
SCHUBERT HANDBUCH

Herausgegeben von

Walther Dürr

und

Andreas Krause



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

www.baerenreiter.com

4. Auflage 2015

© 1997 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Ehemals Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel · Basel · London · New York · Praha,
und J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN, Kassel
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Innengestaltung und Satz: Dr. Rainer Lorenz
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2396-5

Inhalt

Vorwort	XI
Zum Gebrauch des Buches	XVIII
Abkürzungen	XIX

SCHUBERT IN SEINER WELT

von Walther Dürr

Schubert – das »Kind der Großstadt« 2 • Zeittafel 3 • Familie und Schule 5 • Ausbildung 10 • Musikalische Vorbilder 12

Literatur 18

Die Freundeskreise 19 • Zeittafel 19 • Übersicht 22

Literatur 44

Die musikalischen Institutionen 46

Zeittafel 46 • Musik für die Kirche 51 • Selbstbewußtes Bürgertum: Die Musik-Vereine 54 • Eine Leidenschaft mit Enttäuschungen: Oper und Theater 58 • Musik im Haus und im Salon 61 • Vom Bittsteller zum Umworbenen: Schubert und seine Verleger 66

Literatur 76

KOMPOSITIONSVERFAHREN UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS

von Walther Dürr

Kompositionsverfahren und Kompositionsprozesse 78

Der Partitur-Entwurf 79 • Der Particell-Entwurf 83 • Entwurf und Analyse 88

Literatur 90

Notation und Aufführungspraxis. 91

Das Notenbild der Schubert-Zeit: Ars Musica und musikalische Praxis 91 • Vortragsrelevante Eigentümlichkeiten der Schubertschen Notation 94 • Ungenauigkeiten der Notation 98 • Vortrag-»Manieren« und Verzerrungen 104

Literatur 111

ZUR REZEPTION DES SCHUBERTSCHEN WERKES

von Walther Dürr und Andreas Krause

Urteile und Vorurteile im 19. Jahrhundert 114

Vom »sommambulen Genie« zum »Schwammerl« 114 • Schuberts Nachlaß 116 • Der »Liederfürst« in Abschriftensammlungen 118 • »Himmliche Längen«: Schumann und der Instrumentalkomponist Schubert 120 • Popularisierung durch Bearbeitung: Franz Liszt 122 • Der Sammler und Philologe: Johannes Brahms 124 • »Gesamtausgaben« für Wissenschaft und Praxis 125 • Die Schubert-Rezeption außerhalb des deutschen Sprachraums 127

Literatur 131

»Komponierte Interpretationen«: Schubert-Bearbeitungen im 20. Jahrhundert 133

Transkriptionen – Instrumentationen 133 • Instrumentationen mit Interpolationen 135 • Hommage an, mit oder auch gegen Schubert 136 • Schubert als Bühnenfigur 137

Literatur 138

VOKALMUSIK

»Für Menschenohren sind es Harmonien«

DIE LIEDER

von Marie-Agnes Dittrich

Der »Liederfürst« 142

Das Lied – eine umstrittene Gattung 144 • Schuberts dramatische Lyrik 148

Die »Mitsprache des Gefühls«: Charakteristika der Schubert-Lieder 149

Das Verhältnis zwischen Singstimme und Klavier 151 • Form 153 • Rhythmus 155 • Melodik 156 • Harmonik 158 • Satztechnik 163 • Klangfarbe 164 • Tonartencharakteristik 164 • Traditionelle Gesten oder individuelles Komponieren? Das Thema »Tod« in Schuberts Liedern 165

»Ja Lieder schallen in der Wüstenei«. Die Texte der Lieder 167

Die Themen der Schubert-Lieder 168 • Textwahl 169 • Aspekte der heutigen Schubert-Rezeption 173

Werkbesprechungen 164

Frühe Lieder 176 • Matthiesson-Vertonungen 181 • Goethe-Lieder 184 • Gesänge des Harfners aus »Wilhelm Meister« 193 • Mayrhofer-Lieder 196 • Lieder zum Thema »Tod« 202 • Petrarca-Sonette 206 • Novalis-Vertonungen 208 • Gedichte aus dem West-östlichen Divan 210 • Lieder nach Gedichten von Collin 213 • Lieder nach Gedichten von Platen 215 • Rückert-Lieder 218

Die schöne Müllerin 220

Lieder nach Texten von Ernst Schulze 231 • Sieben Gesänge aus Walter Scotts »Fräulein vom See« 233 • Die Pyker-Vertonungen 234 • Gesänge aus »Wilhelm Meister« 237

Winterreise 239

Leitner-Lieder 256 • Rellstab-Lieder aus dem »Schwanengesang« 258 • Heine-Lieder aus dem »Schwanengesang« 261

Literatur 264

»Leise, leise laßt uns singen«
DIE MEHRSTIMMIGEN GESÄNGE
 von Dietrich Berke

Werkbestand 270 • Rezeption 270 • Studien und »Kompositionen in flagranti« 272

Mehrstimmige Gesänge als Gesellschaftsmusik 276

Besetzungsfragen 277 • Textdichter 279 • Zwei Schlüsselwerke: »Die Geselligkeit« und »Gebet« 280

Rollenkompositionen 286 • Kasualmusiken 290 • Der Weg in die Öffentlichkeit: »Abendunterhaltungen«
 und Gesellschaftskonzerte 296 • Druckausgaben 298

Literatur 299 • Werkübersicht 300

Glücklose Liebe zum Theater
DIE BÜHNENWERKE
 von Ulrich Schreiber

Mitwelt und Nachwelt 304 • Aneignungen einer Form. Die verborgene Diesseitigkeit 308

Literatur 309

Die frühen Versuche 310

Der Spiegelritter 310 • Des Teufels Lustschloß 311 • Der vierjährige Posten 315 • Fernando 317 • Claudine
 von Villa Bella 317 • Die Freunde von Salamanka 318 • Die Bürgschaft 319

Die romantische Krise. Von der Posse zur musikalischen Handlung 319

Die Zwillingbrüder 320 • Adrast 321 • Lazarus oder: Die Feier der Auferstehung 322 • Die Zauber-
 harfe 324 • Exkurs I: Das Melodram 325 • Sakuntala 326

Romantisches Ideendrama und Offenbachiade 327

Alfonso und Estrella 327 • Exkurs II: Durchkomposition und Geschlossene Form 330 • Die Verschw-
 orenen (Der häusliche Krieg) 332 • Fierabras 334

Epilog: Fiasko und Utopie 339

Rosamunde, Fürstin von Zypern 339 • Der Graf von Gleichen 341

Literatur 342 • Werkübersichten 343

Von der liturgischen Funktion zum persönlichen Bekenntnis

DIE KIRCHENMUSIK
 von Manuela Jahrmärker

Vorgeschichte der Messe 347 • Lokale Rahmenbedingungen liturgischer Musik in Wien um 1800 348 •
 Schuberts geistliche Musik: Überblick und Verbreitung 349 • Die Rezeption von Schuberts Kirchenmusik
 in Praxis und Forschung 350 • Private Äußerung und öffentliche Komposition: Zum Problem der Textaus-
 lassungen 352

- Der Weg zur ersten Messe **354** • Die erste Messe in F **355** • Form und Figur **358** • Der Sanctus-Topos **359** •
 Dona nobis pacem-Formulierungen **360** • Die Missae breves: Form und thematisch-motivische Arbeit **363** •
 Elemente des »stile antico« **365**
- Die Oratorien: Bekenntnismusik und Experiment **366** • Lazarus, oder: Die Feier der Auferstehung **368** •
 Kontrapunkt und Fuge **369** • Konsolidierung und neue Wege **372** • Resumé **376**
- Literatur **376** • Werkübersicht **378**

INSTRUMENTALMUSIK

»So frei und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar«

DIE KLAVIERMUSIK

von Andreas Krause

- Gattungen und Stiltypen** **380**
- Die frühen Klaviersonaten** **382**
 »Vom Kammerstyl« **382** • Das Klaviersonatenjahr 1817 **385** • Zur Vollendung des Frühwerks **387** • »Jahre
 der Krise«? **390**
- Fantasie oder Sonate** **392**
 »Frey aller Bizzarerie«? **392** • »Wandererfantasia« **400** • Wanderer- und Marschrhythmus: Die Variations-
 zyklen **403** • »En forme d'une Marche brillante et raisonnée« **405** • Fantasie in f **406** • Allegro in a
 »Lebensstürme« und Rondo in A **408**
- »Grande Sonate«** **408**
 Sinfonische Wege **409** • Sonatentrias I **417** • Sonatentrias II **420** • Satzformen der »Grande Sonate« **424**
- Klavierstückzyklen 1826–1828** **427**
 Moments musicaux und Allegretto **428** • Impromptus **429** • Klavierstücke **430**
- Literatur **431** • Werkübersichten **433**

»Halt's enk zsamm«

TÄNZE UND MÄRSCH E FÜR KLAVIER

von Walburga Litschauer

- Einleitung **436** • Tänze **437** • Tanzgattungen **442** • Tänze für Klavier zu vier Händen **445** • Märsche **446**
- Literatur **447** • Werkübersichten **448**

»Bergendes Gehäuse« und »Hang ins Unbegrenzte«

DIE KAMMERMUSIK

von Hans-Joachim Hinrichsen

Die Stellung der Kammermusik in Schuberts Gesamtwerk	452
Jugendwerke I: Aneignungsversuche und Experimente (1811–1813)	455
Die frühen Streichquartett- und -quintettkompositionen	455 • Einzelsätze und Fragmente 465
Jugendwerke II: Frühe Eigenständigkeit (1813–1817)	468
Die Streichquartette	468 • Violinsonaten 473 • Adagio und Rondo in F für Klavierquartett 477 • Streichtrios 478
Die Kammermusik der »Krisenjahre« 1819–1820	480
»Forellenzintett«	480 • Streichquartett in c 482
Der neue Gattungsstil der Kammermusik: 1824–1826	484
Oktett in F	485 • Streichquartette 487 • Die Werke für Klavier und ein Soloinstrument 495
Spätstil: 1827/28	499
Klaviertrios	501 • Streichquintett 505
Rückblick und Ausblick: Zur Bedeutung von Schuberts Kammermusik	507
Literatur	508 • Werkübersichten 510

Auf dem Weg zur »tondichterischen Ouvertüre«

DIE KLEINEREN ORCHESTERWERKE

von Hans-Joachim Hinrichsen

Schubert und das Orchester	514
Konzertouvertüren	518
Ouvertüren zu Bühnenwerken	530
Literatur	545 • Werkübersicht 546

»Und über das Ganze eine Romantik ausgegossen«

DIE SINFONIEN

von Wolfram Steinbeck

Zu Schuberts sinfonischem Schaffen	550
Die Idee der Sinfonie zur Schubert-Zeit	554
Die frühen Sinfonien	557
Sinfonie Nr. 1 in D	559 • Sinfonie Nr. 2 in B 572 • Sinfonie Nr. 3 in D 585 • Sinfonie Nr. 4 in c 592 • Sinfonie Nr. 5 in B 602 • Sinfonie Nr. 6 in C 609

Die sinfonischen Fragmente	617
Entwürfe für zwei Sätze einer Sinfonie in D 618 ♦ Entwürfe für eine »Sinfonie in D« 620 ♦ Sinfonie in E 624	
Die »Unvollendete«: Sinfonie Nr. 7 in h 632	
Die »Große C-Dur-Sinfonie«: Sinfonie Nr. 8 in C 642	
Schuberts letzter sinfonischer Versuch 661	
Literatur 667 ♦ Werkübersicht 669	
Personenregister	671
Werkregister	677

Vorwort

Gedenkjahre markieren Positionen: Das konzentrierte Interesse an einem Autor, an einem Ereignis verdeutlicht, wie Perspektiven und Interessen sich ändern und in welcher Weise diese mit historischen Prozessen unmittelbar zusammenhängen. 1897, zu Schuberts 100. Geburtstag, war die erste Schubert-Gesamtausgabe abgeschlossen. Sie war von Johannes Brahms begründet worden und dokumentiert noch heute den unmittelbaren Rezeptionssammenhang des Schubertschen Werkes: Schubert – Schumann – Brahms. Kreißles Schubert-Biographie (1865) lag damals seit gut dreißig Jahren vor, eine Biographie, die sich noch weitgehend auf Zeitzeugen stützen konnte (und die daher heute gleichsam den Wert einer Primärquelle hat). Gustav Nottebohms *Thematisches Verzeichniss* war kurz vor Beginn der Arbeiten an der Gesamtausgabe erschienen und sicherte den maßgeblichen Bestand (unter weitgehendem Verzicht auf damals noch unveröffentlichte Kompositionen). Die »Schubert-Forschung« im engeren Sinne war (trotz einiger Spezialuntersuchungen, die vornehmlich den Liedern galten) primär biographisch orientiert. Man sammelte Quellen zur Lebensgeschichte, kulminierend in Otto Erich Deutschs 1913/14 zuerst erschienener Sammlung von Bild- und Textdokumenten, die in der Folge zu einem neuen literarischen Typus führte, der Dokumentarbiographie. Damit allerdings verschob sich bereits die Perspektive: Die Biographie galt, gegen Ende dieser ersten Epoche, nicht mehr einem zu früh verstorbenen Zeitgenossen, sie führte historisch-kritische Methoden ins Feld und dokumentierte damit den neu empfundenen Abstand.

1928, zu Schuberts 100. Todestag, wurde in Wien der erste Schubert-Kongreß veranstal-

tet. Der ein Jahr darauf erschienene Kongreß-Bericht zieht gewissermaßen das Resümee der bis dahin geleisteten Arbeit. Das spiegelt sich bereits auf der dem Bericht vorangestellten Photographie: Sie zeigt Eusebius Mandyczewski, den Redakteur der Alten Gesamtausgabe. Was zu tun war, schien weitgehend getan. Zugleich war auch eine musikgeschichtliche Epoche zu Ende gegangen: Die Musik der Spätromantik, die sich auf Schubert noch direkt bezieht, war 1928 nicht mehr zeitgemäß. Und wie im Reflex wandte sich auch die Forschung anderen Themen zu, der in einem ganz neuen Sinne wiederentdeckten »Alten Musik«. Natürlich erschienen weiterhin vereinzelte Studien zu Schubert (Edith Schnappers Untersuchungen zum frühen Schubert-Lied, 1937); es ist aber doch wohl bezeichnend, daß es Otto Erich Deutsch in den Jahren bis 1938, bis zu seiner Emigration nach England nicht gelang, seine Dokumentensammlung, wie bereits 1913 geplant, weiterzuführen, obwohl doch das Manuskript zu den »Erinnerungen der Freunde« damals bereits weitgehend fertiggestellt war. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erschien in England sein *Thematic Catalogue* (1951), die »Erinnerungen« folgten wenige Jahre später, zeitgleich in deutscher und englischer Sprache (1957). Aufbauend auf seinen Dokumentensammlungen kamen schließlich auch neue Biographien heraus (Goldschmidt 1954; Brown 1957, 1969 in deutscher Sprache). Eine breite, über das Biographische hinausgehende Schubert-Forschung aber entwickelte sich erst langsam. Das waren einerseits grundlegende »Studien zu Schuberts Rhythmik« (Feil 1966), speziell im Lied (Georgiades 1967), das waren andererseits aber auch Quellenstudien, ange-regt durch den Beginn der Arbeiten an der

Neuen Schubert-Ausgabe (1965). Inzwischen allerdings war für die »neue Musik« die Romantik, nun als historische Epoche, ins Blickfeld gerückt, als eine Epoche, derer man sich wieder versichern mußte. So kam es beispielsweise 1974, ohne äußeren Anlaß, zu einem zweiten Schubert-Kongreß, der sich speziell Fragen der Aufführungspraxis zuwandte. Immer zahlreichere Einzelstudien beschäftigten sich mit bisher vernachlässigten Bereichen des Schubertschen Werkes (insbesondere mit der Kirchen- und mit der Bühnenmusik).

Das Gedenkjahr 1978 und der damit verbundene dritte Schubert-Kongreß gaben dann das Startsignal für umfangreiche neue Recherchen. Noch im Vorwort der zwar erst 1982 erschienenen, aber bereits für 1978 gesammelten *Schubert Studies* hieß es, im Vergleich zur Literatur über Mozart und Beethoven sei die zu den beiden anderen großen Meistern, Haydn und Schubert, »still comparatively limited« (S. IX). Seither aber erschienen auf allen Gebieten der Schubert-Forschung Arbeiten mit dem Ziel, festgelegte Positionen in Frage zu stellen, insbesondere solche, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Zielsetzung der ersten Arbeiten im 19. Jahrhundert stehen, nämlich: einen Traditionszusammenhang Beethoven – Schubert zu begründen (der dann das eigene Werk oder das der Zeitgenossen legitimiert). Es galt, weiter auszugreifen. In der Biographik richtete man den Blick stärker auf das Schubertsche Umfeld, suchte sozial- und mentalitätsgeschichtliche Aspekte zu berücksichtigen; in Studien zu Schuberts Instrumentalmusik ging es nicht mehr um die Nachfolge Beethovens (an dem sie zu messen war), Schubert war einfach sein Zeitgenosse, vielleicht auch Rivale, mit eigenen Zielsetzungen. Seine Bühnenwerke wiederum galten nun nicht nur als im ganzen enttäuschende Vorstadien zu Wagners Musikdrama, sondern als eigenständige Leistungen im Kontext der deutschen romantischen Oper.

*

Schuberts 200. Geburtstag bietet nunmehr den Anlaß, einerseits das Geleistete zusammenzufassen, zu referieren, andererseits aber auch daraus Folgerungen zu ziehen und Wege zu weisen für die künftige Forschung. Dem soll

das vorliegende Handbuch dienen, das sich damit freilich nicht nur an den Forscher wendet, sondern zugleich und ebenso sehr an den Musiker und den gebildeten Musikfreund.

Der doppelten Zielsetzung sind die Beiträge der einzelnen Autoren verpflichtet: Sie verzeichnen Fakten (wenn möglich in Tabellenform oder Übersichtstafeln), beschreiben gesicherte Forschungsergebnisse, diskutieren aber auch Problemfelder und versuchen Lösungsmöglichkeiten zu offerieren. Von daher sind sie naturgemäß sehr unterschiedlich angelegt; sie stellen entweder einzelne Werke in den Vordergrund (insbesondere in den Kapiteln zu den repräsentativen Werken wie den Sinfonien und Opern), oder sie gehen von übergeordneten Gesichtspunkten aus und behandeln einzelne Werke eher exemplarisch (wie das Kapitel zu den mehrstimmigen Gesängen, aber auch das zur Kirchenmusik). Den Zugang zum einzelnen Werk findet man dann eher über das Register.

Dabei sollten die unterschiedlichen Ansätze der einzelnen Autoren auch deutlich werden. (Partielle) Widersprüche zwischen den einzelnen Autoren, aus denen etwa die mögliche Interpretationsbreite abzulesen ist, durften nicht zugedeckt werden; Thesen (und die dazugehörigen Belege) mußten gelegentlich auch wiederholt werden, wenn es nur dadurch möglich war, eine Ereignisfolge oder eine Argumentationskette im Zusammenhang darzustellen, ohne auf lästige Querverweise ausweichen zu müssen. Schuberts »Religiosität« ist daher sowohl im biographischen Kapitel behandelt wie in dem zur Kirchenmusik (und nicht völlig deckungsgleich); Fragen der Rezeptionsgeschichte werden in dem ihnen vorbehaltenen allgemeinen Kapitel in den grundsätzlichen Linien dargestellt, jedoch auch in fast allen folgenden Kapiteln wieder aufgegriffen. Selbst der Umfang eines Beitrags resultiert nicht nur aus dem Gewicht, das ein bestimmter Themenkreis im Zusammenhang des Ganzen besitzt, sondern auch aus unterschiedlichen Darstellungsweisen der Autoren, aus der persönlichen Art, Detailbeobachtungen für das Ganze nutzbar zu machen.

*

Das Handbuch gliedert sich in zwei Hauptteile, die *Vokal-* und die *Instrumentalmusik* umfassend, und einen ihnen vorangestellten allgemeinen Abschnitt, der sich mit *Leben und Nachleben* des Komponisten beschäftigt (sofern man »Kompositionsverfahren« und »Aufführungspraxis« als Teil der Biographie bzw. der Rezeptionsgeschichte ansieht). Von der Biographie allerdings sollte man nicht eine neuerliche, chronologisch disponierte Nacherzählung des Lebenslaufes erwarten. Soweit ein Handbuch Daten bringen muß, die man auch größeren Lexika und Enzyklopädien entnehmen kann, sind sie in Zeittafeln zusammengestellt, die ihrerseits drei biographischen Hauptabschnitten zugeordnet sind: Sie sollen in diesen, systematisch gegliederten Unterkapiteln die chronologische Orientierung erleichtern. Die Unterkapitel selbst wiederum beschreiben die in der biographischen Forschung im weiteren Sinne zur Zeit zentralen Problemkreise.

