

Johannes Brahms und Schuberts „Drei Klavierstücke“ D 946: Entstehungsgeschichte, Kompositionsprozess und Werkverständnis *

von Andrea Lindmayr-Brandl, Salzburg

Als nach dem Tod Schuberts die Edition der nachgelassenen zweihändigen Klavierwerke im Schatten des damals weitaus populäreren Vokalwerkes zögerlich in Angriff genommen wurde, sind nicht nur vollständige und abgeschlossene Werke in den Druck gegangen. Die Verleger scheuten sich nicht, auch Einzelstücke, die keinem größeren Werk zuzuordnen waren, für die Drucklegung miteinander zu kombinieren und unter neuem Titel herauszugeben. Bereits Otto Erich Deutsch hatte das *Adagio und Rondo*, 1848 von Diabelli als Opus 145 ediert und ebenso in der Alten Gesamtausgabe abgedruckt, als ein Produkt solcher Verlagspolitik entlarvt¹ und ordnete beiden Sätzen eine jeweils eigenständige Nummer zu (D 505 und 506). Im neuen, überarbeiteten Werkverzeichnis ist die scheinbare Werkeinheit der *Fünf Klavierstücke* von 1843 auseinandergenommen worden, indem man die ersten beiden Nummern als *Sonate in E* (D 459) von den folgenden Nummern, nun *Drei Klavierstücke* D 459A genannt, separiert hat.²

Auch die *Drei Klavierstücke* D 946, 1868 bei Jakob Rieter-Biedermann im Druck erschienen, stehen aufgrund der geteilten Überlieferung und neuerer Erkenntnisse aus der Papieranalyse schon längere Zeit im Verdacht, kein eigentliches Ganzes darzustellen. Ihr scheinbarer „innerer [musikalischer] Zusammenhang“³ hat allerdings diese Bedenken bislang abgeschwächt, und so firmieren die drei Klavierkompositionen sowohl im neuen Werkverzeichnis als auch in dem entsprechenden Band der *Neuen Schubert-Ausgabe* von 1984 als zusammengehörige Werkgruppe. Im Folgenden soll auf der Basis des Briefwechsels zwischen Johannes Brahms und Jakob Rieter-Biedermann die „Entstehungsgeschichte“ der *Drei Klavierstücke* aufgerollt und ein neues Argument dafür gewonnen werden, dass jene Zusammenstellung der drei Klavierkompositionen nicht auf die Intention des Komponisten zurückgeht, sondern eine Werkkonstruktion des

* Der Text, Wolf-Dieter Seiffert in Freundschaft gewidmet, entstand im Zusammenhang mit einer größeren Studie über das fragmentarische Werk von Franz Schubert, das von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften durch ein APART-Stipendium großzügig unterstützt wird.

¹ Bereits in seinem Beitrag zum Schubert-Kongress von 1928 bemerkt Deutsch zur Anlage des geplanten Werkverzeichnisses: „Als Titel wird der von Schubert gewählte angesetzt, soweit wir ihn kennen [...] Zu verwerfen ist z. B. der von Diabelli und dann von Epstein angewandte Titel „Adagio und Rondo“ bei Opus 145, das kein zusammenhängendes Werk ist.“ (Zum thematischen Katalog der Werke Schuberts, in: *Bericht über den internationalen Kongress für Schubert-Forschung. Wien 25. bis 29. November 1928*, Augsburg 1929, S. 178.)

² An anderer Stelle soll gezeigt werden, dass auch diese drei Klavierstücke nicht zusammengehören und der zweite Satz der *Sonate in E* erst im Zuge der posthumen Drucklegung vervollständigt wurde.

³ Walther Dürr, Vorwort zu: *Klavierstücke II*, hrsg. von Christa Landon und Walther Dürr (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII/2-5), Kassel 1984, S. XIV. Vgl. dazu auch Beth Shamgar, „Drei Klavierstücke“ und „Allegro“ amoll von Schubert. Zwei vernachlässigte Klavierwerke von 1828“, in: *Die Musikforschung* 44 (1991), S. 49–56. Auch Shamgar ist der Meinung, dass die *Drei Klavierstücke* „auch stilistisch ein Ganzes bilden“ (S. 51).

späteren 19. Jahrhunderts darstellt. Beobachtungen zum Kompositionsprozess sowie Überlegungen zum Werkverständnis schließen sich daran an.

*

Johannes Brahms hat sich zeit seines Lebens in vielerlei Hinsicht um das schubertsche Erbe verdient gemacht: als praktischer Musiker, der Schuberts Kompositionen in sein Konzertprogramm aufnahm, als Arrangeur, der Klavierauszüge anfertigte und Lieder orchestrierte, als Sammler und Bewahrer von Manuskripten und nicht zuletzt als Herausgeber, der vor allem bei der ersten Gesamtausgabe der Werke Schuberts eine führende Rolle spielte.⁴ Schon bei seinem ersten Wien-Besuch 1862/63, den er unter anderem für Verhandlungen mit Spina zur Drucklegung eigener Werke nützte, faszinierte ihn die immer noch spürbare Präsenz Schuberts in dessen Heimatstadt:

