Ihre Abfolge ist in der Regel komplizierter, als es die grundsätzliche Kennzeichnung der Satztypen suggeriert und bezieht ‚Störungen‘ wie die sukzessive Gegenüberstellung verschiedener Zeitebenen ein³². Zudem sind in den Finales retardierende Momente zu beachten, die die vom Satzzyklus bedingte Grundidee modifizieren, indem sie das metrische Gleichmaß unterbrechen. Die Ecksätze des *Grand Duo* beinhalten darüber hinaus irritierende, weil Anfangs- und Schlußgestalten verbindende Themen. Ebenso eindrucklich ist der Zerfall des Rondothemas in der

³¹ Schnebel, S. 79.

³² Das Klaviertrio B-dur (D 898) wechselt zwischen 2/4- und 3/2-Takt. — Eine synchrone Überlagerung verschiedener Zeitebenen, für die das *Streichquintett C-dur*, 2. Satz, und die *Sonate c-moll*, 3. Satz (Trio), eindrucksvolle Belege liefern, ist in den Schlußsätzen nicht typisch.

Sonate A-dur (D 959), das in der Coda seine lyrische Selbstgewißheit verliert. In der folgenden Sonate B-dur (D 960) durchsetzen Oktavschläge das Finale. Immer wieder zwingen sie das Rondothema zu einem neuen Ansatz und erheben so „Einspruch gegen den Fluß der Musik und damit der Zeit selbst“³³.

Für die Untersuchung der zyklischen Satzordnung erwies sich die von Siegfried Mauser am Kopfsatz der B-dur-Sonate demonstrierte Unterscheidung einer scheinbar realen, physikalischen und einer psychologischen Zeitstruktur im Werk als wenig tragfähig. Wie Mauser weiter ausführt, müsse ihr dialektisches Verhältnis vom Hörer nachvollzogen werden, wobei die hier bedeutsame physikalische Zeitstruktur durch Figurationen als „Bewegungsmuster im Sinn von Zeitabsteckung“³⁴ repräsentiert werde. Schuberts Finalsätze zeigen jedoch, daß deren Herauslösung als eine der thematisch-melodischen Ebene entgegengesetzte Schicht des Tonsatzes weder sinnvoll noch möglich ist. Oftmals sind die Themen selber kaum mehr als die melodische Realisierung einfacher Bewegungsimpulse³⁵.

VI.

Verschiedene Anhaltspunkte sprechen dafür, daß der Schlußsatz in Schuberts Instrumentalzyklen einen Zustand der Entspannung kennzeichnet und sich damit signifikant von Beethovens Werken abhebt. Die parataktische Lockerung des Formgefüges, seine Öffnung für Episoden und die Wiederholung ganzer Satzbezirke, deren Sinn sich im ‚Nochmals‘ ihres Vorüberziehens erfüllt, lassen das Verstreichen von Zeit zum Gegenstand der musikalischen Gestaltung werden. Auch darin unterscheidet sich Schuberts Musik von der Beethovens. Entspannung der Form einerseits und Vereinfachung der Rhythmik andererseits wirken zusammen, um die vermeintliche Länge Schubertscher Finales sinnfällig zu machen, jedoch die Proportionen zwischen den Sätzen zu wahren. Ohne direkten Bezug auf Schubert hat Walter Wiora die Finalsituation treffend gekennzeichnet: „Leerlauf, Dauer, Zwischenzeit — das bedeutet nicht, daß die Zeit selbst aufhört zu fließen, sondern daß in ihr weniger geschieht. Zudem kann uns gerade dann, wenn die Zeit nicht durch reich wechselndes Geschehen erfüllt wird, das elementare Wesen des Zeitflusses um so sinnfälliger werden“³⁶.

Äußerlich folgt Schubert der traditionellen Vorstellung eines leichteren und gefälligeren Finales³⁷, das im Unterschied zu dem mit Ideen überladenen und darum auf Fortsetzung drängenden Kopfsatz „Form und Inhalt zum Ausgleich [bringt], wenn nicht gar das Formale über das Gedankliche dominiert“³⁸. Auch sind die motorischen

³³ Schnebel, S. 77

³⁴ Siegfried Mauser, *Zeit- und Wahrnehmungsstrukturen in Schuberts letzten Klaviersonaten — Versuch einer rezeptionsästhetischen Analyse*, in: *Franz Schubert — Der Fortschrittliche?*, S. 195.