1. Es geht dabei zunächst um die bis heute weitgehend unterschätzte Prägung des Komponisten durch das Elternhaus und das pädagogische »Milieu« (Vater Schubert war ja beileibe kein einfacher »Schulmeister«; er und mindestens ebenso Schuberts Lieblingsbruder Ferdinand standen in unmittelbarem Kontakt zu den bestimmenden pädagogischen Reformbestrebungen der Zeit – und dies war nicht ohne Rückwirkungen auf Schuberts Werk); dann um den Gang seiner ebenfalls noch immer vernachlässigten, obwohl intensiven musikalischen Ausbildung, insbesondere bei Antonio Salieri; und schließlich um seine musikalischen Vorbilder (beides zusammengenommen erlaubt es erst, den Prozeß der Entwicklung einer eigenständig Schubertschen Musiksprache zu beschreiben).

2. Entscheidend für Leben und Werk war der Einfluß der verschiedenen Freundeskreise um Schubert, der Dichter, der Maler und der Musiker, der einstigen Schulfreunde und der Kunstfreunde – erst seit kurzem hat man erkannt, daß es verschiedene, zum Teil auch rivalisierende Kreise waren, mit unterschiedlichen politischen und ästhetischen Grundanschauungen, für die Schubert auch nicht im Mittelpunkt stand, selbst wenn man wußte und schätzte, daß er unter ihnen der erfolgreichste war.

3. Betont wird die Bedeutung der »musikalischen Institutionen«, von Bühne, Konzertsaal

und Verlag für Werk und Leben eines Komponisten, der keineswegs – wie es ein noch heute gepflegtes Vorurteil will – ein Meister des Privaten war, ein Musiker der »Unöffentlichkeit«, der vielmehr erstaunlichen Erfolg hatte (wenn auch nicht in allen musikalischen Bereichen), der auch von seinen Verlegern keineswegs ausgenutzt wurde – wie ein beliebtes Klischee es für jeden Autor gleichsam voraussetzt –, der vielmehr mit Selbstbewußtsein und großem Anspruch mit ihnen verhandelte (wenn gleich natürlich mit unterschiedlichen Ergebnissen).

Es hat sich gezeigt, das wird in den beiden folgenden Kapiteln ausgeführt, daß Überlegungen zur *Aufführungspraxis* kaum zu trennen sind von Untersuchungen der Schubertschen *Notationsweise* und diese wieder kaum von solchen der *Kompositionsverfahren*: Schuberts Bezeichnungsweise (insbesondere im Bereich von Artikulation und Dynamik) ist vielfach unmittelbare Folge seiner Eigenart, Kompositionen zu entwerfen und auszuführen. Zahlreiche, immer wieder umstrittene Fragen zur Ausführung seiner Werke finden von daher eine Antwort (Artikulation und Dynamik gehören weitgehend in den Bereich der »Ausarbeitung«, nicht der »Komposition« im engeren Sinne, manches aber, etwa die Grunddynamik, auch plötzliche dynamische Einbrüche und wichtige Akzente sind Teil des Kompositionsprozesses). Schuberts Schreibweise kann auch Aufschluß geben zu viel diskutierten Fragen wie der Angleichung von punktierten Figuren an Triolen – hier allerdings sind die in der zeitgenössischen Musiklehre überlieferten »Spielregeln« zugleich zu Rate zu ziehen. Letzteres gilt natürlich in noch höherem Maße für die Ausführung von Verzierungen und Spielmanieren, die auch in Schuberts Musik in vielen Fällen noch gar nicht notiert sind.

Das allerdings ist bereits ein Teilgebiet der *Werkrezeption*: Inwieweit Nichtnotiertes, aber von den Zeitgenossen Schuberts selbstverständlich Vorausgesetztes zum Werk unmittelbar hinzugehört, ist eine Frage der Interpretation und der unterschiedlichen Traditionen im Werkverständnis. So stoßen etwa Schuberts Lieder in Norddeutschland auf größere Barrieren als im Süden (ihrer Rezeption stand eine fest gefügte Liedtheorie, die man gemeinhin den Berliner Liederschulen zuordnet, die man

aber mit Heinrich W. Schwab besser als »Lied-ästhetik der mittleren Goethezeit« beschreibt, im Wege), während Schuberts in Wien eher skeptisch aufgenommene Instrumentalwerke in den führenden Leipziger Musikzeitschriften (der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und der *Neuen Zeitschrift für Musik*) zuerst gefeiert und – das war dann folgenreich für die Rezeptionsgeschichte bis heute – denen Beethovens an die Seite gestellt wurden. Auf eine zusammenhängende Darstellung der Rezeption des Schubertschen Werkes in unserem Jahrhundert wurde verzichtet: Im Hinblick auf die einzelnen Gattungen ist dies teilweise Gegenstand der Forschungsdiskussion in den entsprechenden Kapiteln dieses Buches. An ihre Stelle tritt eine Art Wirkungsgeschichte im zeitgenössischen Musikschaffen, das kurz skizziert und nach bestimmten Kategorien in Werkübersichten verzeichnet ist (Transkriptionen, Variationen, Hommage-Kompositionen). Bereits die Statistik bestätigt die hier eingangs postulierte Parallelität der Entwicklung der spezifischen Schubert-Forschung mit dem Echo auf Schuberts Werk in der zeitgenössischen Musik.

*

Der erste Hauptteil dieses Buches, der *Vokalmusik* gewidmet, beginnt mit dem *Lied*, der (was die Zahl der Einzelwerke angeht) umfangreichsten Gattung in Schuberts Œuvre. Wenn Schubert, wie sein Freund Johann Christostomus Senn berichtet, in einem »Kreis von jungen Literaten, Dichtern, Künstlern und Gebildeten überhaupt« lebte (Erinn. 289), dann dokumentiert das Lied als eine Art literarisch-musikalischer Symbiose auch diesen für Schubert entscheidenden Lebenszusammenhang. Welche musikalischen Parameter man für analytische Überlegungen auch bevorzugt – Melodiebildung und Deklamation wie in der herkömmlichen Liedgeschichte, Rhythmik und Satztechnik wie bei Georgiades, oder Harmonik und Modulationsverläufe wie hier (das schließt die übrigen natürlich keineswegs aus, die Entscheidung für einen übergeordneten Gesichtspunkt ist methodisch jedoch unabdingbar) – um den Bezug zum Wort, um die »Sprachvertonung« geht es allemal. Zugleich aber geht es auch um die Entwicklung von Schuberts charakteristischem Liedstil. Die Au-

torin des Kapitels stand also vor der Aufgabe, zwei Aspekte immer zugleich im Auge behalten zu müssen: den Textbezug und die Chronologie. Beides zeigt sich bereits in der den Werkanalysen vorangestellten grundsätzlichen Einführung: Darin werden zunächst wohl »satztechnische Charakteristika der Schubert-Lieder« zusammengetragen, dann aber beschäftigt sich ein eigener Abschnitt nicht nur mit den Kriterien der Textwahl, sondern auch mit inhaltlichen Konstanten, so mit dem »Thema ›Tod‹ in Schuberts Liedern«. Die folgenden Werkanalysen von über 120 Liedern und Gesängen versuchen beides zu berücksichtigen: Sie fassen Lieder eines Textdichters zusammen, »Matthisson-Vertonungen«, »Novallis-Vertonungen« oder »Heine-Lieder«, ordnen die einzelnen Gruppen aber in chronologischer Folge. Da Schuberts Textwahl durchaus auch Änderungen seiner ästhetischen und literarischen Grundpositionen reflektiert, den Weg von den zu seiner Zeit bereits gleichsam kanonisierten Dichtern der Empfindsamkeit über die utopische Suche nach der »blauen Blume« der Romantik bis hin zum Skeptizismus der Postromantik, vermittelt dieses Konzept eine klare Vorstellung von den Entwicklungslinien in Schuberts Liedstil. Angesichts mancher Konstanten allerdings stößt es auch an seine Grenzen: Schubert hat Gedichte von Goethe, Schiller, Mayrhofer fast sein ganzes Leben hindurch in Musik gesetzt. Da hilft dann nur die mehrfache Rückkehr zum selben Dichter (wie etwa für Goethe) oder die Durchbrechung der Chronologie im Sinne eines Vorgriffs (wie etwa für Mayrhofer). Deutlich wird dabei einerseits, daß Entwicklungen eben nicht geradlinig verlaufen, andererseits aber auch, daß jeder Versuch einer konsequenten inhaltlichen Systematisierung zum Scheitern verurteilt ist.

Von Schuberts Solo-Liedern unterscheiden sich seine *mehrstimmigen Gesänge* (das sind Terzette, Quartette, Quintette, im allgemeinen jedoch keine Chöre) grundsätzlich – obwohl diese im Sinne der zeitgenössischen »Lieder tafeln« doch ebenso zu den Liedern zählen (dort sang man ein- und mehrstimmige Lieder gern in gleicher Weise chorisch). Das zeigt sich bereits wieder in der Textwahl. Nur in der Frühzeit bis etwa 1816, als Schubert im Solo-Lied mit Vorliebe Texte von Matthisson, Hölty, Kosegarten und Salis-Seewis vertonte,

decken sich die Vorlagen (ein Indiz dafür, daß auch das frühe Solo-Lied der »Liedertafel« nicht völlig ferne steht). Im folgenden aber kann (von wenigen Ausnahmen wie Goethes *Gesang der Geister über den Wassern* abgesehen) nicht die Rede davon sein, daß Schuberts Textwahl für die »mehrstimmigen Gesänge« ähnlich inhaltlich determiniert sei wie für die Solo-Lieder. Das hängt offenbar mit deren Funktion zusammen. Es handelt sich bei ihnen anfangs vornehmlich um Studien im Vokalsatz (die Terzette von 1813), geschrieben wohl auch für gemeinsame Sing-Übungen im Schüler-Kreis um Antonio Salieri, später aber meist um Kompositionen, die zur Abrundung bestimmter, halböffentlicher Konzertprogramme dienten (etwa den »Abendunterhaltungen« der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), aber auch um »Rollenkompositionen« (in denen jede einzelne Stimme einer bestimmten Person, einer »Rolle« zugeordnet ist) und um »Kasualmusiken«, Auftragsarbeiten im engeren Sinne. Anders als die Mehrzahl der Solo-Lieder sind diese Gesänge also mit konkreter Zweckbestimmung geschrieben, diese entscheidet über die Textwahl, die Setzart und die Form.

Verweisen Lieder und mehrstimmige Gesänge auf den Bereich der »kleinen Formen«, auf die man (und gerade auch die Mehrzahl der Freunde) Schubert frühzeitig festzulegen suchte, so gehören *Oper* und *Messe* zu jenen großen, repräsentativen Gattungen, in denen ein Komponist sich auszuweisen hatte, in die auch Schubert von Anfang an seinen Ehrgeiz setzte. Mit beiden drängte er von Anfang an in die Öffentlichkeit. In seiner großen F-Dur-Messe von 1814 gelang ihm das auch frühzeitig (erklärlich aufgrund der institutionellen Bindungen seiner Familie an die Kirche), aber auch die Bühne – genauer: das damals in Wien so beliebte Sing- und Zauberspiel – öffnete sich ihm bald. Daß Schuberts Liebe zum Theater dann doch »glücklos« war, liegt vermutlich an seinen auf die große romantische Oper gerichteten Ambitionen, an seiner Neigung zum »Ideodrama«, die sich bereits in seinen Singspielen manifestiert: So weitet sich das parodistische Spiel um *Des Teufels Lustschloß* zum Hohen Lied der Gattentreue (und nimmt dabei Züge der großen Oper an), so ist in *Der vierjährige Posten* bereits jenes Thema präsent, das als eine Konstante in Schuberts Schaffen

überhaupt gelten kann: das der unbedingten Friedensliebe, der Verachtung alles Heldischen um seiner selbst willen (man bedenke, daß der Komponist im Zeichen der napoleonischen Kriege aufgewachsen ist). Im *vierjährigen Posten* ruft – unter Anspielung auf Jesaja 2,4 – ein Deserteur dazu auf, »statt dem Schwert den Pflug« zu nehmen, in *Die Verschworenen* rebellieren die Frauen gegen die kriegführenden Ritter, und die Titelfigur in *Fierabras* mag als Symbolfigur für alle gelten, die durch Verzicht und Selbstaufopferung Frieden stiften. (Das Thema spielt natürlich auch im Lied eine wichtige Rolle – man denke nur an das anakreonische *An die Leier*, D 737, in dem der Sänger die Helden beschwören möchte, seine Saiten aber immer nur »Liebe im Erklingen« tönen – man denke aber auch an die verzweifelten Friedensrufe in den »Dona nobis pacem«-Sätzen seiner Messen.)

Das Kapitel über Schuberts *Kirchenmusik* stellt naturgemäß die Messen, insbesondere die drei »missae solemnes« in den Vordergrund, bezieht aber in die systematisch angelegte Darstellung nicht nur die kleineren Kirchenkompositionen mit ein (darunter die zahlreichen »Tantum ergo«- und »Salve Regina«-Vertonungen), sondern auch oratorisch angelegte Werke wie das deutsche *Stabat mater* (D 383) und den *Lazarus* (D 689), der – als Bühnenwerk in anderer Perspektive – auch im vorangehenden Kapitel bereits behandelt ist. Diese beiden Kompositionen, in denen dezidiert protestantische Dichtung (Klopstock und August Hermann Niemeyer) vertont ist, scheinen in deutlicher Opposition zu den liturgisch gebundenen Kompositionen zu stehen. Eine Brücke, so zeigt die Autorin, läßt sich jedoch schlagen über den josefinischen Reformkatholizismus, dem Schubert und, vermittelt durch seine pädagogischen Aspekte, vielleicht auch seine Familie offenbar nahestehen. Und wie hier Persönliches (Schuberts eigene Religiosität) und Institutionelles (Kirche und Liturgie) sich durchdringen, so verbinden sich in seinen Messen hergebrachte Techniken und Figuren (»stile antico«, Satzdispositionen) mit persönlichen Topoi (»Sanctus-Topos«, »Dona nobis pacem-Formulierungen«) und satztechnischen Experimenten, die auch die ausgedehnten Fugen nicht ausnehmen.

Der zweite Hauptteil zur *Instrumentalmusik*

gliedert sich in Klaviermusik (mit einem eigenständigen Kapitel über die Tänze und Märsche), Kammermusik, kleinere Orchesterwerke und Sinfonien. Bereits ein Blick auf die Chronologie der Werke vermag die Besonderheit der Entwicklung Schuberts als Instrumentalkomponist zu zeigen. Wie selbstverständlich komponiert er von Beginn an Großformen für große Besetzungen: Sinfonien, Streichquartette und Klaviermusik zu vier Händen – er schreibt nicht für sich, sondern für andere, auch dies von Beginn an. Als Interpret eigener Werke tritt er so in den Hintergrund: Er ist Liedbegleiter, Mitspieler beim vierhändigen Spiel, in der Orchestermusik selten Dirigent, sondern Violinist und Bratschist. Daß es tatsächlich technische Schwierigkeiten waren – wie vom Vortrag der »Wandererfantasia« kolportiert –, mag dahingestellt bleiben, der Unterschied vor allem zu Beethoven, der seine kompositorische Laufbahn zunächst als Pianist eigener Werke absicherte und so eine Konstante für Komponistenbiographien des 19. Jahrhunderts begründete, liegt jedoch auf der Hand. In Schuberts Œuvre fehlt daher eine für Mozart und Beethoven ebenfalls zentrale Gattung ganz: das Solo-Konzert. Ablesbar ist dafür die Wandlung dessen, was Schubert als »Öffentlichkeit«, als Publikum seiner Werke erlebte: Seine Instrumentalmusik zeichnet die auch allgemein musiksoziologische Entwicklung der Biedermeierzeit vom bürgerlichen Salon hin zum öffentlichen Konzertleben nach, mit den dann ganz anderen ästhetischen, in der Veränderung des Raumgefühls aber auch kompositionstechnischen Ansprüchen.

Im Rahmen des Frühwerks kann die *Klaviermusik* durchaus als vernachlässigte Gattung bezeichnet werden. Im Gegensatz zu Kammermusik und Sinfonik bleiben zahlreiche Werke fragmentarisch, signifikant erscheint überhaupt nur das »Klaviersonatenjahr 1817«. Mit der 1822 komponierten »Wandererfantasia«, einem dann auch sogleich publizierten Auftragswerk, ändert sich dieses Bild. Die dann recht geschlossene Folge gewichtiger Werke ermöglicht sogar ein besonders genaues Studium der formalen wie poetischen Konzeptionen. Schuberts Tänze und Märsche für Klavier (auch einige Kompositionen für Streichquartett sind erhalten) vermögen hier zwischen Kunstmusik und Lebenswelt zu vermitteln, ihre Nobili-

tierung in der gehobenen Instrumentalmusik steht im Wechselspiel mit ihrer in den verschiedenen Tanzformen differenzierbaren Funktion als Gesellschaftsmusik.

Unter dem gemeinsamen Oberbegriff *Kammermusik* verstecken sich Werke höchst unterschiedlicher Ambition und Besetzung. Klavierbegleitete Duos bis hin zum Nonett für Bläser (D 79) umrahmen so bekannte Werke wie das »Forellenquintett« und die beiden großen Klaviertrios, auch die Sphäre virtuoser Auftragsmusik wird gestreift. Besprechungen dieser Werke sind immer wieder in den weitgehend chronologischen Ablauf des Kapitels eingestreut. Der durch Anzahl der Werke, (verhältnismäßige) Kontinuität der Produktion und Gewicht der Opera sicherlich zentrale Bestand ist jedoch die Streicherkammermusik: das Streichtrio, das Streichquintett, insbesondere aber das Streichquartett. Vor allem an dieser Gattung ist die bereits bei Haydn, vollends dann aber bei Beethoven einsetzende Aufspaltung der »Kammermusik« in eine populäre und spielbare Musik für ausführende Liebhaber einerseits und die nun eine Trennung in Publikum und Konzertmusiker voraussetzende Konzertmusik ablesbar: Die Kommunikationsebene verschiebt sich vom Gespräch zur Akklamation.

Die Komposition für einen zunächst nur kleinen Kreis der Ausführenden mag die ungewöhnliche Experimentierfreude gerade der frühen Streichquartette erklären, oft kann es nur der Deutung überlassen werden, ob unterschiedliche Stilebenen lediglich »eklektizistisch« oder aber »pluralistisch« und geistvoll zu einem Werk zusammengefügt werden. Bereits die Komposition der Ersten Sinfonie im Jahre 1813 und der Austritt aus dem Konvikt, vollends der wohl ab 1822 mit Entschiedenheit gesuchte »Weg in die Öffentlichkeit« führen dann zur Ausprägung des eigentlichen Personalstils, zunächst in einer vorsichtig »klassizistisch« zu bezeichnenden »Frühen Eigenständigkeit 1813-1817«, dann ab 1824 im alle Sonatenwerke von der Klaviermusik bis zur Sinfonik erfassenden »Neuen Gattungsstil«.

Das Kapitel *Kleinere Orchesterwerke* ist – sieht man von dem Konzertstück in D-Dur für Violine und Orchester ab – ganz der heute außerhalb ihrer Einbindung in Bühnenwerke fast in Vergessenheit geratenen Ouvertüre gewidmet. Als eigenständige Orchesterwerke

komponiert bis 1819, erhöht sich der Bestand mit den bis 1823 entstehenden Ouvertüren zu Bühnenwerken dann auf immerhin 20 Werke. Neben der (noch) größeren, hier auch gattungsbedingten Freiheit in der Behandlung der Sonatenform zeichnen sie sich durch instrumentationstechnische Experimente aus, z.B. verwendet Schubert die hier von Anfang an genutzten Posaunen in den Sinfonien erst ab 1820.

Das »Streben nach dem Höchsten in der Kunst« war für Schubert in der Instrumentalmusik allerdings ganz selbstverständlich ein »Weg zur großen Sinfonie«. Gerade an diesen schon im Frühwerk gewissermaßen »monolithischen« Werken kann aber die Wandlung dieses schillernden Begriffs »groß« studiert werden: Die heute gegenüber der späteren »großen« C-Dur-Sinfonie (D 944) als die »kleine« bezeichnete Sechste Sinfonie (D 589) war für Schubert im Kompositionsjahr 1817/18 selbstverständlich eine »große« Sinfonie. Als Werke eigenen Ranges werden daher die »Jugendsinfonien« vor dem Hintergrund der Tradition der Wiener Klassik betrachtet, und diese war für Schubert zu diesem Zeitpunkt vor allem durch Haydn und Mozart begründet, wohl stärker als Beethoven wirkt um 1817 selbst Rossini auf Schuberts Orchestermusik.

»Und über allem eine Romantik ausgegossen«. Der Intention ungeachtet fordert die *Sinfonik* kompositorische Eindeutigkeit: Kein quasi improvvisato, keine metrische Mehrdeutig-

keit kann noch den Spielern überlassen, kein modulatorischer Gang ohne seine instrumentationstechnischen Konsequenzen entwickelt werden. Kaum verwunderlich, daß die sogenannten »Jahre der Krise 1818-1823« sich vor allem in einer Krise der Sinfonik und ihrer Fragmente äußern, bevor dann doch der Durchbruch gelingt und ein weiterer Ausgriff noch gewagt wird.