„Da ist nun besonders Schubert, bei dem man die Empfindung hat, als lebte er noch! Immer neue Menschen lernt man kennen, die von ihm als einem guten Bekannten sprechen, und immer neue Werke sieht man, von deren Existenz man nicht wußte, und die so unberührt sind, daß man den Sand abscheuern könnte.“⁵

Brahms war es jedoch nicht genug, bloß die Möglichkeit zur Einsicht in diese bislang unbekanntenen Kompositionen Schuberts wahrnehmen zu können. Die Veröffentlichung dieses Schatzes war ihm ein stetes Anliegen, wenn er auch besonderen Wert darauf legte, wie bei seinem eigenen Œuvre nur „gültige“ Werke zu publizieren, und Jugendwerke, Kompositionen von minderer Qualität sowie nicht fertiggestellte Arbeiten der Öffentlichkeit vorenthalten wollte. Sicherlich nicht ohne Hintergedanken schloss er in einem Brief vom 15. Mai 1863 an den Verleger Rieter-Biedermann eine Schilderung vom Zustand des Schubert-Nachlasses an:

„Überhaupt verdanke ich die schönsten Stunden hier ungedruckten Werken von Schubert, deren ich eine ganze Anzahl im Manuskript zuhause habe. So genussvoll und erfreuend aber ihre Betrachtung ist, so traurig ist fast alles, was sonst daran hängt. So z. B. habe ich viele Sachen hier im Manuskript, die Spina oder Schneider gehören, und von denen es nichts weiter als das Manuskript gibt, keine einzige Kopie! und die Sachen werden bei Spina so wenig als bei mir in einem feuerfesten Schrank aufbewahrt.

Zu unglaublich billigem Preis kam neulich noch ein ganzer Stoß ungedruckter Sachen zum Verkauf, den zum Glück noch die Gesellschaft der Musikfreunde erwarb. Wie viele Sachen sind zerstreut, da und dort bei Privatleuten, die entweder ihren Schatz wie Drachen hüten oder sorglos verschwinden lassen.“⁶

Mit Jakob Rieter-Biedermann war Brahms nicht nur immer wieder in geschäftlichem Kontakt – Rieter verlegte u. a. das *Deutsche Requiem* –, er war ihm auch durch eine langjährige, sehr persönliche Freundschaft verbunden.⁷ Rieter reagierte auf die indirekte Empfehlung seines Freundes und fasste, nach der Formulierung Brahms', „eine mögliche Verknüpfung des schönen Namens mit dem [seinen]“ ins Auge.⁸ Die Aufgabe von

⁴ Vgl. dazu David Lee Brodbeck, *Brahms as Editor and Composer: his two Editions of Ländler by Schubert and his first two Cycles of Waltzes, Opera 39 and 52*, Phil. D. Diss. University of Pennsylvania 1984, insbesondere Kapitel I: „Schubert's Music in the World of Brahms“, und Robert Pascall, „Brahms und Schubert“, in: *The Musical Times* 124 (1983), S. 286–291.

⁵ Johannes Brahms an Adolf Schubring, Wien, am 26. März 1863, abgedruckt in: *Brahms-Briefwechsel* Band VIII, Nr. 8, S. 196.

⁶ Johannes Brahms an Rieter, Wien, 18. Februar 1863, abgedruckt in: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartolf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsich und Robert Lienau, hrsg. von Wilhelm Altmann (= *Brahms-Briefwechsel* 14), Berlin 1920, Nachdr. Tutzing 1974, Nr. 75, S. 77.

⁷ Siehe dazu Hans Peter Schanzlin, Artikel „Rieter-Biedermann“, in: *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 496 f. und Wilhelm Altmann, Einleitung zu *Briefwechsel* [wie Anm. 6], insbesondere S. XIX ff.

⁸ Brief an Rieter, Hamburg, 15. Mai 1863 (*Briefwechsel*, Nr. 77, S. 79).

Brahms sollte sein, mit den Eigentümern von ungedruckten Handschriften Schuberts Kontakt aufzunehmen und die Lage zu sondieren. Dafür kamen vor allem zwei Personen in Betracht, deren Namen auch von Brahms genannt werden: der Verleger Anton Spina und der Neffe Schuberts, Dr. Eduard Schneider, als Nachlassverwalter der zweiten Generation.

Mit Spina, der mit der Übernahme der Firma Diabelli auch in den Besitz von dessen umfassenden Schubert-Archiv gelangte, erwiesen sich die Verhandlungen als schwierig. Spina fühlte sich als der einzig legitimierte Schubert-Verleger, wollte nichts aus der Hand geben, und erwog sogar vage den Plan einer Gesamtausgabe. Zudem glaubte er aufgrund einer ungeschickten Formulierung im Vertrag zwischen Diabelli und Ferdinand Schubert auch auf jene Werke Verlagsrechte geltend machen zu können, deren Manuskripte sich in anderer Hand befanden.⁹ Spina war also für Rieters Vorhaben keine Hilfe, sondern eher ein Hindernis und musste vorsichtig umgangen werden.¹⁰