³⁵ Einen Sondertyp bilden die Tanzmelodien und Tanzrhythmen, stilisiert als *all'ongarese*. Sie sind im Spiel, wenn sich in den Finalsätzen folkloristische Assoziationen einstellen.

³⁶ Walter Wiora, *Musik als Zeitkunst*, in: *Mf* 10 (1957), S. 20.

³⁷ Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel 1983, S. 313.

³⁸ Seidel, S. 210. — Konstatiert man in den Finales eine Reduktion der musikalischen Mittel, so erscheinen auch die Schlußlieder der Liedzyklen *Schöne Müllerin* und *Winterreise* als echte „Finallieder“. Das aus Schuberts Instrumentalmusik vertraute Phänomen der Vereinfachung erfaßt hier die Harmonik, ohne daß *Des Baches Wiegenlied* und *Der Leiermann* deshalb an künstlerischer Qualität einbüßen würden.

Finalsätze nicht Schuberts Erfindung, wenn man beispielsweise an Haydns *Sonate h-moll*, Mozarts *Sonate a-moll* oder verschiedene Beethoven-Sonaten denkt (op. 10,2; op. 31,2; op. 54 und 57). Eine Ausweitung in dieser Richtung ist hier nicht vorgesehen, obwohl natürlich eine historische Einordnung des Schubertschen Finalhabitus nicht ohne sie auskommen kann.

Inhaltlich kreist Schuberts Instrumentalschaffen um das kompositorische Problem, eine mehrsätzliche Form als musikalisch strukturierten Zeitverlauf zu entfalten. Zwar bestehen in etlichen Werken zyklusbildende Verknüpfungen thematischer und subthematischer Art. Sie werden aber nicht dazu gebraucht, eine zielgerichtete Entwicklung zu tragen. Das Verstreichen von Zeit selber wird zum Ereignis und bestimmt den Habitus der Finale. Schon deshalb greift die Kritik einer undifferenzierten Gestaltung zu kurz, nach der „die großformale Disposition ... als vertauschbares Schema“ erscheint³⁹. Die Wiederholung und variative Entwicklung des ersten Einfalls als Grundprinzip Schubertschen Komponierens nehmen gemäß der jeweiligen Stellung im Satzzyklus einen spezifischen Ausgangspunkt. Wie nun aus der thematischen Setzung ein Formverlauf entwickelt wird und ob zwischen beiden ein Zusammenhang im Sinn der Dahlhaus'schen Forderung besteht, daß „eine musikalische Form ... im Charakter und der Struktur der Themen begründet sein“ müsse⁴⁰, konnte in der vorliegenden Skizze allenfalls gestreift werden.

Weil die Zeitdimension bei Schubert eine formkonstituierende Bedeutung hat, galt ihr das Hauptaugenmerk. Die Musik überläßt sich und den Hörer der verfließenden Zeit, wobei das Gleichmaß von Metrum und Takt in den Finales deutlicher als in den übrigen Sätzen in Erscheinung tritt. Die kreisende, das Ende durch Wiederholungen oder allmähliches Auflösen der Konturen (Sonaten D 959 und 960, *Grand Duo* D 812) hinauschiebende Schlußgestaltung zeigt eine virtuell unendliche Perspektive auf. Genauer ist sie als Öffnung des zeitlichen Horizonts im Finalsatz zu fassen, nicht als Eintreten in einen ewigen Kreislauf — dagegen spricht die Unaustauschbarkeit der Ecksätze. Auch im Finale der *Sonate A-dur* (D 959) führt kein Weg zum Anfang zurück⁴¹.

Die Zeit trägt in den Schlußsätzen trotz ihrer im Finalhabitus angedeuteten ‚Befreiung‘ weniger utopische Züge⁴² als jene von Richtungslosigkeit und Unendlichkeit. Ihr unabänderliches Verstreichen läßt keinen Platz für den Eingriff eines teleologisch, d. h. zielstrebig handelnden Ichs. So vollzöge die Musik das Zurücktreten des individuellen Wollens, wenn nicht die lyrisch-kantablen Episoden und die Seitenthemen — beide sorgfältig abgeschirmt gegen den Satzzusammenhang — dagegen Einspruch erhöhen. Beide eröffnen eine utopische Perspektive, weil sich das singende Ich in ihrem Schutz erneut in Erinnerung bringt.