Das in den Kapiteln über die Klavier- und Kammermusik als »Wegbahnung« entwickelte kompositorische Gerüst ist daher in den umfangreichen Einzelanalysen der Sinfonien nochmals detailliert nachvollziehbar, sei es etwa der Gegensatz zwischen dem »Kammerstil« und dem »monumental-erhabenen« Stil, seien es die nun ausnotierten Balancierungen von Introdution und Hauptsatz oder Einzelsatz und Satzzyklus. Es scheint allerdings auch, daß es die Sinfonik war, in der Schubert ein weiteres, nicht ausschließlich ästhetisches Erbe der Klassik überhaupt noch gestaltbar erschien: das Jubilus-Finale der bis heute »großen« *Sinfonie in C* (D 944). Das »Höchste in der Kunst«: Ohne es selbst zu erleben, hat Schubert es jedoch in der nachhaltigen Rezeption einer anderen seiner Sinfonien erreicht – »unvollendet« vollendet!

Tübingen und Mainz,
November 1996

Walther Dürr
Andreas Krause

Zum Gebrauch des Buches

Jedes einzelne Kapitel der beiden Hauptteile »Vokalmusik« und »Instrumentalmusik« gliedert sich in einen allgemeinen Teil und auf einzelne Werke bezogene Analysen, die teils den vollständigen Werkbestand einer Gattung betreffen (in den Kapiteln zu den »Bühnenwerken« und den »Sinfonien«) – teils auch nur wenige Kompositionen exemplarisch besprechen (in den Kapiteln zur »Kirchenmusik« und zu den »Tänzen und Märschen für Klavier«), meist jedoch eine größere Anzahl signifikanter Werke im Zusammenhang darstellen (in den übrigen Kapiteln). Im ganzen ist etwa ein Drittel des Schubertschen Œuvres detailliert so dargestellt, daß der Benutzer den Text, d.h. die weit über 300 Einzelwerkbesprechungen, auch für sich, ohne den Kontext lesen und das Handbuch so als eine Art »Konzertführer« nutzen kann. Grundsätzlich schließt jedes Kapitel mit einem Literaturverzeichnis und einer Werkübersicht.

Zur Erleichterung der Darstellung sind den einzelnen Analysen nach Möglichkeit Notenbeispiele beigegeben. Diese wurden nach Möglichkeit (sofern sie nicht neu angefertigt werden mußten) den Bänden der Neuen Schubert-Ausgabe entnommen, gegebenenfalls aber auch der Alten Gesamtausgabe oder neueren Urtextausgaben. Daher wechseln sie in der Typographie, aber auch in der Formulierung der Instrumentenleisten. Um den Umfang des Buches nicht unnötig zu erweitern, wurde allerdings auf Notenbeispiele verzichtet, wenn angenommen werden kann, daß dem Benutzer das Werk, für das er sich interessiert, ohnehin zur Hand oder leicht zugänglich ist.

Werk- und Literaturtitel sind im laufenden Text kursiv gesetzt, Text-, auch Lied-Incipits hingegen wie Zitate gerade, aber in Anfüh-

rungszeichen. Populäre, aber nicht auf Schubert zurückgehende Werktitel wie »*Unvollendete*« oder »*Schwanengesang*« stehen kursiv und in Anführungszeichen. Sekundärliteratur ist in Kurztiteln angegeben. Diese verweisen auf die Literaturverzeichnisse am Ende der Kapitel bzw. auf die hier im Anschluß gegebenen Abkürzungsverzeichnisse.

Die Literaturverzeichnisse führen sämtliche Schriften auf, die im laufenden Text zitiert sind (soweit sie nicht, als »Standardwerke«, in den Abkürzungsverzeichnissen angegeben sind); darüber hinaus wird ausgewählte weiterführende Literatur genannt, vorzugsweise solche, von der angenommen werden kann, daß sie dem Benutzer auch ohne große Mühe zugänglich ist. Um eine Überlastung der Literaturverzeichnisse im Einleitungsteil zu vermeiden, sind die Titel in der Regel nur bei dem Unterkapitel genannt, in dem sie am häufigsten zitiert werden; man schlage daher gegebenenfalls auch in einem vorangehenden oder folgenden Verzeichnis nach.

Die den einzelnen Kapiteln in der Regel (ausgenommen die zum »Lied« und zu den »mehrstimmigen Gesängen«) beigegebenen »Werkübersichten« verzeichnen sämtliche Kompositionen der entsprechenden Gattung mindestens mit der Deutsch-Nummer, dem Werktitel und der Entstehungszeit. Zusätzliche Angaben (z.B. Ausführungsdaten) differieren von Gattung zu Gattung.

Die Abkürzungsverzeichnisse geben in einer ersten Liste Kurztitel für ältere Standard-Literatur sowie für neuere, in verschiedenen Kapiteln häufig zitierte Schriften (die in den Literaturverzeichnissen der einzelnen Kapitel dann entweder gar nicht oder wieder nur als Kurztitel aufgeführt sind). In einer zweiten Li-

ste findet man Sigel für Zeitschriftentitel sowie einige weitere, allgemein gebräuchliche Abkürzungen.

Das Register am Ende des Buches führt Personen und Werktitel auf, und zwar unter der Voraussetzung, daß sie im Text nicht nur genannt werden, sondern entweder Gegenstand ausführlicher Darstellung oder in einem bestimmten Kontext wichtig sind. Werktitel werden dort entsprechend dem im Deutsch-Verzeichnis (zweite Ausgabe = D²) gegebenen Haupttitel aufgeführt (die sogenannte »*Wandererfantasie*« also als *Fantasie in C*, D 760), Text-Incipits sind nicht verzeichnet, jedoch dem Titel beigegeben, wenn dies zur Identifizierung eines Werkes wichtig ist.

ABKÜRZUNGEN

Abgekürzte Buchtitel

Aufführungspraxis

Roswitha Karpf (Hrsg.), *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts*, München-Salzburg 1981 (= Schriftenreihe des Instituts für Aufführungspraxis, hrsg. von Vera Schwarz, Band 4)

Brown, Biogr.

Maurice J. E. Brown, *Schubert. Eine kritische Biographie*, Wiesbaden 1969

Brown, Essays

Maurice J. E. Brown, *Essays on Schubert*, London und New York 1966

Brusatti

Otto Brusatti (Hrsg.), *Schubert im Wiener Vormärz, Dokumente 1829-1848*, Graz 1978

Dahms

Walter Dahms, *Franz Schubert*, Berlin 1912

Einstein

Alfred Einstein, *Schubert. Ein musikalisches Portrait*, Zürich 1952

Ferd. Schubert

Ferdinand Schubert, *Aus Franz Schubert's Leben*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 10 (1839), S. 129-130, 133-134, 138-140, 142-143

Feil

Arnold Feil, *Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966

Georgiades

Thrasylulos G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967

Goldschmidt

Harry Goldschmidt, *Franz Schubert. Ein Lebensbild*, Leipzig ⁵1964 und spätere Auflagen

Gülke

Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991

Heuberger

Richard Heuberger, *Franz Schubert*, Berlin 31920 (revidiert von Hermann von der Pfordten)

Jahre der Krise

Werner Aderhold, Walther Dürr, Walburga Litschauer (Hrsg.), *Franz Schubert. Jahre der Krise 1818-1823. Bericht über das Symposium Kassel 30. September bis 1. Oktober 1982*, Arnold Feil zum 60. Geburtstag, Kassel etc. 1985

Klein

Rudolf Klein, *Schubertstätten*, Wien 1972

Kgr.-Ber. 1928

Bericht über den Internationalen Kongress für Schubertforschung Wien 25. bis 29. November 1928, Augsburg 1929

Kgr.-Ber. 1978

Otto Brusatti (Hrsg.), *Schubert-Kongreß Wien 1978, Bericht*, Graz 1979

Kreißle

Heinrich Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865

Massin

Brigitte Massin, *Franz Schubert*, Paris 1977

Musikführer

Walther Dürr und Arnold Feil unter Mitarbeit von Walburga Litschauer, *Reclams Musikführer Franz Schubert*, Stuttgart 1991

Musik-Konzepte

Musik-Konzepte. Sonderband Franz Schubert, München 1979

Nottebohm

Gustav Nottebohm, *Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert*, Wien 1874

Partsch

Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.), *Franz Schubert – Der Fortschrittliche? Analysen – Perspektiven – Fakten*, Tutzing 1989

Schubert-Studien

Franz Grasberger, Othmar Wessely (Hrsg.), *Schubert-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Schubert-Jahr 1978*, Wien 1978

Schubert Studies

Eva Badura-Skoda, Peter Branscombe (Hrsg.), *Schubert Studies. Problems of style and chronology*, Cambridge 1982

Vetter

Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert*, 2 Bände, Leipzig 1953

Zeichen-Setzung

Walther Dürr, *Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik*, hrsg. von Werner Aderhold und Walburga Litschauer, Kassel etc. 1992

SCHUBERT IN SEINER WELT

von Walther Dürr

EINLEITUNG
SCHUBERT –
DAS »KIND DER GROSSSTADT«

Die Kaiserstadt Wien um 1810: Das ist die größte unter den deutschsprachigen Städten mit etwa 250000 Einwohnern – die Vorstädte eingerechnet, die von der noch immer mit einer Mauer umgebenen Innenstadt nach allen Richtungen ausstrahlen. Der Glanz und die Tradition dieser Stadt sind auch nach der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation ungebrochen – selbst Besuchern aus der aufstrebenden Rivalin, dem der Einwohnerzahl nach nur wenig kleineren Berlin, gilt sie weiter als die heimliche Kapitale. Mit Begeisterung schildert Johann Friedrich Reichardt in den *Vertrauten Briefen* von seiner zweiten Wien-Reise (1808-1809) die Stadt: Sie »ist gewiß für Jeden, der des frohen Lebensgenusses fähig ist, und besonders für den Künstler, vielleicht auch ganz besonders für den Künstler, der angenehmste, reichste und frohste Aufenthalt in Europa. Wien hat Alles, was eine große Residenzstadt bezeichnet, in einem ganz vorzüglich hohen Grade. Es hat einen großen, reichen, gebildeten, kunstliebenden, gastfreien und gesitteten, feinen Adel; es hat einen reichen, geselligen, gastfreien Mittel- und Bürgerstand, dem es eben so wenig an gebildeten und wohlunterrichteten Männern und liebenswürdigen Familien fehlt; es hat ein wohlhabendes, gutmüthiges, lustiges Volk« (II, S. 138f.). Dem ein karger Leben gewöhnten Preußen imponiert der Reichtum der Stadt (der in Wahrheit infolge der napoleonischen Kriege und eines damit verbundenen Währungsverfalls bereits deutlich gelitten hatte); er ist beeindruckt von der Zahl der Fuhrwerke, der Durchsetzungskraft der Polizei, der es gelingt »die vollkommenste Ruhe und Ordnung in der Stadt und in den Vorstädten« zu halten (S. 140), den musterhaften »Kranken- und Heilungsanstalten«, der Ausstattung der Märkte und der Geschäfte und – natürlich – dem reichen Theater- und Konzertleben:

»In der Stadt und den Vorstädten spielen das ganze Jahr fünf Theater von der verschiedensten Art. Auf den beiden Hoftheatern [dem Burg- und dem Kärntnertheater] in der Stadt selbst sieht man Alles von großen und komischen Opern, von Lust- und Trauerspielen, was Deutschland, und zum Theil auch Italien und Frankreich, Vorzüg-

lichstes hervorbringt; eben so in dem großen vorstädtischen Theater an der Wien, wo noch die großen romantischen Zauberopern mit vorzüglicher Pracht gegeben werden [...] Zwei kleinere Theater in der Leopoldstadt und Josephstadt geben Volksschauspiele von der lustigsten Art. Alle diese Theater geben an allen den Tagen, an welchen kein Schauspiel Statt hat, große Konzerte und Musikaufführungen der wichtigsten alten und neuen Kirchen- und Konzert-Musiken. Außerdem werden den ganzen Winter hindurch häufig öffentliche Konzerte von fremden und einheimischen Musikern gegeben [sogenannte »Privat-Konzerte«]. Feine Quartette und Liebhaber Konzerte werden auf Abonnement den ganzen Winter hindurch gehalten« (S. 141f.).

In dieser Stadt ist Franz Schubert aufgewachsen. Er gilt unter den großen deutschsprachigen Komponisten als das erste »Kind der Großstadt«. Dabei ist »Großstadt« in einem durchaus modernen Sinne verstanden: Der Begriff impliziert auf der einen Seite Naturferne, die sich auch in einer Art »Sehnsucht nach der Natur« aussprechen kann, in einem Bedürfnis, Natur in gewisser Weise zu vermenschlichen, sie – wie ganz manifest in der *Winterreise* – als Abbild des Menschen, seiner Nöte, auch nur seiner Launen und Stimmungen zu verstehen. Auf der anderen Seite zielt der Begriff aber auch auf das Bewußtsein, als Individuum einer »Masse« zuzugehören, die nicht mehr »ständisch« gegliedert ist, d.h. einer Gesellschaft, in der das Individuum sich nicht durch Geburt und Herkunft, vielmehr jeweils neu durch Beruf und eigene schöpferische Tätigkeit, durch seine wechselnden, nicht mehr festen sozialen Bindungen definiert. »Ich bin ein Künstler, ich! Ich bin Schubert, Franz Schubert, den alle Welt kennt und nennt! Der Großes gemacht hat und Schönes, das ihr gar nicht begreift!« So soll Schubert sich nach einem Bericht seines Freundes Eduard von Bauernfeld an Orchestermglieder der Hofoper gewandt haben (Erinn. 197) – und wenn auch der beliebte Lustspieldichter die Begebenheit poetisch ausgeschmückt haben mag, so zeichnet er doch gerade dadurch das Bild, das er von seinem Freunde bewahrt hat. Und es entspricht ähnlichen Bemerkungen und Beobachtungen, die von anderer Seite überliefert sind: »Mich soll der Staat erhalten, ich bin zu nichts als zum Komponieren auf die Welt gekommen«, habe Schubert gesagt (Erinn. 62);

daß er komponiert, heißt das, liegt im allgemeinen Interesse.

Schubert – das erste »Kind der Großstadt«: Das ist so zweifellos überspitzt formuliert – er wuchs ja aus der Wiener Vorstadt Lichtental, in der er geboren wurde und aufgewachsen ist, erst hinein in die eigentliche »Großstadt« Wien. In seiner Jugendzeit war er zweifellos geprägt durch Familie und Herkunft, durch den Beruf des Vaters (und mancher seiner Brüder), den des Schulmeisters; da ist ständisches Bewußtsein noch durchaus zu spüren. Als der 21jährige Schubert aber die Familie verläßt, in die Wiener Innenstadt zieht (und in der Folge eine Lebens- und Schaffenskrise durchlebt), treten verschiedene Freundeskreise an die Stelle von Familie und Schule (natürlich ohne daß dieses Bezugssystem seine Bedeutung gänzlich verlöre). Es sind Dichter und Maler vor allem, Studenten und junge Beamte am Anfang ihrer Karriere, in ihrem engsten Kreis eine Art frühe Wiener »Bohème« – wenn darunter Gruppierungen verstanden werden, für die die konventionelle Gesellschaftsordnung keine Rolle spielt. Es sind Bürgersöhne, auch wenn sie von (niederm) Adel sind: Für den Wiener Hochadel hat sich Schubert (und darin unterscheidet er sich von Beethoven) kaum interessiert. Wohl aber wendet er sich, auch gedrängt von den Freunden, gezielt an die für das Wiener Musikleben entscheidenden Institutionen: Er glaubt ja, etwas zu sagen zu haben, was für die ganze Gesellschaft wichtig ist – und so sucht er frühzeitig nach Verlegern, nach Aufführungsmöglichkeiten in der Kirche, im Konzertsaal, im Theater. Und er hat Erfolg damit – nimmt man

es im ganzen und bedenkt auch die nur kurze Spanne seines Lebens. Das Bild eines privat nur »für sich und seinesgleichen«, für die Schublade komponierenden Schubert (Georgiades 1967, S. 132) ist geprägt von einem zwar verbreiteten, inzwischen aber doch wohl überholten Klischee. Schubert hat zwar meist unter innerem Zwang, ohne konkreten Auftrag komponiert (obwohl Aufträge ihn motivierten: man denke an seine stolze Tagebuchnotiz vom 17. Juni 1816: »An diesem Tag componirte ich das erste Mahl für Geld. Nämlich eine Cantate für die Nahmensfeyer des Hn. Professors Wattrot von Dräxler. Das Honorar ist 100 fl. W.[iener] W.[ährung]«, Dok. 45; es handelt sich um die seinerzeit sehr geschätzte, inzwischen verschollene Kantate *Prometheus*, D 451). Er war auch nur wenig geneigt, einer Außenwirkung zuliebe inhaltliche und ästhetische Kompromisse zu schließen – die Wirkung nach außen war ihm jedoch wichtig.

Was all dies konkret bedeutet, soll im folgenden dargestellt werden. Wir behandeln dabei zunächst Schuberts Prägung durch Familie und soziale Institutionen (Kirche, Staat, Schule), dann seine musikalische Ausbildung (im Unterricht und durch die Nachahmung von musikalischen Vorbildern), die Beziehungen zu den Freunden, zu Strömungen in Literatur, Malerei und Musik (wobei die Musik mit Bedacht an letzter Stelle genannt ist), schließlich sein Verhältnis zu den das Wiener Musikleben beherrschenden Einrichtungen, zu Kirche und Kirchenmusik, zu den konzertveranstaltenden Gesellschaften und Salons, zu den Theatern und Musikverlegern.

FAMILIE – SCHULE – AUSBILDUNG – MUSIKALISCHE VORBILDER

Zeittafel

1783	Franz Schubert sen. zieht nach Wien, studiert zunächst mindestens 1 Semester lang Philosophie an der Wiener Universität, wird 1784 Schulgehilfe
17.1.1785	Franz Schubert sen. heiratet Elisabeth Vietz
13.6.1786	Franz Schubert sen. wird Schullehrer auf dem Himmelfortgrund (diese Wiener Vorstadt bildete zusammen mit Lichtental, Thury, Althan und Michelbeuerngrund die Pfarrgemeinde Lichtental, Pfarrkirchen »Zu den vierzehn Nothelfern«)
31.1.1797	Franz Schubert jun. geboren
Frühjahr 1801	Vater Schubert erwirbt das Haus Säulengasse 3 im Himmelfortgrund
27.1.1802	Johann Rudolph Zumsteeg stirbt
13.11.1805	Einmarsch französischer Truppen in Wien, Besetzung bis 13.1.1806 (Sept.-Dez. 1805: 3. Koalitionskrieg)

6. 8. 1806 Franz II. legt die römisch-deutsche Kaiserkrone nieder
10. 8. 1806 Michael Haydn stirbt
- Herbst 1806 Schüler in der Schule des Vaters
- 1807 - 1808 Musikunterricht bei dem Lichtentaler Regens chori Michael Holzer
- Oktober 1808 Wettbewerb zur Aufnahme als Hofsängerknabe in das Wiener Stadtkonvikt; Eintritt in das Konvikt, Aufnahme in das Akademische Gymnasium
- 1808 - 1813 Musikunterricht bei dem Hoforganisten Wenzel Ruzicka; Mitwirkung im Konviktsorchester
13. 5. 1809 Einmarsch französischer Truppen in Wien
(April - Oktober 1809: Krieg gegen Frankreich)
31. 5. 1809 Joseph Haydn stirbt
1. 5. 1810 Beendigung der ersten vollständig erhaltenen Komposition
(*Fantasie in F* für Klavier zu 4 Händen, D 1)
30. 3. 1811 Erstes vollständig erhaltenes Lied (*Hagars Klage*, D 5)
28. 5. 1812 Schuberts Mutter stirbt
- 1812 - 1816/17 Musikunterricht bei dem Hofkapellmeister Antonio Salieri
- Juli 1812 Schuberts Stimme mutiert; er scheidet aus der Hofkapelle aus, bleibt aber weiterhin im Konvikt und besucht das Akademische Gymnasium
- Januar 1813 Schubert hört Glucks *Iphigenie auf Tauris* mit Anna Milder und Michael Vogl in den Hauptrollen
25. 4. 1813 Vater Schubert heiratet Anna Kleyenböck
10. 8. 1813 Kriegserklärung Österreichs an Frankreich
28. 10. 1813 Beendigung der 1. Sinfonie (D 82)
- November 1813 Schubert verläßt das Stadtkonvikt. Beginn der Ausbildung als Lehrer an der »Normal-Hauptschule« in der Annagasse in Wien
30. 3. 1814 Paris wird von den alliierten Truppen besetzt
23. 5. 1814 Erstaufführung von Beethovens *Fidelio* (3. Fassung) mit Anna Milder und Michael Vogl
19. 8. 1814 Abschlußprüfung an der »Normal-Hauptschule«
- Herbst 1814 - Sommer 1818 Schulgehilfe an der Schule des Vaters (unterbrochen von Herbst 1816 bis Sommer 1817)
16. 10. 1814 Erstaufführung der Messe in F (D 105) zum 100jährigen Jubiläum der Pfarrkirche in Lichtental: erste öffentliche Aufführung eines Werkes von Schubert
5. 3. 1815 Napoleon kehrt nach Frankreich zurück
18. 6. 1815 Schlacht bei Waterloo
- April 1816 Erfolgreiche Bewerbung um die Musiklehrerstelle in Ljubljana
- Anfang 1818 Die Familie Schubert zieht in die Wiener Vorstadt Roßau
- November 1818 Schubert verläßt das Elternhaus
- Februar - März 1822 Carl Maria von Weber in Wien; Begegnung mit Schubert
- April - Juni 1822 Rossini in Wien
- Herbst 1822 - Frühjahr 1823 Schubert wohnt vorübergehend wieder bei den Eltern in der Roßau, ebenso Oktober 1824 - Februar 1825
28. 2. 1823 Erste Erwähnung einer vermutlich syphilitischen Erkrankung
- Oktober(?) 1823 Aufenthalt im Allgemeinen Krankenhaus
25. 10. 1823 Erstaufführung von Webers *Euryanthe* in Wien
7. 5. 1825 Antonio Salieri stirbt
23. 2. 1826 Vater Schubert erhält das Bürgerrecht der Stadt Wien
26. 3. 1827 Beethoven stirbt
1. 9. 1828 Schubert zieht als Untermieter zu seinem Bruder Ferdinand
31. 10. 1828 Akute Erkrankung Schuberts (bettlägerig vom 14. 11. an)
4. 11. 1828 Kontrapunktunterricht bei Simon Sechter
19. 11. 1828 Schubert stirbt (in der Wohnung des Bruders Ferdinand)