Weitaus entgegenkommender verhielt sich hingegen Schneider, dessen Persönlichkeit auch von Brahms positiv geschildert wird: „Er ist sehr liebenswürdig und musikalisch und hat das uneigennützigste Interesse für die Sache“.¹¹ Der Anwalt und Amateurmusiker hatte nach dem Tod seines Onkels die Reste von Schuberts Nachlass übernommen und sich vor allem um das Bühnenwerk bemüht. Auf Anraten Brahms' trat Rieter in direkten Briefkontakt mit Schneider, der ihm zunächst nur die Oper *Fierabras* D 796 zur Drucklegung anbieten wollte. Da aber die Ouvertüre bereits bei Spina erschienen war und Brahms außerdem die Qualität des Librettos geringschätzte,¹² nahm Rieter dieses Angebot nicht an. Erst eine persönliche Kontaktaufnahme Rieters mit Schneider anlässlich eines Wien-Besuchs bei Brahms im Herbst 1864 führte zu einem Vertragsabschluss. Schneider verkaufte ihm das Verlagsrecht an der *Messe in Es-Dur* D 950 (das Autograph war 1844, ohne das Recht auf Veröffentlichung, bereits an Ludwig Landsberg gegangen), und Spina dürfte seine „Zustimmung“ dazu gegeben haben.¹³ Die Messe erscheint 1865 bei Rieter-Biedermann im Druck, nicht von Brahms, sondern von Franz Espagne herausgegeben, der als Kustos der Königlichen Bibliothek zu Berlin Zugang zum dort aufbewahrten Originalmanuskript hatte.¹⁴

Die Edition der *Drei Klavierstücke* war erst in einem zweiten Anlauf und auch hier nur als Verlegenheitslösung zustande gekommen. Zur Jahreswende 1866/67 bekundete Rieter erneut Interesse an einem Werk von Franz Schubert, und Brahms berichtet

⁹ In dem „Angebot“ von Ferdinand Schubert heißt es im Abschnitt 2 (Musik für Streichinstrumente), nach der Auflistung einiger konkreter Werke: „Und hierzu noch alle übrigen hierhergehörigen Kompositionen, falls sich noch einige vorfinden und dieselben zur Herausgabe geeignet sein sollten.“ (*Schubert. Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1957, S. 446).

¹⁰ Siehe dazu Brief Nr. 77, S. 79, Nr. 79, S. 82 f., Nr. 81, S. 87, Nr. 121, S. 138, Nr. 122, S. 140, Nr. 126, S. 146: „Nach den Schubert-Stücken hat sich Spina schon bei mir erkundigen lassen, ebenso nach dem Quartett-Satz, den ich besitze. Ich steckte wie Vogel Strauß den Kopf in einen Busch und denke, Sie mögen tun, was sie wollen. Ob sie ihn nicht aber doch fragen – oder benachrichtigen möchten, weiß ich nicht.“

¹¹ Brief Nr. 77, S. 80.

¹² „Die Musik ist freilich schön, aber der Text jedenfalls ganz umzuarbeiten“, Nr. 79, S. 82. Vgl. dazu auch Anmerkung 2 zu diesem Brief.

¹³ Brief Nr. 100, S. 113: „Möchte nur Herr Spina Ihnen jetzt beweisen, daß die wohlbekannte Wiener Liebesswürdigkeit auch mehr bedeutet als ein bloßes Aushängeschild.“ Zum Verkauf des Autographs der *Es-Dur Messe* vgl. die Eintragung Ferdinands in den Werkkatalog von Aloys Fuchs (*Erinnerungen*, S. 471).

¹⁴ Die Schubert-Autographe von Landsberg waren 1862 an die Preußische Staatsbibliothek gelangt. Zu Franz Espagne vgl. Heinz Becker, Artikel „Espagne“, in: *MGG* 3, Kassel 1954, Sp. 1534 ff.

sogleich, dass Schneider überlege, die bei ihm liegenden frühen Sinfonien anzubieten – ein Ansinnen, das Brahms nicht unterstützte: „[...] ich mag nicht ja sagen und zwar durchaus auch in ihrem Interesse. [...] Erfolg ist nämlich nicht anzunehmen.“¹⁵ Im selben Brief vom 17. Jänner 1867 werden das erste Mal Kompositionen für Klavier angesprochen: „Schneider wollte Ihnen 4 Klavierstücke schicken [...]“.¹⁶ Aber auch hier war Brahms skeptisch: „[...] aus verschiedenen Zeiten, von verschiedenem Wert und entschieden etwas skizzenhaft“.¹⁷ Und später meint er: „Bedeutend ist nichts in der Sammlung [...]“, die neben den drei Klavierstücken sehr wahrscheinlich auch das einzeln überlieferte *Adagio in E D 612* vom April 1818 umfasste.¹⁸ Diese Äußerungen sind erstaunlich, hat doch Brahms im selben Jahr im Rahmen der Gesellschaft der Musikfreunde ein Konzert gegeben, in dem er zwei der vier angebotenen Klavierstücke zu Gehör brachte und nach eigenen Angaben das *Adagio* „oft öffentlich gespielt habe“.¹⁹ Offensichtlich differenzierte Brahms zwischen öffentlicher Aufführung und Publikation eines Werkes, wobei er die Ansprüche für letzteres noch höher ansetzte. Schneider hatte freilich zu diesem Zeitpunkt im Bereich der Klaviermusik nichts „Besseres“ zu bieten. Denn schon unter Ferdinand Schubert waren alle „vollständigen“ Klavierwerke auf der Basis des bereits genannten Vertrags an Diabelli gegangen, und Ferdinand war, wie er bei einer Anfrage eines Leipziger Verlegers bestätigte, nur mehr im Besitz „einiger Fragmente von Klavier-Sonaten und dergleichen“.²⁰ Rieter verhielt sich daher zunächst zurückhaltend und dachte eher an die Veröffentlichung von einigen Liedern aus den Berliner Schubert-Beständen, die ihm mittlerweile durch Espagne in Abschriften zugekommen waren. Das negative Urteil Brahms', „Die Lieder sind bedenklich schwach!“, verhinderte aber auch dieses Projekt.²¹