³⁹ Godel, *Sonaten*, S. 198.

⁴⁰ Carl Dahlhaus, *Schubert: Klaviersonate in c-moll, opus posthumum*, in: *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (= *Musikpädagogik. Forschung und Lehre*, Bd. 8), S. 84.

⁴¹ Wie aus dem Manuskript hervorgeht, hat Schubert diesen zitatartigen Rückgriff nachträglich hinzugefügt. Wenig plausibel ist daher Godels Interpretation, der Komponist habe hier einen Kreislauf, eine Rückkehr in den Anfang gestalten wollen. Ein solches Vorhaben hätte, um nicht unvermittelt zu wirken, eine längere Ausführung erfordert.

⁴² Schnebel akzentuiert hingegen den utopischen Charakter jener befreiten Zeit.

Sich-Schicken in den Lauf der Zeit ist also nur eine Seite von Schuberts musikalischer Wirklichkeitsverarbeitung. Eine andere gestaltet das Finale der *Sonate G-dur* (D 894). Musikalische Parallelen zu *Totengräbers Heimweh* (D 842) deuten in der Coda die Rückkehr in eine bessere, jenseitige Heimat an („Ich sinke ihr Lieben, ich komm“). Beide Werke weiten den Klangraum nach oben und binden ihn gleichzeitig an die Tiefe des Basses. *Un poco più lento* endet die Sonate mit schwebenden Repetitionen, in denen das Gleichmaß der Achtel letztmalig erinnert wird.

Unter der Hülle klanglichen Wohllauts, einem freien oder von retardierenden Momenten durchsetzten Verströmen in der Zeit hingegeben, verbirgt der Komponist den Preis seiner Haltung: den Rückzug des Ich in einen dem geschichtlichen Prozeß abgewendeten Raum. Sich-Fügen in die reale und Flucht in eine bessere Welt sind zwei Ausprägungen dieser Attitüde. Daß die Instrumentalzyklen das Zurückziehen selber gestalten und erst im Finalsatz vollenden, ist ihr ‚kritisches Potential‘. Hier müßte eine Interpretation ansetzen, die auf die gesellschaftsbezogene Historizität des Schubertschen Komponierens abhebt.

„... mehr Stimmungsmache als Stimmung“ Mörrike-Lieder von Hugo Wolf und Hans Pfitzner

von Johann Peter Vogel, Berlin

I.

Hans Pfitzner und der neun Jahre ältere Hugo Wolf hatten mindestens zweierlei gemeinsam: Beide sahen sich, wie Alma Mahler berichtet¹, „sprechend ähnlich“ und seien „dieselbe Spezies Mensch“ in ihrer „skurrilen Art und Bosheit“. Und das Liedschaffen nahm in ihrer beider Werk eine wesentliche Rolle ein. Persönlich kennengelernt haben sie sich nicht, und mit ziemlicher Sicherheit kannte Hugo Wolf keine Liedvertonungen von Pfitzner, während der reife Pfitzner mindestens einige Lieder von Wolf kannte. Nimmt man die wenigen Äußerungen Pfitznrs über Wolf, so stand jener — mindestens ausdrücklich — nicht im Mittelpunkt der Interessen Pfitznrs. Die wenigen vorhandenen, durchweg späten brieflichen Äußerungen sind reserviert: Gegen Wolf als einen Komponisten, der, wie Anton Bruckner, den Pfitzner ebenfalls nicht schätzte, nur „auf einem Feld geackert hat“²; gegen Wolf als Kritiker, der Johannes Brahms „verächtlich“ kritisiert hat³; gegen Wolf als Vertoner von Joseph von Eichendorff-Gedichten, weil Pfitzner sich neben Robert Schumann als der berufene

¹ Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*. Frankfurt/Main 1963, S. 165.

² Brief an Dr. Oswald vom 16. 1. 1932; in: Hans Pfitzner, *Briefe*, Tutzing 1991, Bd. I, Nr. 547, S. 575.

³ Brief an Walter Abendroth vom 25. 5. 1932; in: Hans Pfitzner, *Briefe*, Nr. 565, S. 591.