Die Lehrerfamilie Schubert

Schubert wurde geboren als zwölftes von insgesamt 19 Kindern des Schullehrers Franz Schubert. Vierzehn Kinder stammen aus dessen erster Ehe mit Elisabeth Vietz (von denen aber nur fünf das Erwachsenenalter erreicht haben: Ignaz, Ferdinand, Karl, Franz und Theresia), fünf aus zweiter Ehe mit Anna Kleyenböck (erwachsen wurden: Maria, Josefa, Andreas und Anton; Dok. 4ff.). Die große Mortalität ist für die Zeit nicht ungewöhnlich – sie erklärt sich in einer Lehrerfamilie vielleicht auch aus den im Schulbetrieb unvermeidlichen gehäuften Infektionsmöglichkeiten. Der Vater war bereits in seiner Heimat (Neudorf in Mähren) Schulgehilfe gewesen und verstand seinen Beruf sicherlich als Aufstieg aus ländlichem Milieu; so erklärt sich wohl auch seine Zuwanderung nach Wien (sein vergleichsweise wohlhabender Vater, der Großvater des Komponisten, hatte ihn in Brünn aufs Gymnasium geschickt und es ihm auch abschließen lassen). Als Lehrer war Vater Schubert erfolgreich; seine immer zahlreicheren Schüler kamen auch aus entfernteren Vorstädten zu ihm – und da sein Einkommen in erster Linie von dem Schulgeld abhing, das die bessergestellten Eltern für ihre Kinder zahlten, kam er mit der Zeit so auch zu einem gewissen Wohlstand. Er hatte zudem bedeutende Gönner in den Direktoren der Schulbehörde – zunächst den Bischof Josef Anton Gall und später dessen Nachfolger Josef Spendou.

So ist es nicht verwunderlich, daß Vater Schubert von seinen Söhnen erwartete, sie würden ihm nacheifern – und nicht wenige entsprachen dieser Erwartung denn auch: Der älteste Sohn Ignaz wirkte zeit seines Lebens in der Schule des Vaters (die er nach dessen Tod 1830 auch übernahm). Ferdinand, der zu Franz jun. ein besonders enges Verhältnis hatte und auch selbst komponierte, war zunächst ebenfalls Schulgehilfe des Vaters, dann – seit 1810 als Schulgehilfe, seit 1816 als »wirklicher Lehrer« – am k.k. Waisenhaus in der Alservorstadt (dem eine Hauptschule angegliedert war) und von Ende 1820 bis Anfang Januar 1824 Lehrer an der Vorstadtschule Altlerchenfeld sowie, das war mit der Stelle verbunden, Regens chori (Musikdirektor) der dortigen Pfarrgemeinde; er wurde anschließend zum Lehrer und 1851 zum Direktor der Lehrerbildungsanstalt (»Normal-

Hauptschule«, untergebracht im ehemaligen Jesuitenkloster St. Anna) ernannt.

Die engen Beziehungen zu den erwähnten Schul-Autoritäten sind aufschlußreich, sucht man nach Indizien für das pädagogische Konzept, dem sich die Familie Schubert verpflichtet sah. Der spätere Linzer Bischof Joseph Anton Gall (1748-1807) hatte nach dem Regierungsantritt Josephs II. das Oberdirektorat der zentralen Schulbehörde in Wien übernommen, die nach dem Inkrafttreten der »allgemeinen Schulordnung« von 1774 und den auf Anregung Maria Theresias eingeleiteten Reformen der Primarschulen (der sogenannten »Deutschen Schulen«) gegründet worden war und die bis dahin rein kirchliche Schulaufsicht ersetzte (hierzu Engelbrecht 1984, S. 105ff. und 118ff.). In Galls Zeit (und das war auch die Zeit, in der Vater Schubert in Wien seinen Dienst antrat) wurden die wesentlichen, auch für die Söhne noch gültigen Reform-Bestimmungen in Kraft gesetzt, insbesondere soweit dies die allgemeine Schulpflicht und die Gebührenordnung betraf. Josef Spendou wurde 1788 Galls Nachfolger in der Schulbehörde und blieb dies bis 1816; er fühlte sich Galls – von Gedanken der Aufklärung bestimmten – pädagogischen Vorstellungen verpflichtet: Beiden ging es um die »sokratische Methode«, um das Unterrichtsgespräch anstelle von Gedächtnisschulung durch Auswendiglernen. Spendou wandte sich überdies vehement gegen jede Art körperlicher Züchtigung im Unterricht.

In Spendous Amtszeit allerdings wurde eine neue »Verfassung der deutschen Schulen« dekretiert (1804, kurz bevor der junge Schubert schulpflichtig wurde), die der Kirche die pädagogisch-didaktische Aufsicht über das Schulwesen zurückgab, d.h. die unmittelbare Kontrolle über die Schulen selbst, soweit dies nicht Fragen der Verwaltung betraf (s. Engelbrecht 1984, S. 226ff.). Für die Familie Schubert bedeutete dies inneren Konflikt: Die neue Linie stand in deutlichem Widerspruch zu den Bedingungen, unter denen Vater Schubert einst seinen Dienst begonnen hatte. Er – und seine als Schulgehilfen wirkenden Söhne Ignaz und Ferdinand (Ignaz seit 1805 in der Schule des Vaters) – akzeptierten die Aufsicht der Kirche im religiösen Bereich; in ihrer pädagogischen Methodik aber hielten sie offenbar an den von Gall und Spendou entwickelten Prinzipien fest. Das wird deutlich in Ferdinand Schuberts Autobi-

graphie: Er schildert darin, daß er – vermutlich auf Wunsch des Direktors des Waisenhauses, Franz Michael Vierthaler – die Einführung der »Bell-Lancasterschen« Lehrmethode erproben sollte, wonach ein Teil des Lehrstoffes nicht durch den Lehrer, sondern durch begabte Mitschüler vermittelt wurde – über speziell zusammengestellte, umfangreiche Tabellen, die die Lehrbücher ersetzen sollten. Der Versuch schlug fehl, denn es zeigte sich – so Ferdinand – »daß diese in den großen Armen-Schulen Frankreichs und Englands eingeführte und von Vielen (!) so sehr gerühmte Lehrmethode der in den österreichischen Volksschulen bestehenden sehr, gar sehr nachstehe; indem jene größtentheils nur mechanische Fertigkeit beabsichtigt, und die geistige Ausbildung der Kinder fast ganz aus dem Auge läßt« (Autobiographie, Hilmar 1978, S. 97).

»Widerstreben« und »Pflichttreue«:
Schubert als Lehrer

Franz Schubert hat zweifellos zunächst die Schule seines Vaters besucht (bis 1808), dann, nachdem er das Gymnasium vorzeitig verlassen hatte, die »Normal-Hauptschule« St. Anna (Schuljahr 1813/14). Er hat die Lehramtsprüfung abgelegt und schließlich mindestens bis Mitte 1816, wahrscheinlich aber auch noch im Schuljahr 1817/18 als Schulgehilfe an der Schule seines Vaters unterrichtet. Er hat sowohl für Spendou eine umfangreiche Kantate geschrieben (D 472, September 1816) als auch – auf Wunsch des Bruders Ferdinand – eine kleinere »Gratulationskantate« für Vierthaler (D 291, September 1815) und damit seine Zugehörigkeit zu der Welt des Schulwesens dokumentiert. Den Unterrichtsverpflichtungen kam er, wie sein Freund Spaun bezeugt (Erinn. 110), »mit Widerstreben« nach (denn sie hielten ihn vom Komponieren ab), aber »mit Pflichttreue und einem Eifer«, daß er, so berichtet die Schwester Therese, die Schüler – wenn sie nicht zu folgen vermochten – gar in »handgreiflicher Weise bestraft habe« (Kreiße, S. 34). Die Bemerkung ist bezeichnend vor dem Hintergrund des von Spendou geforderten Zuchtungsverbots. Daß Schubert sich für seine Schüler eingesetzt, insbesondere musikalische Begabungen gefördert hat, findet sich bestätigt in den Erinnerungen des aus dem Brahmsschen

Freundeskreis bekannten Josef Viktor Widmann (S. 22). So nimmt es nicht wunder, daß Vater Schubert seinen Sohn Franz zu seinem Nachfolger bestimmt hat (solange dieser überhaupt an der Schule tätig war) und nicht den Erstgeborenen Ignaz, der es dann 1830 tatsächlich geworden ist.

Die Ambivalenz in Franz Schuberts Haltung zu dem ihm bestimmten Beruf zeigt sich noch 1819, nach seinem endgültigen Auszug aus dem Elternhaus, als der Vater offenbar ein Gesuch an die Schulbehörde richtet, den Sohn »neuerdings als 6. Gehülften an seiner Schule in Gnaden zu bestätigen; zumal da er laut der jährlichen Schulberichte bereits 4 Jahre als Schulgehilfe zur gänzlichen« [das Dokument bricht hier ab, zu ergänzen ist wahrscheinlich: Zufriedenheit der Behörde tätig gewesen ist] (Dok. 81).

Das nur unvollständig überlieferte und undatierte Gesuch (Deutsch vermutet, es sei – vielleicht nach einer heftigen Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn – nicht abgeschickt und zerrissen worden) ist nur dann auf 1819 anzusetzen, wenn man die Zeit von Herbst 1816 bis Herbst 1817, als Schubert vom Schuldienst beurlaubt war, auf die Zeit seiner Lehrtätigkeit (»4 Jahre«) anrechnet. Ob es wirklich zu einer Auseinandersetzung gekommen ist, ob der Verzicht darauf, das Gesuch abzuschicken, nicht einfach nur Ausdruck der Resignation des Vaters gewesen ist, läßt sich nicht abschätzen.

Schubert hat also offenbar ungen, jedoch mit Erfolg unterrichtet. Der negative Aspekt überwiegt dann aber in einer kleinen Erzählung vom Juli 1822, der der Bruder Ferdinand später den Titel *Mein Traum* beigefügt hat. Die mit Bleistift geschriebene (und das heißt für Schubert im allgemeinen im Entwurfstadium erhaltene) Novelle ist sicherlich nicht, wie Deutsch meint (Dok. 159), »einfach ein literarischer Erzeugnis der Phantasie eines Zeitgenossen der deutschen Romantik«, auch wenn literarische Bezüge – vor allem zu Novalis, genauer zu dem in das Romanfragment *Die Lehrlinge zu Sais* eingelegten Märchen von *Hyazinth und Rosenblütchen* (s. Dürhammer, S. 21f.) – unverkennbar sind. Es ist kaum denkbar, daß Schubert in seinem »Traum« (der vielleicht auf einen wirklichen Traum zurückgeht) fiktive Situationen beschreibt, die – absichtslos – seinen eigenen Erlebnissen und Erfahrungen so präzise ent-

sprechen, wie dies hier der Fall ist. Harry Goldschmidt (⁷1980, S. 209) hat den Sachverhalt wohl zutreffend als »lyrisch-dokumentarischen Niederschlag« beschrieben. Die Erzählung ist natürlich nicht streng chronologisch auf Schuberts Leben zu übertragen, auch haben die »Traumbilder« (das »Lustgelage« und der »Lieblingsgarten« des Vaters) nicht notwendig präzise und logische Entsprechungen in der Realität (hierzu Dürr 1982, S. 11 f., und Karallus). Es scheint jedenfalls, daß Schubert die Erwartungen des Vaters zunächst mit einem »Lustgelage«, dann mit dessen »Lieblingsgarten« vergleicht, in den ihn der Vater geführt habe:

»Er fragte mich ob er mir gefiele. Doch war mir der Garten ganz widrig u. ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweytmahl erglühend: ob mir der Garten gefiele? Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater u. ich entfloh. Und zum zweytmahl wandte ich meine Schritte, u. mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz« (Dok. 159).

Drei Aspekte scheinen mir bedeutsam in diesem Text: 1. Die Verweigerung des »Lieblingsgartens« durch den Sohn, 2. der darauf folgende Liebesentzug (man bedenke, abermals auf dem Hintergrund der Forderungen Spendous, das »da schlug mich mein Vater«), 3. die Hinwendung zur Kunst, die – am Ende der Erzählung – dann auch zur Versöhnung zwischen Vater und Sohn führt.

Auf ein vielfach diskutiertes Detail der Traumerzählung sei noch hingewiesen: Auf die erste Verweigerung, die des »Lustgelages«, lenkt der Sohn ein, als ihm »Kunde von meiner Mutter Tode« wird, denn er sieht seinen Vater »von Trauer erweicht«. Die endgültige Versöhnung dann geschieht am »Grabmahl einer frommen Jungfrau« (dem Bild der Mutter?), die »viele Jünglinge u. Greise« durch »himmlische Gedanken« inspiriert. Es scheint danach, als sei der entscheidende Grund für den Dissens zwischen Vater und Sohn der Tod der Mutter und die Wiederverheiratung des Vaters (vgl. etwa Fröhlich, S. 97f.). Daß Schubert die Mutter lange betrauert hat, scheint nach diesem und ähnli-

chen Zeugnissen fraglos; daß er die Wiederheirat des Vaters mißbilligt habe, läßt sich aber stichhaltig nicht belegen, auch nicht, daß er der Stiefmutter Anna reserviert gegenübergestanden habe. Die Versöhnung mit dem Vater hat sicherlich auch die Stiefmutter mit eingeschlossen.

Kirche und Religion

Ob »Lustgelage« und »Lieblingsgarten« konkret den Schuldienst meinen oder allgemeiner die Lebenswelt des Vaters und der Familie, ist nicht leicht zu sagen. Beides ist eng miteinander verflochten, und beides hat unmittelbar mit Schulbehörde, Kirche und Religion zu tun (für den Vater vermutlich untrennbare Begriffe). Das wird in einem Brief deutlich, den Ignaz am 12. Oktober 1818 an den jüngeren Bruder nach Zseliz (damals in Ungarn, heute als Zeliezovce in der Slowakei) schrieb, als dieser die Familie bereits verlassen hatte und dort als Musiklehrer der Komtessen Marie und Karoline auf dem Schloß der Grafen Esterházy lebte. Schuldienst und Familienleben, die Autorität des Vaters und der »Bonzen« (der kirchlichen Funktionsträger), Religion und Religionsunterricht verschmelzen da ineinander:

»Du glücklicher Mensch!«, schreibt Ignaz, »wie sehr ist Dein Los zu beneiden! Du lebst in einer süßen, goldenen Freiheit [...], indessen unsereiner als ein elendes Schullasttier allen Rohheiten einer wilden Jugend preisgegeben, einer Schar von Mißbräuchen ausgesetzt ist, und noch überdies einem undankbaren Publikum und dummköpfigen Bonzen in aller Untertänigkeit unterworfen sein muß. Du wirst Dich wundern, wenn ich Dir sage, daß es in unserm Hause schon so weit gekommen ist, daß man sich nicht einmal mehr zu lachen getraut, wenn ich vom Religionsunterricht eine abergläubisch lächerliche Schnurre erzähle [...] Siehst Du, von allen diesen Dingen bist Du nun frei, bist erlöst, Du siehst und hörst von all diesen Unwesen und besonders von unseren Bonzen nichts mehr« (Dok. 71). Schubert antwortet darauf am 29. Oktober: »Der unversöhnliche Haß gegen das Bonzengeschlecht macht Dir Ehre. Doch hast Du keinen Begriff von den hiesigen Pfaffen« (Dok. 75).

Schuberts eigene Reserve gegenüber der Kirche als Institution zeigt bereits seine erste vollständig erhaltene Messe, die in F-Dur (D 105),

Regieanweisungen des Autors im Textbuch eines Dramas: Der Interpret wird sich nicht leichtfertig über sie hinwegsetzen – die Entscheidung aber, ob er sie befolgt, liegt bei ihm.

*Geschriebenes und Ungeschriebenes:
Vortrags-»Manieren« und Verzierungen*

Neben den beiden bisher behandelten, in Schuberts Zeit – wenngleich mit unterschiedlicher Sorgfalt – im allgemeinen auch notierten Schichten eines Musikstückes gibt es eine weitere, meist nur ungefähr oder gar nicht bezeichnete, prinzipiell auf den Vortrag weisende, die man damals im weiteren Sinne mit dem Begriff »Manieren« zu bezeichnen pflegte: Sie umfaßt teils standardisierte Ornamente (wie Vor- und Nachschläge, Triller und Doppelschläge), teils längere freie Auszierungen des eigentlichen Notentextes. Welcher Art solche Manieren sind, wann und wie man sie anbringen sollte, war in den »Spiel«-Regeln der musikalischen Lehrbücher (Klavier-, Violin- und Gesangsschulen) festgelegt oder wurde in mündlicher Überlieferung (im Musikunterricht) weitergegeben. Wir wenden uns im Folgenden zunächst der vom Komponisten durch die meist noch heute üblichen, gleichsam in »stenographischen« Zeichen angegebenen Spielpraxis zu, den »wesentlichen« oder »unwillkürlichen« Manieren, dann aber auch den in einem bestimmten musikalischen Kontext geforderten »unwesentlichen« oder »willkürlichen«, vom Spieler frei hinzugefügten Auszierungen.

Vorschläge und Appoggiaturen

Schuberts Vorschläge sind nicht leicht zu deuten. Seit 1813 – vermutlich wieder in der Folge seines Unterrichts bei Salieri – schreibt der Komponist einzelne Vorschlagsnoten in der Ober- oder Untersekunde grundsätzlich im halben Wert der Hauptnote, und zwar unabhängig davon, ob der Vorschlag kurz oder lang, betont oder unbetont auszuführen ist: Vor einer halben Note steht als Vorschlag eine Viertelnote, vor dem Viertel ein Achtel, vor dem Achtel (aber meist auch vor dem Sechzehntel) ein Sechzehntel. Das durchstrichene Achtel gebraucht Schubert nicht (wohl aber verwenden es die Kopi-

sten, die seine Vorschlagsnoten oft unterschiedslos mit diesem Zeichen übertragen). Die Anweisungen zeitgenössischer Lehrbücher, in denen die Zeichen unterschieden sind (Hummel, S. 392: anders als der lange Vorschlag wird der kurze »stets durch eine schräg durchstrichene 8tel Note dargestellt«) führen daher nicht weiter. Bei der Interpretation von Schuberts Vorschlägen helfen allein Parallelfassungen seiner Kompositionen in Autographen und Originalausgaben.

Danach scheint es, daß Schubert zwei Arten der Ausführung langer, von ihm in jeweils gleicher Weise notierter Vorschläge unterscheidet: eine melismatische und eine syllabische:

Beispiel 21



In Instrumentalstimmen begegnet ausschließlich die melismatische Art, in Vokalstimmen hingegen finden sich beide Ausführungsweisen: In klingenden (»weiblichen«) Verskadenzen (»Vor mir liegt's in weiter Lée-re«) und entsprechenden Binnenzäsuren (am Phrasenende) sind Vorschläge nach alter Tradition grundsätzlich syllabisch aufzulösen, im Verlauf einer Phrase hingegen ist die Auflösung offen; sie ergibt sich aus dem musikalischen Kontext.

In den beiden Fassungen von Schuberts Lied *Der Pilgrim* (D 794, T. 82f.) zeigt die erste Fassung (im Autograph überliefert) die intendierte syllabische Ausführung, die zweite hingegen (im Druck überliefert) die Regel-Schreibweise. In dem *Frühlingstraum* aus der *Winterreise* (D 911, Nr. 11, T. 31ff.) deutet andererseits die analoge Fortsetzung der Melodie auf melismatische Auflösung des zu Beginn einer Phrase notierten Vorschlags (s. Beispiel 22 auf S. 105).