Die anfangs so vielversprechend dargestellte Quellensituation entpuppte sich durch die Blockierung seitens Spina und aufgrund der übermäßigen Kritik Brahms' für den Verleger Rieter als weit weniger günstig als ursprünglich vermutet. Um nicht ganz leer auszugehen, schien Rieter doch an der Publikation der Klavierstücke festhalten zu wollen, und Brahms bot ihm im März 1867 an, selbst die Druckvorlagen nach den Originalen bei Schneider herzustellen.²² Zu Brahms' großem Ärgernis war ihm in dieser Sache jedoch ein anderer bereits zugekommen. In einem Brief an Rieter vom 2. August 1867 lesen wir:

„Dr. Schneider hat Ihnen jetzt wirklich die Schubertschen Sachen geschickt! Doch muß jedenfalls Ordnung und alles Mögliche recht sorglich bedacht werden. Ich habe aus Rücksicht nicht redigiert, weiß aber auch nicht, was und wie er es gemacht hat.“²³

¹⁵ Brief Nr. 121, S. 138: Brahms wird einige Jahre später für die Gesamtausgabe selbst die Edition der Sinfonien übernehmen.

¹⁶ Brief Nr. 121, S. 138.

¹⁷ Brief Nr. 121, S. 138.

¹⁸ Siehe dazu weiter unten und die Briefe Nr. 121, S. 138 und Nr. 129, S. 151.

¹⁹ Brief Nr. 129, S. 129. Das Konzert fand am 7. April 1867 statt. Brahms spielte u.a. das *Adagio* D 612 und ein „Allegro von 1828“, wobei nicht klar ist, ob damit Nr. 1 der *Drei Klavierstücke* („Allegro assai“) gemeint ist, oder Nr. 3, das undatierte „Allegro“.

²⁰ Ferdinand Schubert an Karl Whistling, Wien, am 27. Jänner 1842 (*Erinnerungen*, S. 462).

²¹ Brief Nr. 124, S. 143 f.

²² Brief Nr. 125, S. 145.

²³ Brief Nr. 128, S. 149.

Rieter war also bereits im Besitz der eingerichteten Kopiaturen, und wenig später muss Brahms auch erfahren, dass Schneider nicht vier, sondern nur drei Klavierstücke abgesandt hatte, mit der eigenartigen Begründung: „[...] aus Bescheidenheit für [meinen] Onkel“. Auch das verärgerte ihn, denn seiner Meinung nach „gehörte dies Weggelassene ganz gut hinein“.²⁴

Brahms' Missmut bezog sich nicht nur auf die Tatsache, dass er als Person schließlich umgangen wurde. Er misstraute auch der Qualität der Druckvorlagen, hatte Schneider doch bei dem Klavierauszug der *Es-Dur Messe*, den er für Rieter besorgt hatte, schlechte Arbeit geleistet. Brahms musste den Klaviersatz stark überarbeiten, das „Agnus Dei“ überhaupt neu schreiben, und der Auszug erschien schließlich unter dem Namen des Überarbeiters.²⁵ Aufgrund dieser Vorgeschichte ist es verständlich, dass Brahms unbedingt noch vor Drucklegung die Vorlagen sehen wollte, „um möglicherweise auf Dr. Schneider in irgendeiner Weise einwirken zu können“. Er bat Rieter sogar, eine Verzögerung der Edition in Kauf zu nehmen, mit der Absicht, das „genannte Versehen [= das Weglassen des *Adagios*] oder andre mögliche noch gut zu machen?!!?“²⁶

Was nun Brahms zur Einsichtnahme vorgelegt wurde – die von Schneider besorgte Stichvorlage oder bereits die Druckfahnen – ist nicht dokumentiert, ja es ist nicht einmal gesichert, ob er überhaupt noch in den Produktionsprozess eingreifen konnte. Eine für damalige Verhältnisse ungewöhnliche Anmerkung innerhalb des gedruckten Notentextes lässt jedoch darauf schließen, dass die Druckvorlage damals bereits gestochen und Rieter offensichtlich unwillig war, noch umfangreichere Korrekturen vorzunehmen. Brahms' Beitrag zur Edition der *Drei Klavierstücke* dürfte sich schließlich auf das Einfügen der Anmerkung beschränkt haben, mit der er darauf aufmerksam macht, dass ein mit Buchstaben gekennzeichnete Abschnitt im Autograph ausgestrichen ist.²⁷ Schneider hatte diese umfangreiche Passage in der Stichvorlage offensichtlich unkommentiert wiedergegeben, und Brahms schien es ein Anliegen gewesen zu sein, die Sachlage aufzuklären.