Bedenkenswert ist dabei aber immer: Die Ausführung der Manieren ist grundsätzlich dem Interpreten freigestellt. Regeln und Konventionen – seien diese nun allgemein gültig oder lokal, gar auf den Komponisten allein begrenzt – können jederzeit gebrochen werden. In dem Lied *An Emma* schreibt Schubert beispielsweise vor einer Binnenzäsur (T. 54/57) in der zweiten Fassung (6/8-Takt) einen ausgeschriebenen Vorhalt, in der dritten (2/4-Takt) eine Vorschlags-


Beispiel 22


1. Fassung
D 794 

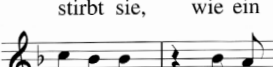
2. Fassung
D 911 

note (die in der ersten übrigens noch fehlt – sie war vom Sänger nach den üblichen »Spiel-Regeln« frei zu ergänzen). Der Vorschlag ist danach syllabisch auszuführen. In einer für den Vortrag veränderten Kopie des Liedes von Johann Michael Vogl, die auf die dritte Fassung zurückgeht, ist der Vorschlag hingegen melismatisch gedeutet – so hat Schuberts Sänger-Freund das Lied vermutlich gesungen, auch dann, wenn Schubert ihn begleitet hat.

Beispiel 23

2. Fassung 

3. Fassung 

Vogl 

Kurz, jedoch meist mit einem gewissen Nachdruck auszuführen sind Vorschläge nach den Anweisungen in Daniel Gottlob Türk's *Klavierschule* (S. 220, 224, 227, s. auch Krones, S. 185ff.),

1. wenn sie »vor Triolen und andern dreigliedrigen Figuren« stehen, also auch vor einer durch Balken verbundenen 3/8-Gruppe im 6/8-Takt oder einer als Figur geprägten Folge von drei Vierteln im 3/4-Takt;


2. wenn sie frei eintreten und »weiter, als

eine Stufe, von der Hauptnote entfernt sind, oder einen Sprung dagegen machen«; solche Vorschläge hat Schubert vor Vierteln, Halben und Ganzen in der Regel auch kürzer als halbwertig notiert (etwa als Achtel-Vorschlag vor einer Halben, als Sechzehntel-Vorschlag vor einem Viertel);

3. wenn sie vor einer Gruppe »kurzer Noten« stehen, etwa vor vier Sechzehnteln im Allegro, zumal dann, wenn diese Gruppen wiederum den Charakter geprägter Figuren annehmen, also nicht wesentlich verändert werden dürfen.

Zur zweiten dieser Kategorien ist freilich zu ergänzen, daß es sich hier um eine für den Instrumentalisten bestimmte Regel handelt. Für den Sänger hingegen, insbesondere wenn er in deutscher Sprache singt, spielt die grundlegende Forderung nach Kantabilität (die etwa die im italienischen Belcanto zu beobachtenden virtuellen Instrumentalisten ausschließt) eine eigene Rolle. So notiert Schubert im ersten der *Gesänge des Harfners* (»*Wer sich der Einsamkeit ergibt*«, D 478, Nr. 1) in der ersten Niederschrift einen Sextvorhalt nach Art eines langen Vorschlags in Achteln aus, während er in der Originalausgabe als Vorschlag erscheint, der nach Türk kurz ausgeführt werden mußte:

Beispiel 24

1. Fassung 

2. Fassung 

Deutlich wird daraus, daß auch für die Ausführung des kurzen Vorschlags verbindliche Regeln nicht aufzustellen sind. Schubert, der auf eine Unterscheidung der Vorschlagsarten in seiner Notation ja verzichtet, legt die Entscheidung offensichtlich in das Ermessen des gebildeten, erfahrenen Musikers. Fällt diese Entscheidung jedoch schwer, dann, glaube ich, sollte man aufgrund der Eigenart der Schubertschen Musik, ihrer besonderen Kantabilität, den langen Vorschlag prinzipiell vorziehen – nicht nur in der Gesangsmusik.

Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang noch eines: Auch kurze Vorschläge – für lange

ist das selbstverständlich – werden in der Regel nicht vor, sondern auf dem Schlag ausgeführt. Das ist insbesondere wichtig für jene nicht seltenen kurzen, aber betonten (keineswegs, wie Türk, S. 219, schreibt, »fast unmerklichen«) Vorschläge, die manchen Schubertschen Kompositionen »ungarisches« Kolorit geben sollen (man vgl. hierzu etwa den ersten Satz des *Divertissement à la hongroise*, D 818). Anders als noch Türk dies beschreibt (Krones, S. 190), gilt die gleiche Regel aber nicht grundsätzlich auch für Schleifer: Es ist charakteristisch, daß Schubert diese Figuren häufig teils metrisch präzise ausschreibt, teils als Ziernoten notiert. Ausgeschrieben stehen sie dann oft nach Art eines Auftakts vor dem Taktstrich, als Ziernoten hingegen wie »volltaktig« danach – gemeint ist selbstverständlich durchweg »auftaktige« Ausführung (s. hierzu etwa den Beginn des dritten Finales von *Alfonso und Estrella*, NGA II, 6, S. 738ff., auch S. 736).

Der Triller

Zu Schuberts Zeit sind sich die Autoren musikalischer Lehrbücher nicht mehr einig, ob der »ordentliche Triller« (so genannt im Unterschied zum Pralltriller und Mordenten) mit der oberen Nebennote oder mit der Hauptnote zu beginnen ist. In der Mitte des 18. Jahrhunderts schrieb Carl Philipp Emanuel Bach (II, 3, 5) noch uneingeschränkt: Der ordentliche Triller »nimmt allezeit seinen Anfang von der Secunde über dem Ton«, gleichgültig ob dies durch eine hinzugesetzte Vorschlagsnote ausdrücklich gefordert wird oder nicht (ihm folgt zudem immer ein Nachschlag, es sei denn, die getrillerte Note ist zu kurz dazu). Türk bestätigt das (S. 257), schränkt es jedoch auf den Regelfall ein (»wird gewöhnlich mit der Hilfsnote angefangen«) und sieht sich zugleich zu dem Hinweis veranlaßt, der Beginn mit der Hauptnote sei demnach »unrecht«. Offenbar kam dies in der Praxis also schon vor. Johann Nepomuk Hummel hingegen, den Schubert persönlich kannte und schätzte, fordert in seiner 1828 erschienenen *Klavierschule* (S. 386) den Beginn mit der Hauptnote, vor allem »weil die Triller-Note, auf die gewöhnlich eine Art Schlussnote folgt, dem Gehöre eindringender, als die Hilfsnote sein« muß, aber auch aus spieltechnischen Gründen. Spöhr

übernimmt das dann – unter ausdrücklichem Hinweis auf Hummel – in seine *Violinschule* (S. 154).

Schubert freilich scheint grundsätzlich mit der älteren Spielweise gerechnet zu haben. Ein Indiz dafür ist, daß er Vorschlagsnoten vor der Hauptnote – und als solche grundsätzlich die obere Nebennote – nur dann setzt, wenn er dafür eine chromatische Alteration anzeigen muß, so etwa zu Beginn der Introduction zum ersten Akt von *Alfonso und Estrella* (D 732, Nr. 1):

Beispiel 25



Wie allerdings seine Triller tatsächlich gespielt wurden, vor allem dort, wo keine geschriebenen Vorschlagsnoten den Beginn mit der oberen Nebennote ausdrücklich verlangen, ist kaum zu sagen: Hummels nachdrückliche Forderung deutet darauf hin, daß die Ausführung, wie Bach und Türk sie beschrieben haben, noch immer die dominierende war. Gelegentliche Beispiele in Schuberts Partituren, in denen er Vorschlagsnoten schreibt, ohne daß Alterationen dies nahelegen, lassen jedoch vermuten, daß er dadurch eine ungewünschte Spielweise ausschließen möchte, diese also für möglich hält (während er die Ausführung sonst und grundsätzlich dem Spieler wieder freistellt).

Die charakteristischen Triller von Flöte und Klarinette in der Introduction zum ersten Akt von *Des Teufels Lustschloß* (D 84, Nr. 1, zweite Fassung, T. 212ff.) legen das innere Gewicht – entgegen der Beschreibung Hummels – gerade auf die Nebennote. Es entsteht so der Eindruck einer Sixte ajoutée bzw. eines Nonenakkords und zugleich ein unmittelbarer Bezug auf die melodische Figur in T. 210. Hier war Schubert die Ausführung also nicht gleichgültig, und er notierte die nach Bach eigentlich überflüssigen »Vorschlagsnoten«.

»Unwesentliche« Manieren,
freie Auszierungen

Unter den »unwesentlichen« oder »willkürlichen«, vom Autor nicht geforderten, vom Vortragenden vielmehr frei hinzugefügten und von seinem Publikum erwarteten Manieren unterscheidet, wie wir sahen (S. 91), Gustav Schilling »allgemeine« und »spezielle«, kleinere Ornamente und umfangreiche Koloraturen. Beide Arten freier Verzierungen waren seit etwa der Mitte des Jahrhunderts suspekt, galten – wenn sie Schuberts Werk und insbesondere seine Lieder betrafen – als »Fälschungen« (Friedlaender), als »Verballhornirungen« und »ganz abscheuliche Abänderungen« (Kreißle, S. 121). Zu Schuberts Zeit allerdings waren sie selbstverständlich (auch wenn sich Komponisten und Musiktheoretiker immer wieder gegen ein Übermaß von Verzierungen zur Wehr setzten), nicht nur in der Oper und im virtuosen Instrumentalkonzert, sondern auch im Lied und in der Kammermusik.

Werden freie Manieren geschmackvoll angewendet, schreibt Gustav Schilling in dem Artikel *Manier* in seinem *Universal-Lexicon der Tonkunst* (1837), »so ist der Vortheil, den sie bringen, kaum mit Worten zu beschreiben. Unendlich Viel tragen sie zur Verschönerung der Melodie bei; beleben den Gesang und machen ihn zusammenhängend; unterhalten die Aufmerksamkeit; geben den Tönen mehr Aus- und Nachdruck; bringen Licht und Schatten in das ganze Tonstück. Allein eben so nachtheilig kann auf der anderen Seite wieder ihre Anwendung seyn, wo man sich ihrer im Uebermaß bedient. Dies geschieht alsbald, wenn man sie nur als ein Werk der praktischen Kunstfertigkeit ansieht. Sie müssen von dem Gefühle selbst gleichsam an die Hand gegeben werden, wie schon Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste sagt.«

»Geschmack« ist in der Tat das Schlüsselwort für ihren Gebrauch, und das gilt nicht nur für Ausdruck und Affekt eines Werkes, sondern auch für die Gattung. Einfache, vergleichsweise schlechte Kompositionen erlauben nur »allgemeine«, virtuosere auch »spezielle« Manieren.

So sind Lieder, wie Friedrich Rochlitz schreibt (Sp. 128), entweder für das »Privatzimmer« bestimmt (dabei denkt er an einfache Strophenlieder von Zelter) oder für den »Concertsaal« (das wären dann etwa italienische

Canzonetten von Paer oder Blangini). Lieder intimen Charakters sind, so meint er, von Verzierungen freizuhalten – das aber heißt: Sie vertragen allenfalls die von Schilling aufgeführten »allgemeinen« Manieren. Diese – man denke etwa an Kadenztriller, kleine Verschleifungen von notierten Sprüngen u.ä. – gehören nach alter, ins frühe 17. Jahrhundert zurückreichender Tradition notwendig zum Vortrag jedes Musikstückes (man bezeichnete das damals als römischen Gesang, als »cantar alla romana«).

Für den Vortrag Schubertscher Lieder dokumentieren die Singbücher Johann Michael Vogls diese zurückhaltend-römische Singweise. Wir erinnern uns, daß Vogl keineswegs als virtuoser Sänger galt und daß Schubert selbst das Erstaunen des Publikums beschrieben hat, wie sehr sie beide, der Sänger und der ihn begleitende Komponist beim Vortrag, »in einem solchen Augenblicke Eins zu sein scheinen«. Die Singbücher waren einst im Besitz Max Friedlaenders und sind heute verschollen, doch haben sich Abschriften davon in der Sammlung Witteczek-Spaun im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde erhalten (siehe S. 119).

Von den in Schuberts Umkreis üblichen »Manieren« zeugen daneben einzelne weitere Liedabschriften sowie – z. T. wohl auf Anregung Vogls – veränderte, postume Druckausgaben (man denke hier an Abschriften der *Harfnerlieder*, D 478, ebenfalls in der Sammlung Witteczek-Spaun, an Lieder aus dem Zyklus *Die schöne Müllerin* im Album der mit Schubert und Vogl befreundeten Franziska Tremier [Wiener Stadt- und Landesbibliothek] oder aus dem *Schwanengesang* in einem Liederalbum aus dem Archiv der Peterskirche [heute in der Österreichischen Nationalbibliothek], s. hierzu NGA IV,1, IV,2, IV,14, sowie an die 1830 bei Diabelli erschienene zweite Ausgabe der »Müllerlieder«, s. Schollum).

Unumgänglich sind im Strophenlied deklamatorische Varianten zur Charakterisierung der Einzelstrophe. Schubert selbst notiert am Ende der zweiten Strophe von *Der Gott und die Bajadere* (D 254): »NB. Bei diesen Strophen sowohl als bei den übrigen muss der Inhalt derselben das Piano und Forte bestimmen«. Neben Veränderungen der Tonstärke und des Tempos verlangt die angemessene Deklamation jeder Strophe Kürzungen oder Dehnungen einzel-

WERKBESPRECHUNGEN

Im folgenden Kapitel werden Schuberts Lieder meist in der Reihenfolge der Deutsch-Nummern besprochen, um das Auffinden einzelner Kompositionen so leicht wie möglich zu machen. Es ergibt sich so auch eine – wenngleich nur ungefähre – chronologische Anordnung. Obwohl sie nicht immer einwandfrei ist – etwa bei schwer datierbaren Liedern oder bei späteren Bearbeitungen einer früheren Komposition –, gestattet sie es, die Werkbetrachtungen durch Anmerkungen zu Schuberts Schaffensentwicklung zu ergänzen.

Gegen diese Reihenfolge spricht Schuberts eigene Gruppierung von – oft zu verschiedener Zeit entstandenen – Liedern in Werkgruppen: Im Folgenden wird darum auf andere Lieder innerhalb eines Opus verwiesen. Auch würde es sich anbieten, mehrere Texte eines Dichters zusammen zu behandeln, vor allem, wenn Schubert sie innerhalb eines kürzeren Zeitraums vertont hat oder wenn sie inhaltlich verwandt sind. Um darauf Rücksicht zu nehmen, weichen die Werkbesprechungen gelegentlich von der grundsätzlichen Anordnung in der Reihenfolge im Deutsch-Verzeichnis ab (z.B. sind die Mayrhofer-Lieder zusammenhängend besprochen). Im Text steht dann ein entsprechender Verweis.

Schuberts Freund Joseph von Spaun schilderte, mit welcher Begeisterung Schubert sich als Schüler des Wiener Stadtkonvikts Ende des Jahres 1811 mit den Liedern und besonders den dramatischen Gesängen von Zumsteeg befaßte (Erinn. 149). Dort folgt die Musik mit mehrfachem Wechsel von Taktarten, Tempi und Tonarten dem Text; erzählende Rezitative verbinden Ariosi, in denen meist Gefühle geschildert werden. Das Klavier ist nicht auf reine Begleitung beschränkt, sondern kann Spannung und Kontraste mit charakterisierenden Figuren oder malenden Zwischenspielen wesentlich steigern. Schubert wollte es Zumsteeg nachtun, aber seine Gesänge, wie er sagte, »anders« setzen.

An dramatischer Wirkung übertreffen seine Kompositionen die seines Vorbildes schon seit seinem ersten vollendeten Lied, *Hagars Klage* (D 5; vgl. dazu Schnapper, S. 24-31; Maier, S. 197-201; Dürr 1991, S. 30-33; und Dürr, *Hagars Klage*, passim): Es schildert die von Abraham mit ihrem Kind verstoßene Frau, die in der Wüste ihrem eigenen und dem Tod ihres

Kindes entgegenseht. Über sein Vorbild hinaus ging Schubert schon bei den äußeren Mitteln: Der Stimmumfang etwa umfaßt bei Zumsteeg knapp eineinhalb Oktaven (von *d'* bis *a''*). Schubert verlangte noch einmal gut eine Quinte mehr als Zumsteeg. Auch die dynamische Spannweite vergrößerte er. Nicht zuletzt ist Schuberts Komposition mit 369 Takten deutlich länger als diejenige Zumsteegs (214 Takte). Noch stärker als bei Zumsteeg sind schließlich die Kontraste zwischen den einzelnen Abschnitten. Rein musikalisch bedingtes Ebenmaß – etwa in der Länge der Teile – wird geopfert, um den verschiedenen Affekten des Textes noch genauer zu folgen; auch die Tonarten werden ausschließlich nach ihrem Ausdruckswert gewählt, und der Verwandtschaftsgrad zwischen ihnen, der Zumsteegs Tonartendisposition bestimmt hatte, spielt eine viel geringere Rolle. »Nicht um Ausgewogenheit geht es dem jungen Schüler im Stadtkonvikt, sondern um innige Verschmelzung von Poesie und Musik mit der Absicht einer gegenseitigen Steigerung« (Dürr 1991, S. 31).

Leichenfantasie

(Schiller, um 1811, D 7)

Das Gedicht entstand im Juni 1780, als Schillers Freund August von Hofen plötzlich starb, und ist dessen Vater gewidmet. Viele der Gedichte Schillers aus dieser frühen Periode sind – jedenfalls im Urteil eines Kritikers von 1879 – »nach Gehalt und Form, vom stofflichen, sinnlichen und ästhetischen Standpunkte betrachtet, allerdings wilde und rohe Producte, voll von üppig sinnlichen Phantasien, die sich theils in metaphysische Überschwenglichkeiten versteigen, theils mit den Bildern der Vergänglichkeit und Verwesung hinter dem lachenden Schein des Lebens ein widerliches Spiel treiben. Der junge Physiolog und Mediciner beherrscht nur zu oft den Dichter, und in manchen seiner kleinen Schöpfungen weht ein Odem wie im Seciersaal oder Lazareth. Dabei zeigt sich die Form, wie viel Sorgfalt auch darauf verwendet sein mag, in Versbau und Reim, in grammatischer und lexikalischer Beziehung, sehr ungebildet und schülerhaft« (Goedeke, S. VIII).

Schubert, der zur Zeit der Komposition der *Leichenfantasie* erst 14 Jahre alt war, hatte

derartige Einwände gewiß nicht. Viel zu attraktiv war der unheimliche Stoff mit seinen scharfen Kontrasten: Es ist ein Rückblick auf das Leben eines strahlenden Jünglings an seinem Grab. Auch Form und Metrum des Gedichts müssen Schubert angeregt haben: Die ersten Verse der Anfangsstrophe werden in einer Reprise am Schluß wieder aufgenommen, und der Gegenüberstellung der schrecklichen Gegenwart mit der Erinnerung entspricht ein Wechsel vom schweren Schritt der Trochäen mit leichtfüßigen Daktylen in den mittleren Strophen. Schuberts Vertonung ist interessant, erlaubt sie doch sozusagen einen Blick in die Werkstatt eines jungen Komponisten, der die Tonsprache seiner großen Vorbilder imitiert und zugleich schon ganz eigenständige Ideen hat. So mischen sich in diesem Lied neuartige Einfälle, die Schuberts späteren Stil schon erahnen lassen, mit unüberhörbaren Anleihen. Die Takte 24ff. aus dem Adagio zu Beginn sind z.B. dem Adagio-Thema in Mozarts *Fantasie* für Klavier in d-Moll (T. 12ff.) entnommen. Im Vergleich mit dessen Variante in a-Moll (T. 29f.) wird dies besonders augenfällig (s. Beispiel 4).

Das Gedicht umfaßt neun Strophen. Die ersten vier beziehen sich vorwiegend auf die Situation am Grab; nur in der 3. Strophe deuten zwei Verse die innige Beziehung zwischen dem Verstorbenen und seinem Vater an (»Vater floß es von des Jünglings Munde, / >Sohn gelispelt hat das Vaterherz«). Diesen vier Textstrophen entsprechen bei Schubert sechs Formteile in verschiedenen Taktarten, Tonarten und Tempi. Das Klaviervorspiel in d-Moll bereitet mit dem Rhythmus eines Trauermarsches nicht

nur die Anfangsstrophen vor, sondern legt auch die Stimmung des ganzen Stückes fest, denn einige Elemente, etwa die Figur der linken Hand im Klavier in T. 7 oder die Geste der absteigenden Skala in der Singstimme, werden in Varianten in mehreren Abschnitten wieder aufgenommen. Zur Einheit des Stückes tragen auch andere Wiederholungen bei; z.B. tauchen die düsteren Tremoli und die Tonrepetitionen in der Singstimme verschiedentlich wieder auf. Die erwähnte Passage in der 3. Strophe vertont Schubert als Allegretto in f-Moll. Ein Kanon zwischen der Singstimme und der Oberstimme im Klavier symbolisiert den harmonischen Gleichklang zwischen Vater und Sohn; das Pianissimo wird bei den Worten »eiskalt liegt er hier im Tuche« von verminderten Akkorden über einem dissonanten tremolierenden Baß brutal unterbrochen (ein Effekt, der in ähnlichem Kontext Jahre später im *Frühlingstraum* in der *Winterreise* wiederkehrt).

Die mittleren Strophen, in der Dichtung abgesetzt durch das neue Versmaß, kontrastieren musikalisch vor allem durch die neue Tonart F-Dur. Sie beschreiben den jungen Mann näher: seinen Mut und seinen Stolz. Schubert gönnte sich hier einige Freiheiten: Daß die Septime es“ über einem F-Dur-Akkord, statt abwärts aufgelöst zu werden, ausnahmsweise nach oben weitergeführt wird, drückt die Worte »hoch wie der Adler in wolkiger Höh'« sinnfällig aus (vgl. dazu auch den Schluß der Mayrhofer-Vertonung *Auflösung*, D 807). Wenig später regte der Text Schubert zu satztechnischen Kühnheiten an, die weit über das hinausgehen, was bei Zumsteeg zu finden ist, und die zu Schuberts Zeit buch-

Beispiel 4a: Schubert, *Leichenfantasie*

Beispiel 4b: Mozart, *Fantasie* für Klavier in d-Moll

stäblich »unerhört« waren. »Stolz wie die Rosse sich sträuben und schäumen, / werfen im Sturme die Mähne umher, / königlich wider den Zügel sich bäumen, / so trat er vor Sklaven und Fürsten daher« heißt es in der 5. Strophe, und die Musik scheint die satztechnischen Konventionen entsprechend wenig zu achten. Zunächst löst sich ein G-Dur-Septakkord nach Des-Dur statt nach C-Dur oder c-Moll auf (T. 241), und bei »königlich wider die Zügel sich bäumen« schreibt Schubert, was jedem Kompositionsschüler aufs strengste untersagt wird: offene Oktavparallelen. Mehrere Akkorde werden stufenweise parallel verschoben; Des-Dur, C-Dur, B-Dur und As-Dur erklingen in Grundstellung unmittelbar hintereinander – ein prachtvoller Effekt (s. Beispiel 5).

Schubert hat derartige Rückgen auch in seinen späteren Werken nur ausnahmsweise verwendet, z.B. im Relistab-Lied *In der Ferne* (D 957/6).

Der weitere Verlauf des Gedichts gibt Anlaß zu neuerlicher Dramatik. Abgerissene Satzbrocken, ganz im Geschmack des »Sturm und Drang«, erwecken den Eindruck, als vollziehe sich das Geschehen genau in diesem Moment: »Nein doch, Vater – Horch! die Kirchhoftüre brauset«. Schubert verstärkt diese Wirkung und reißt Schillers Vers auseinander: Die ariose Phrase bei »Nein doch, Vater«, die das Klavier wiederholt, ist zwar musikalisch zweifellos eine Anfangsgeste, wird aber nicht fortgesetzt, sondern noch vor dem Wort »Horch!« mit einem

Arpeggio unterbrochen, das ein Rezitativ einleitet. Lautmalerisch, mit engräumigen Trillern, Tremoli im Baß und verminderten Septakkorden, deutet das Klavier das Folgende an; und bei den Worten »und die eh'ernen Angel klirren auf« teilt Schubert eine Oktave in drei Großterzschritte (T. 311), eine Idee, die häufig als harmonische Neuerung Franz Liszts beschrieben wird, die Schubert aber des öfteren verwendet.

Hymnisches D-Dur in feierlichen Akkorden zeigt die Verklärung des Verstorbenen an (*Mae-stoso*, T. 320); wiederum unmittelbar dramatisch sind später die aufsteigende (und im Baß in Gegenbewegung begleitete) Linie bei »wimmernd schnurrt das Totenseil empor«, bevor die Musik, wie es die Reprise im Text nahelegt, auf den Anfang zurückgreift. Jedoch kehrt die Komposition nicht in die Anfangstonart (d-Moll) zurück, gewiß wegen der letzten Worte der Dichtung. Denn sie lauten: »nimmer gibt das Grab zurück«.

Daß unheimliche, morbide oder todessehnsüchtige Stoffe Schubert in diesen frühen Jahren des öfteren beschäftigten, zeigen schon Titel wie *Der Vatermörder* (Gottlieb Conrad Pfeffel, D 10), *Der Geistertanz* (D 15 und D 15A) und *Die Schatten* (D 50) auf Texte von Friedrich von Matthisson, *Totengräberlied* (Ludwig Christoph Heinrich Hölty, D 44), *Verklärung* (Pope in der Übersetzung von Herder, D 59) und *Thekla (eine Geisterstimme)* (Schiller, D 73). Auch *Des Mädchens Klage* (Schiller, D 6) gehört in diesen Themenkreis. Sie alle

Beispiel 5

The image shows a musical score for Schubert's 'Der Erlkönig', specifically measures 241 and 243. The score is written for voice and piano. Measure 241 shows the vocal line with the lyrics 'kö nig - lich' and the piano accompaniment. Measure 243 shows the vocal line with the lyrics 'wi - der den Zü - gel sich bäu - men,' and the piano accompaniment. The piano part features a complex harmonic structure with open octave parallels and chromatic shifts.

entstanden in den Jahren 1811 bis 1813 und boten Schubert immer wieder Gelegenheit zu dramatischer Situationsmalerei.

Einige andere Lieder sind eher sehnsüchtig, wie etwa das *Klaglied* (Friedrich Rochlitz, D 23). Es ist übrigens als einziges Lied dieser Zeit früh im Druck erschienen (1830) und wurde möglicherweise noch von Schubert selbst dazu bestimmt. Sein Text erinnert auffallend an Goethes *Gretchen am Spinnrade*. Auch *Der Jüngling am Bache* (Schiller, D 30) handelt von unglücklicher Liebe, während das Ziel, auf das sich *Sehnsucht* (ebenfalls von Schiller, D 52) richtet, weniger bestimmt ist.

Drei Wochen nach dem Tod seiner Mutter nahm Schubert seinen Kompositionsunterricht bei Antonio Salieri, dem Hofkapellmeister, auf und notierte stolz: »Den 18. Juny 1812 den Contrapunkt angefangen. 1. Gattung« (Dok. 20). Mehrere Kompositionen auf Texte von Pietro Metastasio entstanden damals, davon auch einige Arien mit Klavierbegleitung.

Der Taucher

(Schiller, September 1813 bis Oktober 1814, D 77)

Im September 1813 begann Schubert mit der Komposition seines längsten dramatischen Gesangs. Er schrieb zwei Fassungen, die in manchen Ausgaben vermischt wurden (auch in der landläufigen Peters-Ausgabe von Max Friedlaender).

Die Dichtung umfaßt 27 Strophen und enthält Schilderungen, reflektierende Abschnitte und wörtliche Rede. In Schuberts Vertonung gehen Rezitative und Ariosi unmerklich ineinander über, so wie in der Dichtung Handlung, Bericht und Kommentar ineinander verwoben sind (dies und das folgende nach Dürr 1991, S. 34). Trotz ihrer Länge und abwechslungsreichen Gestaltung zerfällt die Komposition nicht in zusammenhanglose Einzelteile, denn im Gedicht wiederholen sich bestimmte Situationen, so daß auch in der Komposition Gelegenheit zur Wiederholung charakteristischer Partien besteht. Dürr (S. 35) weist auf eine interessante Veränderung einer besonders bedeutenden Passage hin. Kurz vor Schluß, als der König sich offen als Despot zeigt, der »des Herzens Gelüsten nicht zähmen« kann und den Tod des Helden in Kauf nimmt, lockt er ihn mit der Hand seiner

Tochter: »und sollst sie als Eh'gemahl heut noch umarmen, die jetzt für dich bittet mit zartem Erbarmen«. Während Schubert in der ersten Fassung der Ballade die Passage auf herkömmliche Weise vertont habe, im Piano-Bereich, mit weichen Vorhalten, Melismen und Ausweichungen bei den Worten »Eh'gemahl«, »zart« und »Erbarmen«, herrsche in der zweiten Fassung ein ganz anderer Ton: Herrisch und höhnisch erscheine der König, im Fortissimo und mit einem Tritonus, dem alten Zeichen für das Böse in der Musik, bei »mit *zartem* Erbarmen«.

Die außerordentlich dramatische Handlung bietet mannigfache Gelegenheit zu charakteristischer und malender Musik. Schubert scheut sich nicht vor Anleihen an seine großen Vorbilder, findet aber auch ganz persönliche Wendungen, die er in späteren Werken wieder aufgreift.

Typische Gesten, geradezu ein Atavismus in der Musik, sind Gegenüberstellungen von hoher Lage auf der Tastatur oder im Quintenzirkel, also Kreuztonarten, und tiefer Lage bzw. B-Tonarten für die Bereiche von Helligkeit und ihrem Gegenteil. Das »himmlische Licht«, das der Taucher bei seiner Rückkehr genießt, erscheint in E-Dur in hoher Lage (T. 274); der »Höllerraum« (T. 152) in tiefer Lage in C-Dur. Abwärtsbewegungen werden entsprechend plastisch wiedergegeben: Wenn der König seine Absicht ausspricht, den goldenen Becher hinabzuwerfen (T. 8f.), und das auch tut (T. 22f. und zum zweiten Mal T. 477), so illustriert dies eine fallende Dreiklangsbewegung. Tonmalereien finden sich allenthalben im wellenförmigen Auf und Ab der Tonleitern (z.B. T. 112) oder in gleichsam sprudelnden Doppelschlägen, die das Rauschen der Wellen lautmalerisch imitieren.

Der »Charybde Geheul« (T. 31ff.) entsprechen dissonante Vorhaltsbildungen; den Schrei des Entsetzens, als der Knappe sich in die Fluten stürzt, malt ein verminderter Septakkord in hoher Lage und fortissimo (T. 166), die herankriechenden Meeresungeheuer (ab T. 426) ebenfalls ein verminderter Septakkord in immer höherer Lage und im crescendo. Gleichsam flüsternd beschreibt die Singstimme, auf einem Ton im Pianissimo (T. 43), die schweigenden Ritter und Knappen. Harmonische Rückungen markieren die erste Erwähnung des Helden

(von C-Dur nach As-Dur, T. 69), »stille wirds« bei dem Schritt von Fis-Dur nach D-Dur bei verminderter Lautstärke (T. 174); der Schritt im unisono vom Ton *h* ins *b* wirkt bei gleichzeitigem Tremolo und im piano »geheimnisvoll« (T. 170). Ganz anders – nämlich im Fortissimo – wirkt eine Rückung von A-Dur in den Ton *b* (»es riß mich hinunter blitzesschnell«, T. 332). Nach herkömmlicher Harmonielehre kaum erklärliche Akkordverbindungen, die nur durch den chromatisch fallenden Baß zusammengehalten werden, drücken den Orientierungsverlust des Tauchers sinnfällig aus (»mit schwindelndem Drehen trieb's mich um«, ab T. 343, s. Beispiel 6).

Die unheimliche Stimmung bei der Schilderung des schrecklichen Meeres (ab T. 96) klingt stark an den ersten Abschnitt der *Don Giovanni*-Ouvertüre an: hier wie dort dissonante synkopische Akkorde über fallendem Baß in Verbindung mit Tonleitern; später erscheinen im *Taucher* die Tonleitern sogar in Wellenform, die noch deutlicher an das Vorbild erinnert (z.B. ab T. 385). Noch interessanter sind jedoch die Gesten, die Schubert in späteren Liedern wieder verwendet – scheint es doch, als habe er von Anfang an gewisse Vorstellungen mit ganz bestimmten musikalischen Gesten verknüpft, oft sogar mit gleichen Tonarten.

Der Blick nach unten ins tobende Meer bei »klafft hinunter ein gähnender Spalt« (T. 146ff.) ist ausgedrückt durch eine Tonleiter (in der Singstimme) in phrygisch eingefärbtem b-Moll, die vom Ton *b* aus bis in den Ton *ces* absinkt. Diese Passage hat verblüffende Ähnlichkeit mit dem Blick auf das fallende Blatt in *Letzte Hoffnung* aus der *Winterreise* (T. 25-27); selbst der Schritt von dem B-Dur-Septakkord in das Oktav-Unisono *ges-f-es* im Klavier findet sich in dem späten Lied wieder (s. Beispiel 7).

Während in *Letzte Hoffnung* nur die Singstimme auf dem Ton *ces* anhält, das Klavier aber weiter ins *b* geht, bleibt im *Taucher* der Grundton der Skala noch für einige Takte ausgespart, denn »grundlos« ist der Abgrund: Die Harmonie verharrt im Bereich des Neapolitanischen Ces-Dur (die entlegene Tonart tief im Quintenzirkel charakterisiert hier, wie bereits erwähnt, den »Höllerraum«).

Auf das Hin und Her zwischen den Tönen *h* und *c* im *Lindenbaum*, ebenfalls aus der *Winterreise* (bei »die kalten Winde bliesen«), verweist im *Taucher* die Passage »und hohler und hohler hört mans heulen, und es harrt noch mit bangem, mit schrecklichem Weilen« (T. 183). Auch das lange Zwischenspiel des Klaviers, das die angsterfüllte Frist schildert, als der Knappe sich zum zweiten Mal ins Wasser gestürzt hat, enthält Ideen, die Schubert später wieder verwendet. So lösen sich (bei »compatiente«, ab T. 543) seufzende Vorhalte in verminderte Akkorde auf. Genau dieselben Klänge finden sich am Anfang von *Daß sie hier gewesen* (Rückert, D 775) wieder.

Von T. 503 an steigt, zugleich mit einem repetiertem Halteton, aus der Oktave heraus eine Tonleiter chromatisch an. Das gleiche geschieht im *Erkönig* in den Klaviertakten zwischen den Worten »er hält in den Armen das ächzende Kind« und »erreicht den Hof mit Müh' und Not«. Wo in *Der Taucher* dieser Klavierpart zum Stillstand kommt (ab T. 532), gibt es übrigens wiederum einen deutlichen Anklang an *Don Giovanni*, und zwar an die letzten Worte des Komturs (»Ah tempo più non v'è!«). In beiden Fällen ist die Schlußgeste eine in ganztaktiger Bewegung verlaufende Oberstimme im Oktavunisono über repetierten Achteln. Zwar sind die Töne nicht dieselben, aber hier wie dort beginnt die Melodie mit einem vermin-

Beispiel 6

mit schwin-deln-dem Dre-hen trieb's mich um, trieb's mich um, ich kann-te nicht wi-der-stehn.

erten Intervall, und die Bewegungsrichtung der Melodielinie ist gleich.

*

Nach dem *Taucher* schrieb Schubert eher kürzere Kompositionen. Der wichtigste Dichter der ersten Hälfte des Jahres 1814 ist Friedrich von Matthisson, von dem Schubert schon früher zwei Texte vertont hatte (*Der Geistertanz*, D 15 und D 15A, und *Die Schatten*, D 50).

Matthissons Gedichte, kleine Meditationen über Liebe und Tod und vor allem Naturschilderungen, hat Schiller in einer längeren Abhandlung gewürdigt (*Über Matthissons Gedichte*): Schilderungen von Naturstimmungen, wie sie jetzt so beliebt seien, hätten in der Poesie der klassischen Antike keine bedeutende Rolle gespielt, vermutlich, weil sie mit deren Begriff von schöner Kunst unvereinbar gewesen seien. Klassische Kunst sei nämlich an die gesamte Menschheit gerichtet: »Jeder individuelle Mensch ist gerade um so viel weniger Mensch, als er individuell ist; jede Empfindungsweise ist gerade um so viel weniger notwendig und rein menschlich, als sie einem bestimmten Subject eigenthümlich ist. Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Nothwendigen liegt der große Stil« (Spernung original). Also sei schöne Kunst nur dort, wo »sich in der Verknüpfung der Erscheinun-

gen Nothwendigkeit entdecken läßt. Außerhalb dieses Gebietes, wo die Willkür und der Zufall regieren, ist entweder keine Bestimmtheit oder keine Freiheit«. Die Erscheinung der Natur sei aber von Willkür und Zufall charakterisiert; ein Ideal lasse sich hier kaum aufstellen. Jedoch könne auch die landschaftliche Natur kunstwürdig sein – dann nämlich, wenn sie »ein Symbol der menschlichen« werde, »entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen«. Als »Darstellung des Empfindungsvermögens, mithin Nachahmung menschlicher Natur«, gleiche die Landschaftspoesie der Musik, deren Gesetzmäßigkeiten die Poesie ja überhaupt teilweise unterworfen sei. Aber auch Ideen könne die Naturpoesie ausdrücken: Die Vernunft sieht dann in der »Erscheinung ein Sinnbild ihrer eigenen Handlungen; der tote Buchstabe der Natur wird zu einer lebendigen Geistersprache«, und »in der schönen Haltung eines pittoresken oder musikalischen Stücks malt sich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele«.

Auf Matthisson zurückkommend, faßt Schiller zusammen: »Wir haben diesen weiten Weg nicht genommen, um uns von unserm Dichter zu entfernen, sondern um demselben näher zu kommen. Jene dreierlei Erfordernisse landschaftlicher Darstellungen, welche wir so eben namhaft gemacht haben, vereinigt Hr. M. in den mehresten seiner Schilderungen. Sie gefallen

Beispiel 7a

145

Schaum klafft hin - un - ter ein gäh - nen - der Spalt,

cresc. ff >

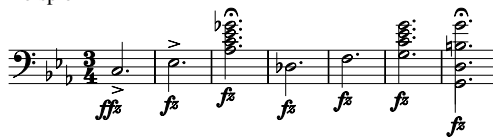
Beispiel 7b

Ach, und fällt das Blatt zu Bo - den,

cresc. f.

ges gilt für das Hauptthema der Ouvertüre I (Beispiel 5), das in Konnotation mit Prinzessin Ida ebenso im ersten Melodram wiederkehrt wie die Romanze des Palmerin (Beispiel 6). Aber motivische Klammern werden nicht nur aus den Instrumentalsätzen gespeist, es gibt z.B. auch eine im schnellen Skalenlauf auf- und abwärtsgerichtete Bewegungsgeste, die immer dann erscheint, wenn vom bösen Geist Sutor die Rede ist (Beispiel 7). »Weitere Zusammenhänge zwischen den instrumentalen Nummern können belegen, daß Schubert dem Text nicht blind folgt, sondern die verschiedenen Teile des Werkes zu einem musikalischen Ganzen zu binden sucht« (Dalmonte, S. 81). So entsteht, mit teilweise anderen Mitteln als in *Lazarus*, eine musiktheatralische Semantik. Zumal der Komponist im zweiten Melodram (Nr. 6), nach dem Scheitern der Begegnung Melinde-Arnulf, seine Orchestertechnik mit chromatisch erfolgenden Tonartsprüngen weiterentwickelt: ein Ausdrucksmittel, das in *Alfonso und Estrella* die

Beispiel 4



Beispiel 5



Beispiel 6



Beispiel 7



Verschwörerszene Adolfo mit Chor und die Angst des geflohenen Usurpators Mauregato in seiner letzten Arie sowie in *Fierabras* Florindas h-Moll-Arie und Rolands Schilderung vom Kampfesmut des Titelhelden prägen wird. Im Rekurs auf zuvor in dieser Szene benutztes Motivmaterial »kombinierte und variierte Schubert rhythmische Figuren und harmonische Fortschreitungen, um einen langen und einheitlichen Satz von symphonischen Proportionen zu schaffen, aber weitgehend ohne Benutzung gesangshaften Materials« (Norman McKay, S. 179). Geschlossene Formen weiten sich so in mikromotivischen Abspaltungsprozessen zu großräumig musikimmanenten Zusammenhängen.

Sakuntala (D 701)

Mit acht Aufführungen in Serie war *Die Zauberharfe* »als mittlerer Erfolg zu bezeichnen« (Dalmonte, S. 74). Schubert konnte auch, im Gegensatz zum Textdichter, mit der Aufnahme bei der Kritik zufrieden sein. Zudem lassen die vielen Korrekturen, die er bis kurz vor der Premiere in der Partitur anbrachte, auf eine Zusammenarbeit mit dem Theater schließen. Seine Hoffnung auf eine Bühnenkarriere wurde dadurch bekräftigt, daß das höfische Theater nächst dem Kärntnertore nach den *Zwillingsbrüdern* weiter Interesse am Komponisten zeigte. Es bestellte für Hérolde von Treitschke übersetzte und am 20. Juni 1821 herauskommende Oper *Das Zauberlöffchen* als Einlage eine (überlang ausgefallene) Tenorarie sowie ein (komisches) Tenor-Baß-Duett (D 723). Zwar erschien Schuberts Name nicht auf dem Programmzettel (Dok. 129), dafür engagierte ihn das Theater zumindest kurzfristig im April 1821 als Korrepetitor (Dok. 53; hierzu auch Cunningham, S. 94ff.). Daß, wie Anton Schindler überliefert, eine feste Anstellung sich (1826) aufgrund der Ungeschicklichkeit Schuberts zerschlug, ist allerdings wenig wahrscheinlich (hierzu Brown, Biogr., S. 231). Zuvor hatte er vom Oktober 1820 bis ins folgende Frühjahr hinein (Hilmar 1978, S. 23f.) an einem ambitionierten Opernprojekt gearbeitet: *Sakuntala* (im Autograph schrieb Schubert den Namen der Titelheldin als »Sacontala«).