Trotz dieser Information hat sich jedoch die unautorisierte, „lange“ Fassung im Konzertraum, in Aufnahmen und Folgepublikationen hartnäckig gehalten. Die Auf-führungstradition wirkt bis heute so stark, dass selbst eine dem Urtext sonst so kritisch verpflichtete Institution wie der Henle Verlag in seiner 1996 revidierten Ausgabe der *Drei Klavierstücke* den ausgestrichenen Teil (mit entsprechendem Fußnoten-Hinweis auf den autographen Befund) im Normalstich wiedergibt.²⁸

Auch das andere „Versehen“ Schneiders, die Reduktion von vier Klavierstücken auf drei, konnte von Brahms nicht wirklich rückgängig gemacht werden. Wie wir wissen,

²⁴ Brief Nr. 129, S. 151.

²⁵ Siehe dazu Siegfried Mühlhäuser, *Die Handschriften und Varia der Schubertiana-Sammlung Taussig in der Universitätsbibliothek Lund* (= Quellenkatalog zur Musikgeschichte 17), Wilhelmshaven 1981, S. 91 f.

²⁶ Brief Nr. 129, S. 151.

²⁷ Siehe dazu das Faksimile in: *Klavierstücke II* (wie Anm. 3), S. XX. Auf Seite 10 der Edition von Nummer 1 findet man folgende Fußnote: „NB. Der Theil von A bis B wurde im Original-Manuscripte von Schubert wieder gestrichen.“

²⁸ Franz Schubert, *Drei Klavierstücke. Impromptus* aus dem Nachlaß. Nach der Eigenschrift und der Erstausgabe herausgegeben von Paul Mies, neue verbesserte Ausgabe, München: Henle Verlag 1996, Vorwort: „Sie [i. e. die von Schubert ausgestrichenen Takte] sind seit ihrer Wiedergabe in der Erstausgabe zu bekannt geworden, um sie hier zu unterdrücken.“

blieb Rieter bei der Dreizahl der Kompositionen und ließ diese unter dem Titel „Drei Clavier-Stücke componirt von Franz Schubert. Nachgelassenes Werk“ 1868 in Leipzig und Winterthur in Druck gehen. Der Herausgeber wird dabei nicht genannt. Ein „viertes“ Klavierstück – das *Adagio* D 612 – verlegte Rieter als Einzelpublikation erst im nächsten Jahr.

*

Was hatte Brahms, oder eigentlich Schneider, bei der Edition der *Drei Klavierstücke* vorgelegen? Im Nachlass befanden sich zwei äußerlich recht unterschiedliche Manuskripte:

- 5 Blätter im Querformat (heute mit der Signatur Wst MH 143/c versehen) mit einem „Allegro assai in es-Moll“ und einem sich unmittelbar daran anschließenden „Allegretto in Es-Dur“; die letzten beiden Seiten blieben unbeschrieben.
- 3 Blätter im Hochformat (Wst MH 144/c) mit einem „Allegro in C-Dur“; unbeschrieben blieben die untere Hälfte der vorletzten Seite und die letzte Seite.

Beide autographe Niederschriften sind tatsächlich „etwas skizzenhaft“, in sehr flüchtigem Schriftduktus notiert und mit zahlreichen größeren und kleineren Ausstreichungen und Korrekturen versehen. Beide Manuskripte tragen keine Überschrift und sind, wie bei ersten Niederschriften für Schubert typisch, in den laufenden Akkoladen ohne Schlüssel und Generalvorzeichen geblieben. In anderen Details, die man sonst eher ausgearbeiteten Manuskripten zuordnet, unterscheiden sie sich jedoch: Nur das querformatige Autograph zeigt Leerzeilen zwischen den Akkoladen und trägt eine Datierung („May 1828“), das hochformatige weist zu Beginn der ersten Akkolade die Instrumentenbezeichnung „Pianoforte“ auf.²⁹

Die Argumente für zwei eigenständige Niederschriften liegen auf der Hand: unterschiedliche Papiersorten, jeweils freigebliebene Seiten am Schluss der Manuskripte, unterschiedliche äußere Anlage, und bei beiden Manuskripten durch die Datierung bzw. die Instrumentenangabe positive Kriterien für eine Kopfseite eines eigenständigen Werkes. Die Bemerkung von Deutsch im Zusammenhang mit der Eintragung ins Werkverzeichnis, dass die Nummer 3 der *Drei Klavierstücke* (= hochformatiges Manuskript) „is said to have been written before the first“,³⁰ scheint von der modernen Wasserzeichenforschung bestätigt worden zu sein und fügt sich in den eben festgestellten Quellenbefund ein.³¹

²⁹ Vgl. dazu auch die Manuskriptbeschreibung in Ernst Hilmar, *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek* (= *Catalogus musicus VIII*), Kassel etc. 1978, S. 103 und das Vorwort bzw. den Kritischen Bericht in: *Klavierstücke II* (wie Anm. 3), S. XIV, dort insbesondere die beiden Faksimiles auf S. XX f.

³⁰ Otto Erich Deutsch, *Schubert. Thematic Catalogue of all his Works in Chronological Order*, New York 1951, S. 464.