Es handelt sich, vor den zum Teil von dersel-

ben Quelle inspirierten Liedern nach Goethes *West-östlichem Divan* und Friedrich Rückerts *Östlichen Rosen*, um Schuberts erste Beschäftigung mit dem Orient. Ein Physikprofessor am Wiener Polytechnischen Institut, Johann Philipp Neumann (1774-1849), schrieb das Libretto nach dem altindischen, um 400 entstandenen Drama des Kālidāsa. Die »Vögelchen« genannte Tochter (Sopran) eines Einsiedlers heiratet König Duschmanta (Tenor), verliert den Ehering und wird von ihrem Gemahl infolge eines Fluchs nicht mehr erkannt. Als sich der Ring wiederfindet und dem König die Erinnerung zurückkommt, ist sie in den Himmel entrückt – hinterläßt ihm aber einen Thronfolger und wird mit ihm auf Erden wieder vereinigt. Das in Sanskrit geschriebene Drama kam 1789 in einer englischen Übersetzung von William Jones heraus, die zwei Jahre später von Georg Forster – zu Goethes und Herders Entzücken – in deutsche Prosa übertragen wurde: *Sakuntala oder Der entscheidende Ring*. Diese 1800 und 1803 in Wien überarbeitete Übersetzung diente Neumann, der Schubert auch den Text zur *Deutschen Messe* (D 872) lieferte, als Basis seines verschollenen Librettos. Der Stoff wurde von Felix Weingartner (Weimar 1894) und Franco Alfano (1921) zu einer Oper vertont.

Das in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek aufbewahrte Autograph enthält elf Entwürfe zum ersten und zweiten von insgesamt drei Akten, wovon nur die Fluch-Arie des Durwasas (Baß) und das Finale I fertig skizziert wurden. Über Schuberts stilistische und ideengeschichtliche Intentionen kann man nur spekulieren. Dennoch gibt das Fragment Anlaß zu konkreten Urteilen. So ging Schubert wieder auf gesprochene Verbindungstexte zwischen den Musiknummern zurück, verzichtete auf jedes orientalische Kolorit und übernahm für die *Deutsche Messe* die Andachtsstimmung aus der Introduction der Oper. Auch scheinen aus dem Fragment dramatische Qualitäten auf. So in dem mit einem himmlischen Knabenchor endenden Finale I mit der Nicht-Erkennung und Entrückung Sakuntalas oder in der »Dämonie der Fluch-Szene – ein Jahr vor der Uraufführung des *Freischütz* erscheint hier Kaspars Rache-Arie in der nämlichen Tonart d-Moll vorweggenommen« (Racek 1971, S. 104). Ein Versuch wie der konzertant von Fritz Racek für die Wiener Festwochen 1971 verantwortete, das Stück – unter Hinzuziehung von Passagen aus anderen

Opern Schuberts – zu komplettieren, muß fragwürdig bleiben. Dennoch war er in der Aneignungsgeschichte des unbekanntes Bühnenkomponisten Schubert eine wichtige Etappe.

ROMANTISCHES IDEENDRAMA UND OFFENBACHIADE

Alfonso und Estrella (D 723)

Oper in drei Akten von Franz von Schober; Libretto verschollen. Autographie: Partitur ohne Ouvertüre: Gesellschaft der Musikfreunde Wien; Ouvertüre, zuerst benutzt für die Bühnenmusik zu *Rosamunde*: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; Abschrift der Uraufführungspartitur: Österreichische Nationalbibliothek Wien. Erstaussgabe der Ouvertüre: Wien 1867; Akt 1-3 ohne Ouvertüre: AGA XV,5, Nr. 9, 1892; komplett: NGA II,6; Erstaufführung in Franz Liszts gekürzter Einrichtung: Weimar 1854; Bearbeitung mit wesentlichen Eingriffen von Johann Nepomuk Fuchs: Karlsruhe 1881 und in anderen deutschen Städten, Hofoper Wien 1882; Bearbeitung von Kurt Honolka zu einem Schubert-Pasticcio *Die Wunderinsel* unter Zugrundelegung von Shakespeares Drama *Der Sturm*: Stuttgart und Linz 1958; Rundfunkproduktion des Originals: Radio Beromünster 1949, BBC (englisch) 1969 von einer konzertanten Aufführung des Edinburgh-Festivals; szenische Aufführung des Originals in englischer Sprache durch den teilweise professionellen Reading University Opera Club 1977; szenische Erstaufführung des Originals ohne wesentliche Kürzung: Graz 1991, Wiener Festwochen 1997.

Schubert war sich sicher, in dem von seinem Freund Franz von Schober (1796-1882) vorgeschlagenen Stoff aus der mittelalterlichen Geschichte des von der Maurischen Eroberung Spaniens verschont gebliebenen Königums León und Asturien (Hoke, S. 14) das richtige Sujet gefunden zu haben. Die beiden zogen sich im Herbst 1820 über Atzenbrugg nach St. Pölten und in das nahe gelegene Schloß Ochsenburg, das dem mit Schober verwandten Bischof von St. Pölten gehörte, zurück und arbeiteten wie in Klausur an dem Projekt. Schober berichtete darüber Josef von Spaun so (Dok. 139), daß

man sich den Arbeitsverlauf schubweise vorstellen muß: Schubert mit der Komposition sozusagen Seite für Seite Schobers entstehendem Libretto folgend. Den Beginn der Partiturschrift für den ersten Akt datierte Schubert auf den 20. September, das Ende auf den 16. Oktober. Zwei Tage später begann er mit dem zweiten Akt, der Anfang November in Wien fertiggestellt wurde; am 27. Februar 1822 lag das Werk komplett vor.

Am 2. November 1821 hatte Schubert an Spaun geschrieben: »Das Kärnthner- u. Wiener-Theater ist wirklich dem Barbaya verpachtet u. [er] übernimmt selbe am December« (Dok. 138). Am 29. November erschien in der *Wiener Allgemeinen Theaterzeitung* der Hinweis, die neue Theaterleitung habe Carl Maria von Weber einen Auftrag erteilt und auch der »rühmlich bekannte Tonsetzer« Schubert sei aufgefordert worden, »eine Oper zu schreiben« (Hilmar-Voit, S. 19). Das stärkte Schuberts Hoffnung auf eine Aufführung. Zudem sah er seinen Freund Johann Michael Vogl für die Partie des entmachteten Königs Froila vor (aufgrund eines Lesefehlers in der AGA und danach in der Schubert-Literatur: Troila; endgültige Korrektur durch die NGA, 1993). Aber der Sänger zeigte sich von dem Werk enttäuscht und dürfte sich nicht als Fürsprecher beim neuen Impresario betätigt haben (Dok. 161), zumal er gegenüber Schober eine Antipathie hegte.

So schrieb Schubert Ende 1822 Spaun: »Mit der Oper ist es in Wien nichts, ich habe sie zurück begehrt u. erhalten« (Dok. 173). Aber er wollte das Werk bei Weber in Dresden oder in Berlin einreichen. Zu dem Zwecke ließ er sogar eine professionelle Kopie der Partitur erstellen und korrigierte sie selbst (Dok. 158 und 188). Um die – erfolglose – Vermittlung in Dresden bat er Ignaz von Mosel (Dok. 186f.). 1824 zeigte die von Wien an die Königliche Oper Berlin übergewechselte Sopranistin Anna Milder-Hauptmann, die Gefallen an Schuberts Liedern gefunden hatte, Interesse für das Werk. Nach Einsicht in die ihr von Schubert zugesandte Kopie der Partitur beschied sie ihm aber im März 1825: »Was Alfonso und Estrella [...] anbelangt, ist es mir unendlich leid, bemerken zu müssen, daß Ihr Buch hievon den hiesigen Geschmack nicht entspricht, man ist hier die große, hoch tragische Oper gewöhnt oder die französisch komische Oper. Nach diesem Ihnen

hier beschriebenen Geschmack werden Sie selbst einsehen, daß Alfonso und Estrella durchaus kein Glück hier machen würde« (Dok. 280).

Dabei blieb es zu Schuberts Lebzeiten, der Komponist erhielt nicht einmal die Kopie seiner Partitur aus Berlin zurück. Nach Graz schickte er laut Anselm Hüttenbrenner (Erinn.² 153) noch 1827 die Originalpartitur. Die erfuhr zwar auch keine Aufführung, ging aber – 1842 von Schuberts Bruder Ferdinand zurückgefordert (Erinn.² 355f.) – wenigstens nicht verloren. Franz von Schober, der 1839 in Ungarn eine Zeitlang als Sekretär Franz Liszts tätig gewesen war (Dok. 610), brachte 1854 schließlich als Weimarer Legationsrat und Kammerherr den Komponisten dazu, die Oper aufzuführen. Dann dauerte es noch einmal 137 Jahre, bis nach mehr (Honolka) oder weniger (Fuchs) bedenklichen Bearbeitungen (hierzu Waidelich, S. 48ff.) das Stadttheater Graz 1991 unter der Leitung von Mario Venzago die weitestgehend unangetastete Originalgestalt herausbrachte.

1. Akt: Seit zwanzig Jahren lebt der durch den Usurpator Mauregato vom Thron verdrängte Herrscher des Königreichs León, Froila (Bariton), in einem abgelegenen Gebirgstal, von den Einwohnern zärtlich als Vater verehrt. Sein inzwischen herangewachsener Sohn Alfonso (Tenor), dem die Enge des Tals und die milde Strenge des Vaters bedrückend geworden sind, will den Thron zurückerobern. Froila verweigert ihm die Zustimmung, schenkt ihm aber als Talisman die Kette Eurichs, eines seiner Vorfahren auf dem Thron. – Im Königsschloß zu Oviedo will Estrella (Sopran), die Tochter des unrechtmäßigen Herrschers Mauregato (Bariton), mit ihren Freundinnen zur Jagd aufbrechen. Der von einer siegreich geführten Schlacht gegen die Mauren zurückgekehrte Feldherr Adolfo (Baß) wirbt um Estrella, wird von ihr aber abgewiesen. Adolfo pocht auf eine frühere Zusage Mauregatos. An sein Wort gebunden, knüpft dieser an seine erneute Zusage eine Bedingung: Estrellas Hand soll nur erhalten, wer die Kette Eurichs besitzt. Adolfo droht, sich für diese Schmach zu rächen.

2. Akt: Im Gebirgstal bittet Alfonso seinen Vater, ihm noch einmal das Lied vom Wolkenmädchen vorzutragen. Es berichtet von einem Jäger, der im Traum einem verlockenden Gebilde verfällt; erwacht, findet er sich in der Realität nicht mehr zurecht und stürzt sich in den Tod. Auf Alfonso wirkt das zu seiner Warnung vorgetragene

ne Lied wie ein Versprechen, aus der Enge seiner Welt auszubrechen. Da erscheint Estrella, die sich von ihrer Jagdgesellschaft gelöst und dabei verirrt hat: für Alfonso eine Erscheinung wie das Wolkenmädchen. Beide, die ihre Identität verbergen, fühlen alsbald tiefe Zuneigung füreinander. Alfonso, der sie einem Gebot des Vaters zufolge nicht über das Tal hinaus begleiten darf, schenkt ihr zum Abschied die Kette Eurichs. – In Oviedo sammelt Adolfo Verschwörer um sich und bereitet sich, unter erlogener Berufung auf den von ihm längst für tot gehaltenen Froila, vor, Mauregato vom Thron zu stürzen. Dieser bangt inzwischen um ein Lebenszeichen seiner Tochter. Als sie endlich heimkehrt, sieht er an ihrem Hals die Kette Eurichs und wird sich wieder seiner Schuld an Froila bewußt. Als er ihr erklärt, daß diese Kette die von ihm gegenüber Adolfos Werben ausgesprochene Zusatzbedingung sei, frohlockt Estrella und erklärt, den ihr Unbekannten aus dem Gebirge heiraten zu wollen. Voller Mut fordert sie den Vater zum Kampf gegen Adolfos Truppen auf.

3. Akt: Bis in Froilas Gebirgstal ist der Schlachtenlärm gedungen. Estrella flieht vor dem sie mit Gewalt bedrohenden Adolfo. Im letzten Augenblick wird sie von Alfonso und den Seinen gerettet, die Adolfo gefangennehmen. Estrella erbittet Hilfe für ihren Vater, Alfonso bricht auf. Von Reue gepeinigt, begegnet der flüchtende Mauregato Froila – und findet Vergebung bei diesem. Als Alfonso siegreich zurückkehrt, wird auch Adolfo – »die Gnade tilgt die Schuld« – von Mauregato Verzeihung gewährt. Froila überläßt die Krone seinem Sohn, das Volk huldigt diesem und Estrella als dem neuen Herrscherpaar.

Das Libretto des dilettierenden Literaten Schober ist schon bei Franz Liszt, der die Uraufführung der Oper 1854 mit einem Aufsatz in der *Neuen Zeitschrift für Musik* flankierte, auf Kritik gestoßen: »Man findet sich schwer in die Voraussetzung, daß ein wie Schubert an substantiell feine, poetische Nahrung gewöhnter Geist die Unzulänglichkeit des gewählten Libretto nicht hätte bemerken sollen« (Liszt, S. 50). Tatsächlich weist Schobers Textbuch grundlegende dramaturgische Unzulänglichkeiten auf: ein durchgehend retardierendes Moment durch häufigen Rückbezug auf bereits Erwähntes; die erst in Adolfos Verschwörung nachgelieferte Vorgeschichte; den bis auf Estrellas unvermutete, wenngleich zu breit angelegte Heimkehr

durchgängigen Mangel an plötzlichem Affektwechsel und daraus folgend das Fehlen eines Gleichgewichts zwischen Stillstand und Aktion.

Hinzu kommen sprachliche Mängel bis zu Entlehnungen bei Schiller und anderen (Waidelich, S. 119), die heute den Eindruck unfreiwilliger Komik wecken. Das Libretto mit seinen Rezitativen, zehn Arien (ohne ariose Partien in Ensemblesätzen), 13 Duetten, zwei Terzetten, sieben wesentlichen (von insgesamt 15) Chor-beteiligungen und sechs Ensembles (einschließlich der Finali) ist in gereimte Verse gefaßt, die meist als vierhebige Jamben oder Trochäen mit einer erstaunlichen Unempfindlichkeit für die jeweilige Situation daherkommen. Und Schubert folgt dieser sprachlichen Ödnis, durch falsche Deklamation die Dinge zum Teil verschlimmernd (Waidelich, S. 183ff.), in meist gleichmäßigen Viertaktperioden, so daß manchem Hörer schon die ungerade Taktgruppengliederung in Froilas Arie (Nr. 2) »Sei mir begrüßt, o Sonne« wie das Versprechen auf musikalische Prosa insgesamt erscheint (Cunningham, S. 175).

Schuberts quadratischer Periodenbau erzeugt einen nicht nur zu der nach seinem eigenen Urteil »aufhauerischen« Ouvertüre (Dok. 213), sondern auch zur Tradition der ernstesten deutschen Oper querstehenden Eindruck von Liedhaftigkeit. Aber es ist nicht jene Liedhaftigkeit, die er in seinen Klavierliedern zu einem hochorganisierten Wort-Musik-Kunstwerk gesteigert hat, sondern ein meist geheimnisarmer Duktus. So läßt sich Liszts potentielle Hochrechnung vom Liedstil Schuberts auf die Oper kaum nachvollziehen: Durch seine spezifische Deklamation »naturalisierte er gleichsam den poetischen Gedanken im Gebiete der Musik, verschwister-te ihn mit der selben wie Seele und Körper und flöbte uns den Widerwillen, um nicht zu sagen: Ekel gegen Gesang ein, der sich an schlechte, herz- und geistlose Verse hängt« (Liszt, S. 54). Um so mehr überrascht jenseits der Sprachvertonung die Sorgfalt der Komposition. Was Schubert an instrumentaler Kolorierung einsetzt, ist von einer in der deutschen Oper seiner Zeit unübertroffenen Delikatesse. Der differenzierte Einsatz der Bläser führt zumal im Umkreis der Liebenden zu einer Innigkeit des Ausdrucks, die heute gerade wegen ihres Abstands zum opernhaften Zeitstil interessiert.

Die erste Begegnung Alfonsos mit Estrella ist ein Unikum der Operngeschichte: nach dem

Abgang Froilas und dem plötzlichen Erscheinen des Mädchens (Nr. 12) bildet die Abfolge von drei Duetten mit je einer zwischengeschalteten Arie der Titelfiguren eine symmetrische Binnenform. Sie entspricht Schuberts Dramaturgie. Die im Felsental spielenden statischen Szenen vertont er »nach Art der Kantate; in sich geschlossene Nummern folgen aufeinander (Chorsätze und Arien im ersten Bild: Chorkantate; Arien und Duette im dritten: Kammerkantate), jeweils durch vergleichsweise kurze Accompagnato-Rezitative miteinander verbunden. Die dramatischen Szenen in Oviedo hingegen sind als große Ensemble-Sätze komponiert, in denen musikalisch sich verdichtende Sätze in locker-rezitativische unmerklich übergehen« (Dürr, *Bühnenwerke*, S. 181).

Exkurs II:

Durchkomposition und Geschlossene Form

Die duale Großform von lyrischen Kammerkantaten und dramatischen Ensemblesätzen dürfte von Schober und Schubert gleichermaßen angestrebt worden sein als Reverenz vor zwei theoretischen Schriften der Zeit: Ignaz von Mosels 1813 veröffentlichtem *Versuch einer Ästhetik des Dramatischen Tonsatzes* und Franz Grillparzers Fragment gebliebener Studie von 1819 *Rossini oder Über die Grenzen der Musik und Poesie*, die als Gegenstück zu Lessings *Laokoon* geplant war (Blaukopf, S. 19). Da Schober Schuberts Förderer Mosel, 1820-1829 Vizedirektor der Hoftheater, persönlich kannte, Grillparzer wiederum Schubert regelmäßig im Hause der Schwestern Fröhlich traf, sind Einflüsse naheliegend – wengleich es wenig schlüssig ist, jedes Detail aus Schuberts Opern auf Mosels Ästhetik zurückzuführen (Cunningham, S. 148ff.). Andererseits dürfte Grillparzers nicht nur im Vorwurf der Polizeiwidrigkeit zum Ausdruck kommender Abscheu vor dem Grad der Durchkomposition in Webers *Euryanthe* und dem Verschmelzen der Künste im Hang zum Gesamtkunstwerk den Boden für Eduard Hanslicks Ästhetik von der »tönend bewegten Form« bereitet haben. Diese liefert eine Erklärung (Blaukopf, a.a.O.) für den österreichischen Sonderweg in der Musikgeschichte: den Primat der absoluten Musik mit ihren geschlossenen Formen über die zum Zerfließenden neigende nachklassische Oper, der

dazu führte, daß die Musikstadt Wien zwischen Beethovens *Fidelio* und Bergs *Wozzeck* keine relevante Oper hervorgebracht hat.

Schober und Schubert folgten der Grundthese Mosels, der selbst – wengleich mit wenig Erfolg – praktische Beiträge für die durchkomponierte, also dialoglose deutsche Oper geleistet hatte: »Eine einfache [...] Handlung, welche Gelegenheit zum Ausdruck von Gefühlen und Leidenschaften und einen Kontrast zwischen denselben darbietet, ist der schicklichste Gegenstand für die tragische oder heroische Oper« (Mosel, S. 22f.). Ebenso hielten sie sich an eine zweite Forderung: »Da die Musik die Sprache der Empfindungen ist und ein Verweilen auf denselben schon in der Natur des Gesanges liegt: soll der Operndichter jeden Stoff verwerfen, der einen eilenden Gang der Handlung erheischt« (a.a.O.). Gleichzeitig verlangte Mosel die Unterordnung des Komponisten unter den Dichter, womit er sogar den Protest des ihm geistesverwandten Grillparzer herausforderte, der ihm »prosaische Verstandesnachäffung« vorwarf, »welche das Wesen der Musik zerreißt, um den hohlen Worten des Dichters nachzustottern« (zitiert nach Waidelich, S. 87). So ist *Alfonso und Estrella* neben Webers *Euryanthe* und Louis Spohrs *Jessonda* (beide 1823 uraufgeführt) die erste durchkomponierte Oper der deutschen Romantik, die gleichwohl der Ästhetik der geschlossenen Form treu bleibt und im Liederspiel ihrer Kantatenteile gattungstypisch ortlos wirkt. Durchkomposition bedeutet hier trotz der in den dramatischen Partien übergreifenden Rezitative (sämtlich mit Orchesterbegleitung) keineswegs in dem aus Wagners Musikdramen gespeisten Sinn Arnold Schönbergs musikalische Prosa und damit »Musik für Erwachsene« (Schönberg, S. 44). Vielmehr verlangt Schuberts Oper beim Hörer nach jener Kindlichkeit, die eine Prämisse ihrer Erschaffung war. Schober erinnerte sich im Rückblick von der Uraufführung auf die Entstehung des Werks, es sei »in sehr glücklicher Schwärmerei, aber in sehr großer Unschuld des Herzens u. Geistes« (Erinn. 359) entstanden.