³¹ Hilmar (s. Anm. 29) bestätigt zwar, dass Nr. 3 nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit Nr. 1 und 2 entstanden ist, „vermutlich aber gleichfalls noch im Mai (oder Juni?) 1828“. Robert Winter datiert das Papier mindestens acht Monate vor der Niederschrift der ersten beiden Nummern („Paper studies and the future of Schubert research“, in: *Schubert Studies. Problems of style and chronology*, hrsg. von Eva Badura Skoda und Peter Brandscombe, Cambridge 1982, S. 246 f.). S. dazu auch die Bemerkungen von Walther Dürr im Vorwort zu: *Klavierstücke II* (wie Anm. 3), S. XIV, besonders Anmerkung 30.

Das Studium der Autographe ist aber nicht nur in Hinblick auf die vermeintliche Zusammengehörigkeit der *Drei Klavierstücke* von Interesse. Untersuchungen zum Kompositionsprozess haben bislang ein Bild geprägt, nach dem Schubert schon vor der ersten Niederschrift eine sehr deutliche Vorstellung vom vollständigen Werk oder zumindest vom konkreten Werkverlauf hatte. Die Tatsache, dass von Schubert kaum Skizzen vorhanden sind, und die meist relativ geringen Überarbeitungen in späteren Niederschriften unterstützen diese Hypothese. Die Autographe der *Drei Klavierstücke* zeigen jedoch ein davon abweichendes Bild und machen deutlich, dass bei Schubert der Schreibvorgang selbst wesentlichen Anteil am Kompositionsprozess haben konnte.

Bei Klavierstück Nummer 1, dem „Allegro assai“, ist es die formale Anlage, die – wie oben bereits angesprochen – nach der Niederschrift einer grundlegenden Revision unterzogen wurde. Ursprünglich gestaltete Schubert den Satz in der mehrteiligen Rondoform ABACA, notiert als ABC mit entsprechenden Da-capo-Anweisungen. Erst als auch Teil C bis zum letzten Takt ausgeschrieben war und Schubert das vollständige Werk in seiner schriftlichen Form gleichsam vor sich hatte, entschloss er sich, diesen letzten Teil zu streichen. Die Komposition ist dadurch um mehr als ein Drittel verkürzt und formal zu einer einfachen Wiederholungsform ABA geschrumpft. Die tieferen Gründe für Schuberts Vorgehen sind schwer nachzuvollziehen, zumal das zweite Klavierstück in derselben Rondoform angelegt ist. Die Argumentation, dass Schubert die Gesamtanlage der *Drei Klavierstücke* straffen wollte und so Nummer 1 und 3 einen Rahmen für das formal komplexere zweite Klavierstück bilden, trägt angesichts der neuen Erkenntnisse nicht.³²

Beim „dritten“ Klavierstück, dem separat überlieferten „Allegro in C“, zeigt Schuberts Handschrift deutliche Unsicherheiten in der metrischen Gestaltung des Mittelteils. Korrekturen im Autograph lassen verschiedene Arbeitsschichten erkennen, die im Notenbeispiel 1 isoliert dargestellt sind.³³ Teil A endet recht abrupt auf der zweiten Achtel der Eins in Takt 68. Die ursprünglich achttaktige Überleitung, die aus einem repetierenden, isoliert erklingenden Einzelton herauswächst und durch diskrete Halbtonrückung zunächst in der Bassstimme, dann im ganzen vierstimmigen Satz auf unkonventionelle, typisch schubertsche Weise von C-Dur in die weit entfernte Tonart Des-Dur führt, war ganztaktig in Halbenoten angelegt.³⁴ Der erste Takt des neuen Abschnittes im Dreivierteltakt scheint ursprünglich eine Weiterführung der Überleitung dargestellt zu haben – eine Praxis, die wir aus den Klaviersonaten kennen³⁵ –, kann aber auch als Keim des neuen Themas verstanden werden. Schubert dürfte von diesem

³² Shamgar (wie. Anm. 3), S. 51; vgl. dort auch Abbildung 1.

³³ Siehe dazu das Faksimile in *Klavierstücke II* (wie Anm. 3), S. XXI. Artikulationszeichen und Angaben zur Lautstärke wurden bei meiner Übertragung nicht berücksichtigt, da schwer festzustellen ist, in welcher Schicht sie eingetragen wurden. Unvollständig vorgenommene Korrekturen Schuberts sind vervollständigt und im Kleinstich dargestellt.

³⁴ Vgl. dazu Susan Wollenberg, „Schubert's transitions“, in: *Schubert Studies*, hrsg. von Brian Newbould, Aldershot etc. 1998, S. 16–61.

³⁵ Solche über die Abschnittsgrenze weitergeführten Überleitungen findet man vor allem zwischen dem Ende der Exposition und dem Anfang der Durchführung, z. B. in D 157/1, 495/3, 571/2, 537/1, 568/1, 959/1 oder 960/1.

Thema zunächst primär sein rhythmisches Grundelement in der Form „lang-lang-kurz-kurz“ vorgeschwebt haben, wobei das neue Thema ohne Wechsel des Metrums, bei gleichbleibendem Grundschlag organisch aus den Takten der Überleitung herauswachsen sollte. Um das zu erreichen, musste er aber größere Einheiten bilden als die ursprüngliche Taktvorgabe erlaubte (Notenbeispiel 1 a). Im Dreihalbetakt war das Thema zwar rhythmisch angemessen dargestellt, bei gleichbleibendem Halbeschlag ergab sich jedoch auch bei einem sehr schnellen „Allegro“ ein zu langsames Tempo für den Mittelteil (b). Also versuchte Schubert eine Tempobeschleunigung durch Halbierung der Notenwerte und korrigierte zugleich den melodischen Verlauf (c).³⁶ Damit war aber nichts gewonnen: Der Halbeschlag der Überleitung ließ sich nicht leicht auf die Viertel des Mittelteiles übertragen, die Taktkonstellation erforderte eher eine Entsprechung zur punktierten Halben. Auch wenn Schubert das ursprüngliche „tenuto“ der Überleitung in ein „ritardando“ korrigierte, das Thema geriet trotzdem zu schnell und veränderte außerdem gegenüber der ersten Version zu stark seinen metrischen Charakter. Die rettende Idee bestand darin, nicht in das Thema, sondern in die Überleitung einzugreifen (d). Indem die Halbenoten zu Vierteln ausgefüllt und die überzähligen Taktstriche kanzelliert wurden, verdoppelte Schubert das Tempo dieser Passage. Der Schlag der Viertelnote kann nun von der Halben des metrisch rückkorrigierten Themas übernommen werden, ohne unmäßige Tempovorgaben in Kauf nehmen zu müssen. Das „ritardando“ wurde gestrichen und das „tenuto“ erneut vorgeschrieben, der erwünschte Effekt war schließlich erzielt.³⁷

Notenbeispiel 1

Notenbeispiel 1 zeigt zwei Versionen (a und b) eines Klavierstücks. Version a ist mit „Allegro“ und der Markierung 70 versehen. Die Noten sind in 3/4-Takt geschrieben. Die Basslinie enthält eine „tenuto“-Markierung. Version b ist ebenfalls mit 70 markiert und zeigt eine andere Notation für denselben Abschnitt. Die Basslinie enthält ebenfalls eine „tenuto“-Markierung. Die Notation ist in zwei Systemen dargestellt, jeweils mit einer Treble- und einer Bass-Staffel.

³⁶ Möglicherweise sollten der erste, wiederholte Takt des Mittelteiles, der mehrfach korrigiert wurde, schließlich überhaupt kanzelliert werden. Bei der unmittelbar daran anschließenden variierten Wiederholung des ersten Binnenabschnittes (vgl. die Edition in: *Klavierstücke II* [wie Anm. 3], T. 76–86 / T. 87–95) ist er jedenfalls nicht einbezogen worden.

³⁷ Daß Schubert tatsächlich den Viertelschlag der Überleitung mit dem Halbeschlag des neuen Themas gleichsetzen wollte, zeigt eindeutig die Rückleitung des Mittelteiles zum Hauptthema (T. 152 ff., besonders T. 156/157).

c) [♩ = ♩.]

d) [♩ = ♩.]

Ein noch eklatanteres Beispiel für einen kreativen Schreibprozess liefert das zweite Klavierstück. Bei dem „Allegretto in Es“ geht es um nichts Geringeres als um die Themengestaltung in den ersten Takten, die Schubert offensichtlich nicht in aller Klarheit gegenwärtig hatte. Er begann die Niederschrift der Komposition mit einer zweistimmig gesetzten Melodielinie der rechten Hand, wie sie in Notenbeispiel 2a dargestellt ist. Unsicherheiten in der Gestaltung der Unterstimme in der zweiten Hälfte von Takt 1 sind von geringerer Bedeutung als die Tatsache, dass Schubert bereits nach Beginn des dritten Taktes die Schreibarbeit abbrach und in der nächsten Akkolade mit der Niederschrift eines neuen Themas begann (Notenbeispiel 2b). Dieses Thema ist zwar ähnlich dem anfangs notierten – rhythmisch ist es sogar beinahe identisch –, geht aber melodisch und damit vor allem harmonisch bald in eine andere Richtung. „Thema 1“ verlässt bereits im zweiten Takt die Grundtonart und wechselt, mit einem Vorhalt, in den Subdominantbereich; „Thema 2“ beharrt zunächst in der Grundtonart und bringt erst in Takt vier eine neue Harmonie, nämlich die Dominante. Diese doch weitreichenden Veränderungen schon in den ersten Takten sowie eine ungewöhnlich große Anzahl von anderen Korrekturen im Verlauf der Niederschrift³⁸ werfen die Frage auf, wie weit Schubert tatsächlich eine Vorstellung des gesamten Werkes vor Augen hatte, und ob er nicht – zumindest in diesem Fall – die Kompositionsarbeit sogar unmittelbar mit dem Schreibprozess verband.

Notenbeispiel 2

a) *Allegretto*

³⁸ Vgl. dazu den Kritischen Bericht in: *Klavierstücke II* (wie Anm. 3), S. 167 f. Bei Beispiel 13, S. 174, ist die Anmerkung 10 erst zur nächstfolgenden Note zu stellen.



Die Aufgabe des Herausgebers der *Drei Klavierstücke* ist, damals wie heute, nicht gering zu achten. Obwohl Schubert den Notentext an sich vollständig notiert hat, ist eine gewisse „Unfertigkeit“ in der konkreten Ausführung des Notierten kaum zu übersehen. Bei allen drei Kompositionen werden – wie bei den *Moments musicaux* und den *Impromptus* – wiederholte Abschnitte nicht ausgeschrieben, sondern durch Da-capo-Anweisungen gefordert. Die Formulierung der Schlusstakte der ersten Nummer sowie der Anschlusspunkt der Coda bei der dritten Nummer blieben jedoch offen und müssen vom Herausgeber festgelegt werden. Schubert hätte diese fehlende Passage bzw. das fehlende Verweiszeichen sicherlich in einer nächsten Arbeitsphase notiert. Walther Dürr bemerkt zu Recht: „Allen drei fehlt offensichtlich eine Überarbeitung“, und es ist „nicht auszuschließen, daß es sich bei diesen Klavierstücken nur um Entwürfe handelt, deren definitive Ausformung nicht mehr erfolgt ist“.³⁹

*

Das Werkverständnis von Schneider, der für die Zusammenstellung der *Drei Klavierstücke* verantwortlich ist, war sehr verschieden von dem heute gültigen, das sich primär an der Intention des Komponisten orientiert. Als Schneider den noch vorhandenen Nachlass Schuberts für Rieter durchsah, dachte er vermutlich an die bereits publizierten Klavierstückzyklen, die dem damals vorherrschenden musikalischen Geschmack weit besser entsprachen als die von der Gattung her unmodern gewordenen Sonatenkompositionen. Die *Impromptus* D 899 und 935 sind allerdings auch erst durch die Drucklegung in Vierergruppen aufgeteilt worden. Ursprünglich hatte Schubert die einzelnen Klavierstücke von 1 bis 8 durchnummeriert, und nur das zögerliche Interesse des Verlegers Haslinger hatte ihn dazu veranlasst, Nummer 5 bis 8 mit „Vier Impromptu's“ zu überschreiben und als eigenständige Sammlung anzubieten.⁴⁰ In einem Brief an Schott vom Februar 1828 macht Schubert deutlich, dass die *Impromptus* weniger ein Zyklus als eine lockere Sammlung von gleichartigen Klavierstücken darstellen, indem „jedes einzeln oder alle vier zusammen erscheinen können.“⁴¹ Auch von den *Moments Musicaux* D 780 wurden schon vor der gesammelten Drucklegung einzelne Nummern separat ediert, und es verwundert nicht, dass diesen Klavierstückzyklen die „aus den Sonaten bekannten [...] ästhetisch anspruchsvollen subthematischen Verknüpfungen als technische Grundlage einer zusammenfassenden ‚poetischen Idee‘“ fehlt.⁴²

³⁹ *Klavierstücke II*, Vorwort S. XIV.

⁴⁰ Siehe ebd., S. XII ff.

⁴¹ Schubert an B. Schotts Söhne, Wien, den 21. Februar 1828, abgedruckt in: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1964, S. 495.

⁴² Andreas Krause, „Die Klaviermusik“, in: *Schubert Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und dems., Kassel 1997, S. 428.

Der emphatische Werkbegriff unseres Jahrhunderts und die erfolgreiche Rezeption der *Impromptus*, die schon im Konzertrepertoire von Brahms ihren Platz hatten und bis heute zu den am häufigsten gespielten Klavierwerken Schuberts zählen, dürften die Ursache dafür sein, dass wir Zusammenstellungen von Einzelwerken Schuberts gerne übergreifend als Ganzes verstehen. Hat man den Erstdruck der *Drei Klavierstücke* von Rieter-Biedermann in der Hand, so ist der Eindruck eines Werkganzen, den der Titel suggerieren mag, weit weniger stark: Die Klavierstücke sind in Einzelheften erschienen mit jeweils eigenem, identischem Titelblatt.⁴³ Doch selbst ein so profilierter und gediegener Wissenschaftler wie Otto Erich Deutsch hat sich von seinen eigenen musikalischen Vorstellungen stärker leiten lassen als von den vorliegenden Dokumenten. In dem ersten, englischsprachigen Werkverzeichnis bezeichnet Deutsch die *Drei Klavierstücke* als „Three Impromptus“ und bemerkt – ohne jeden Hinweis aus den Quellen –: „Schubert intended to write four numbers, as in opp. 90 and 142 (899 and 935)“.⁴⁴

Wäre als viertes, ursprünglich geplantes Klavierstück das *Adagio* von 1818 in die Sammlung aufgenommen worden, dann wäre auch der vermeintliche innere Zusammenhang, wie er im ersten Abschnitt konstatiert wurde, gestört und würde als Argument für den Werkzusammenhang nicht mehr greifen. So aber liegen durch die Auswahl Schneiders drei Klavierstücke gleichen Typs vor, die in etwa dem gleichen Zeitraum entstanden sind, und deren stilistische Verwandtschaft nichts Außergewöhnliches ist. Möglicherweise hätte Schubert diese Kompositionen tatsächlich in späteren Jahren nochmals überarbeitet und gemeinsam ediert. Dafür gibt es aber keine Hinweise, und so war es die Zufälligkeit der Überlieferung, die Ambitionen eines Komponisten und eines Verlegers, die Hand eines Nachlassverwalters, und nicht zuletzt unser voreingenommenes Werkverständnis, die posthum ein „neues“ Schubertwerk entstehen haben lassen.

⁴³ Dadurch kommt freilich auch der Manuskriptzusammenhang der ersten beiden Nummern nicht mehr zum Ausdruck.

⁴⁴ Deutsch, *Thematic Catalogue* (wie Anm. 30), S. 464.