Obwohl Schubert in den geschlossenen Nummern die von Wagner später verteilte Quadratur der Perioden betrieb, hat er auch eine Zukunftsmusik geschrieben, in der Grillparzers und Mosels »gattungsfrommer Pragmatismus« (Gülke, S. 144) überwunden ist. Zu

Beginn des zweiten Akts trägt Froila das *Lied vom Wolkenmädchen* vor. Schubert hat es nicht in der liedhaft komplikationsarmen Form seiner Arien vertont, sondern im Stil seiner Liedballaden mit Tempo-, Dynamik- und Tonartwechseln auf engstem Raum. Der imaginäre Gang des Jägers hinauf in das Wolkenschloß des Mädchens erfolgt über mediantische Tonartverwandtschaften: G-Dur – Es-Dur – H-Dur (als Vorwegnahme der *Täuschung* aus der *Winterreise*) bis zur Rückkehr in die Wirklichkeit auf der Ausgangsstufe G-Dur. Wie später in Sentas Ballade aus Wagners *Fliegendem Holmländer* »geht es um einen hintergründigen Bezug von Opernrealität und Fiktion« (Gülke, S. 149): In beiden Fällen tritt, hier allerdings entgegen Froilas Warnung, das Geträumte in die Wirklichkeit ein. Schubert betont die Verwischung der Realitätsebenen dadurch, daß er die in dem gesamten Lied peinlich vermiedene Viertaktigkeit ausgerechnet in der H-Dur-Passage mit dem Gleichklang von Oper (»Er folgte ihrer Stimme Rufen / und stieg den rauhen Pfad hinan«) und dem späteren Lied (»Ein Licht tanzt freundlich vor mir her, / ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer«) aufrecht erhält. Und er läßt nach Estrellas Auftritt ihre in Froilas Lied noch beschwörend dementierte Zugehörigkeit zu Alfonso klangliche Wirklichkeit werden, indem er Alfonso ihr charakteristisches Quint-Quart-Klarinettenmotiv in den Oboen zuordnet. Seine Musik spricht verborgene Wahrheiten aus, von denen sich die Weisheit des Librettisten nichts träumen ließ.

Sehr wohl dürfte sich Schober indes darüber im klaren gewesen sein, daß er mit seinem Libretto auf jenes ideelle Drama zielte, das Schubert seit seinen schöpferischen Anfängen vorgeschwebt hatte als »Widerspruch einer Welt in Harmonie, in der Frieden herrscht und Gerechtigkeit und die sich im Einklang weiß mit der Natur, zu einer Welt in Disharmonie, in der Konkurrenz und Neid herrschen, Intrige und Unfrieden, und die abgelöst ist von der Natur« (Dürr 1992, S. 283). Ohne jede Leidenschaft entwirft er ein Modell der Autoritätswahrung für die Vätergeneration, und Schubert hat darauf eine leidenschaftslose Musik geschrieben, die in einer offenbar mutterlos

patriarchalischen Gesellschaft für die Beziehung der Kinder zu ihren Vätern dieselbe Innigkeit aufbringt wie für das Verhältnis der Liebenden zueinander. Sogar der Aufeinanderprall Froilas und Mauregatos im dritten Akt vermittelt in dem allzu knappen B-Dur-Andantino »Kein Geist, ich bin am Leben« (Nr. 33) mitnichten zugespitzte Spannung, sondern eine prästabilisierte Harmonie, der sich die beiden Schlußnummern wie halbherzige Pflichtaufgaben in einem innerlich längst zu Ende gekommenen Diskurs anschließen.

So muß für den dramaturgisch unersetzlichen Akt des Generationswechsels in der Herrschaft ein Stellvertreter gefunden werden. Es ist der Feldherr Adolfo, der – mit seinem großen Chor-Agitato »Stille, Freunde, seht euch vor« im zweiten Akt (Nr. 17) kräftig modelliert – gegen seinen Herrn Mauregato den Aufstand probt. In einem zweiten Stellvertreterkrieg wird Alfonso die Aufgabe zuteil, den Feind des Feindes seines Vaters zu besiegen. So findet die Versöhnung zwischen den alten Herrschern über die Verbindung ihrer Kinder statt, während das gesamte Konfliktpotential auf den Schurken Adolfo abgewälzt wird. Er führt letztendlich herbei, was Alfonso vom Vater untersagt worden war: »den Sturz unrechtmäßiger, aber durch Gewohnheit schon befestigter Herrschaft; Alfonsos Machtergreifung nimmt den Umweg über den bösen Stellvertreter. Eben darum muß dieser am Ende freigelassen werden – er hat seine Schuldigkeit getan und ist nicht wahrhaft straffähig; man müßte sonst ja Mauregato zur Verantwortung ziehen« (Dieckmann, S. 101) und das Prinzip Herrschaft insgesamt befragen. Die Frage, die in Wagners *Lohengrin* ausdrücklich verboten wird, um die Aura von Herrschaft zu tabuisieren, wird in Metternichs Habsburgerreich auch ohne ausdrückliches Verbot gar nicht erst gestellt. Das musikalische Ideendrama beruht auf einem Libretto, »das mit Hilfe von Mosels Maßgaben Zensur verinnerlicht« (Gülke, S. 145). So ist *Alfonso und Estrella* für den Nachgeborenen, gerade weil die Oper Mosels Verdikt beherzigt: »Die Musik hat nichts mit Politik zu schaffen« (Mosel, S. 13), ein erhellendes Zeitstück wider Willen.

te dafür, gravierende Probleme der Komposition und ihre mögliche Erkenntnis durch den Komponisten dafür verantwortlich zu machen. Solche Erklärungen wurden erst den wenige Jahre später sich häufenden Torsi und Fragmenten gegenüber herangezogen. Im Falle des stets für unproblematisch gehaltenen Streichtrios D 471 liegen dagegen höchstwahrscheinlich äußerliche Gründe vor, die sich der Kenntnis der Nachwelt völlig entziehen. Und es ist nicht grundsätzlich auszuschließen, daß dies auch für manche der zeitlich folgenden fragmentarischen Werke gelten könnte: Obwohl zwar auch in der Phase der Schubertschen »Krisenjahre« vieles Fragmentarische mit vollem Recht auf massive Gestaltungsprobleme zurückgeführt werden kann, während eine solche Begründung bei dem vorliegenden Streichtrio auch nicht ansatzweise zu erörtern ist, sind doch immer auch diverse mögliche äußere (und zufällige) Gründe für Kompositionsabbrüche in Erwägung zu ziehen, über die freilich heute nichts mehr zu ermitteln ist. Wenn daher das Verwiesensein der Musikforschung auf innere (in der Sache selbst liegende) Gründe die Einreihung der Fragmente in eine Problemgeschichte des Komponierens nahelegt, dann zwingt gerade dieser Umstand zu äußerster methodischer Vorsicht und Zurückhaltung. Denn auch die an den Klaviersonaten- und Sinfoniefragmenten der folgenden Jahre inzwischen häufig analytisch dargelegten Mängel und Gestaltungsprobleme erscheinen als solche stets nur im Kontext einer Interpretation; daß diese einen guten Teil ihrer Plausibilität in erster Linie der Suggestivkraft des Fragments verdankt, sollte nicht vergessen werden.

*Die Kammermusik der »Krisenjahre«:
1819/1820*

Die seit längerem so bezeichneten »Jahre der Krise«, die den Zeitraum von ungefähr 1817 bis 1822 umfassen, machen sich in der Kammermusik kaum bemerkbar, weil aus dieser Zeit überhaupt nur zwei Werke überliefert sind. Schuberts Experimentieren, das das Risiko des häufig wiederholten Scheiterns auf sich nimmt – dieses hat ja zur Bezeichnung dieser Jahre als Krisenzeit herausgefordert –, spielt sich weitgehend auf dem Felde anderer Gattungen ab: vorwiegend auf dem der Klaviermusik, die aus

naheliegenden, zunächst äußerlichen (aber zweifellos auch inneren) Gründen nach 1816, also nach Schuberts Ausscheiden aus der familiären Musizierpraxis, die Kammermusik in ihrer Bedeutung als Hauptprobungsfeld abgelöst hatte, und auf dem der großen Orchesterkomposition.

Daher kann der Begriff der »Krisenjahre« bei der Betrachtung der Kammermusik kaum in einem inhaltlichen Sinne Verwendung finden; es ist aber nützlich, durch seine Verwendung den Prozeß der Auseinandersetzung mit der großen Form im Auge zu behalten.

Klavierquintett in A
»Forellenquintett«
(D 667)

Schuberts *Klavierquintett in A* (D 667), das sogenannte »Forellenquintett«, zählt sicher zu den beliebtesten und bekanntesten Kammermusikwerken Schuberts überhaupt. Über seiner scheinbaren Unbeschwertheit geraten meistens seine nicht gerade wenigen ungewöhnlichen Züge in Vergessenheit. Diese Ungewöhnlichkeit beginnt schon bei der Besetzung: Die später das Bild der Gattung prägenden Werke von Schumann, Brahms, Dvořák oder Franck geben dem Klavier das Standard-Streichquartett als Partner bei; Schubert dagegen stellt das Streichquartett aus Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß zusammen. Freilich war dies ein Wunsch des Auftraggebers: Der Steyrer Musikenthusiast Sylvester Paumgartner, in dessen Hause Schubert 1819 während seines Sommeraufenthalts in Oberösterreich weilte, bestellte das Werk nach dem Vorbild des Septetts op. 74 von Johann Nepomuk Hummel, das 1816 auch in einer Quintettfassung (mit Kontrabaß) erschienen war. So gesehen, war Schubert gezwungen, sich an der klanglich unausgewogenen Fassung eines Arrangements zu orientieren (Hummels Septett, im Original eines der zu Unrecht vergessenen bedeutenden Werke der Kammermusikliteratur und als solches im 19. Jahrhundert noch lange geschätzt, weist die Besetzung Flöte/Oboe/Horn/Viola/Violoncello/Kontrabaß/Klavier auf). Schubert verstand es allerdings, diese Vorgabe zu einem Vorteil für das Werk umzumünzen, indem er die Befreiung des Violoncellos von der Baßfunktion, also

seine Verfügbarkeit als Melodieinstrument in klangschöner Tenorlage, entschieden ausnutzte (vgl. etwa das Seitenthema im Kopfsatz, T. 64ff., oder die fünfte Variation des Liedthemas). Ebenfalls dem Auftraggeber zuliebe wurde als fünfter, sozusagen überzähliger Satz die Variationsfolge über Schuberts Lied *Die Forelle* (D 550), von Des-Dur nach D-Dur transponiert, eingegliedert. Eine Pointe dieser Eingliederung liegt darin, daß die dem Original ähnlichste Gestalt des Liedthemas – mit der perlenden Sextolenfigur der Klavierbegleitung – erst am Schluß des Satzes (T. 128ff.), also als Resultat und nicht als Ausgangspunkt der Variationsfolge, erklingt.

Ist mit der Fünfsätzigkeit, jedenfalls gemessen an den später entwickelten Gattungsnormen (auch an der des Hummelschen Vorbilds), eine weitere Ungewöhnlichkeit benannt, so ist doch vor allem auf die um Konventionen und Regeln bemerkenswert unbekümmerte Formanlage der beiden Ecksätze und des Andante-Satzes hinzuweisen. Das Finale etwa bewegt sich von der Tonika aus nicht etwa wie üblich zur Dominante, sondern zur Subdominante und läßt dann – nach einer Wiederholung dieser Exposition – unmittelbar darauf diesen Vorgang, lediglich um eine Quinte aufwärts transponiert, gleichsam als Reprise folgen, die also ohne Eingriff wieder auf der Tonika ankommt – womit das Stück ohne Hinzufügung auch nur eines weiteren Taktes zu Ende ist. Mit einigen Modifikationen gilt dies auch für den Andante-Satz mit seiner unorthodoxen Tonartenfolge F-Dur/fis-Moll/D-Dur/G-Dur, deren um eine kleine Terz aufwärts transponierte Wiederholung (denn aus nichts anderem besteht die zweite Hälfte des Satzes) allerdings einen zusätzlichen modulierenden Takt (T. 104) erfordert, um wieder in der Tonika schließen zu können. Der Kopfsatz schließlich setzt seine Reprise, nach einer regelmäßig in der Dominante schließenden Exposition und einer ausgedehnten Durchführung, von der Subdominante aus an und erspart sich durch diese einfache Transposition weitergehende Einrichtungsmaßnahmen (allerdings ist diese Reprise um die Takte 1-24 und 100-113 der Exposition gekürzt).

Diese scheinbare Sorglosigkeit – oder vielmehr: diese Häufung von Sorglosigkeiten – ist in der Literatur vielfach als »Bequemlichkeit« getadelt worden und galt lange Zeit als charak-

teristisch für den Umgang Schuberts mit Fragen der Form, deren Hauptzüge sich selbst im Spätwerk nicht ganz verloren haben. Auch wenn sich in den letzten zwanzig Jahren ein deutlich anderes Schubert-Bild durchzusetzen begonnen hat, so darf doch daran erinnert werden, in welcher Weise die Wertschätzung von Schuberts Instrumentalmusik sich vielfach gegen ästhetische Verdikte zu behaupten hatte – was nicht zufällig gerade im Falle des »Forellent quintetts« besonders virulent wurde: Hier traf das Erlebnis einer nie bezweifelten und unmittelbar wirkenden Qualität der Musik mit der rationalen Einsicht in wirkliche oder angebliche formale Mängel, die man glaubte nicht abstreiten zu können, zusammen. Symptomatisch ist die engagierte Schubert-Verteidigung Hans Gáls: »Wer bereit ist, zu tadeln, möge einen mildern Umstand in Betracht ziehen: das ist Musik, die man nicht um die Welt missen möchte, Musik, deren Zauber über alle Formbedenken hinweg jeden Widerspruch gegenstandslos macht« (Gál, S. 133).

Wenn man die Entstehungszeit des Quintetts bedenkt, gewinnt diese Unbekümmertheit eine weitere Dimension. Mitten in Schuberts sogenannten »Krisenjahren«, von denen in diesem Werk nichts spürbar wird, verrät die Sorglosigkeit seiner Formbehandlung auch Züge von Souveränität: Die Besinnung und Reduktion auf einfachste Grundprinzipien der Satzanlage erscheint als Reversbild der ambitionierten und meistens zum Abbruch zwingenden Formexperimente der Sinfonien und Klaviersonaten dieser Zeit und gewährleistet das Gelingen eines – immerhin ja in Auftrag gegebenen – großen Werks, in dessen Rahmen übrigens auch vorwärtsweisende, auf unspektakuläre Weise experimentelle Züge nicht fehlen. Bei näherem Zusehen erweist nämlich gerade auch der formale Bau des Quintetts erstaunliche Meisterschaft. Hier sei nur auf die durchdachte Tonartenorganisation der Kopfsatzdurchführung hingewiesen. Deren erster Tonartenschritt (von C-Dur, T. 147ff., nach Es-Dur, T. 161ff.) bildet zusammen mit ihrem letzten (von fis-Moll, T. 202, nach A-Dur als der Dominante des Reprisesbeginns, T. 203) einen Kleinterzirkel; der dazwischenliegende Raum wird zunächst in unterschiedlichen aufsteigenden Intervallschritten ausgefüllt (T. 181-194: Es, f, As, b, Ces), danach aber – nach einer enharmonischen

Umdeutung des Ces-Dur zur Dominante von e-Moll – aufsteigend chromatisch (T. 195ff.: e, f, fis). Jeder dieser harmonisch unterschiedlich strukturierten Hauptabschnitte (T. 147ff., T. 181ff., T. 195ff.) entspricht einer neuen Phase der Materialverarbeitung. Mindestens wird man also sagen müssen, daß die angebliche »Bequemlichkeit« der unveränderten subdominantischen Transpositionsreprise (die übrigens in Schuberts Œuvre nach dem Entstehungsjahr des Klavierquintetts nicht mehr begegnet) gut vorbereitet und insofern schlüssig begründet ist.

Bezeichnend für die Rolle der Kammermusik in diesen »Krisenjahren« ist sicherlich die Tatsache, daß sie einerseits von Schubert so spärlich mit Kompositionen bedacht wurde, daß aber andererseits diese quantitativ geringe Produktion eine besondere Qualität aufweist. Es wirkt wie die Berührung der Extreme, wenn nach der scheinbaren Mühelosigkeit der großen Ecksätze im »Forellenquintett« das nächste Kammermusikwerk zu den problematischsten, rätselhaftesten, aber auch originellsten in Schuberts Gesamtwerk gehört.

Streichquartett in c (D 703)

Das im Dezember 1820 entstandene fragmentarische *Streichquartett in c* (D 703) – es besteht aus einem Kopfsatz in c-Moll und einem nicht vollendeten langsamen Satz in As-Dur – ist das einzige Kammermusikwerk Schuberts, in dem die »Jahre der Krise« einen spürbaren Niederschlag gefunden haben; dies allerdings auf sehr bemerkenswerte Weise. Während man den Abbruch der Arbeit im langsamen Satz als eines jener Krisensymptome werten kann, die dieser Schaffensphase Schuberts ihre Bezeichnung gegeben haben, liegt mit dem Kopfsatz eine hochgradig experimentelle, aber ohne jeden Zweifel vollgültige Komposition vor, die sich – wie das Konzert- und Schallplattenrepertoire zeigt – auch als Einzelstück als lebensfähig erwiesen hat. Dieser Streichquartettsatz hat etliche Rätsel aufgegeben. Der Anlaß für seine Entstehung, vier Jahre nach dem letzten vollendeten Streichquartett (D 353) und fast ebenso lange vor dem eine neue Werkgruppe einleitenden nächsten (D 804), liegt völlig im Dunkeln. Weder ist eine Verbindung zur Musizierpraxis im

Familienkreis herzustellen, noch ist irgend ein Auslöser für die Komposition wie später im Falle der drei letzten großen Quartette bekannt, deren Stil- und Ausdruckssphäre dieser Satz doch bereits deutlich vorwegnimmt. Mit den Jugendwerken hat dieses in ganz neue Dimensionen ausgreifende Stück nichts mehr zu tun. Weiterhin muß offen bleiben, warum Schubert die Arbeit im Verlaufe des langsamen Satzes (nach 42 Takten) abgebrochen hat. Daß fragmentarische Kompositionen das Aufspüren von in der Sache selbst liegenden Mängeln nahelegen, verhindert nicht, daß ihre mit einer gewissen Zwangsläufigkeit dann auch erfolgende Konstatierung nicht unproblematisch ist.

Das Rätselhafteste an diesem Stück ist allerdings die Komposition selbst. Die Versuche allein zur Interpretation seiner Formanlage sind inzwischen Legion, und so scheint es das Vernünftigste zu sein, zunächst einmal die Gründe für die Rätselhaftigkeit dieses Satzes zu versammeln, statt sie durch vorschnelle und falsche Eindeutigkeit zu beseitigen. Denn gerade die nicht fortzuschaffende formale Vieldeutigkeit macht einen seiner großen Reize aus. Bemerkenswert ist allein schon die geringe Bedeutung der Haupttonart c-Moll, die man eher als Rahmentonart bezeichnen könnte: An die Ränder des Satzes gedrängt, beherrscht sie gerade ein Zehntel des gesamten Stücks. Aber auch keine andere Tonart tritt mit vollem Gewicht an ihre Stelle. Der Satz hat zwar eine klar erfassbare harmonische Gliederung, die im Prinzip der Sonatenformanlage folgt, aber so reichhaltig gestaltet ist, daß die Abweichungen von diesem Prinzip mindestens so auffällig sind wie die Entsprechungen. Wenn nun zwar die Haupttonart so schwach ausgeprägt wird, daß man bei der mit ihr verbundenen thematischen Gestalt schwerlich von einem Hauptthema sprechen kann (zumal diese Gestalt in der Reprise keine Rolle mehr spielt außer der eines knappen und vehementen Satzabschlusses), so ist doch die Schlußtonart der Exposition (T. 93-140) deutlich als Dominante auf c-Moll als Satztonika bezogen; ebenso ist die Reprise dieser Partie (T. 257ff.) durch ihre Transposition nach C-Dur diesem aus dem Sonatendenken herrührenden harmonischen Bauplan verpflichtet, so daß manche Analysen die Reprise überhaupt erst hier ansetzen möchten (Danckwardt, S. 58). Die erste zu formaler Rundung und harmoni-

Beispiel 3: *Streichquartett in c* (D 703), 1. Satz, T. 186-202

scher Stabilität gelangende thematische Bildung des Satzes (T. 27ff.) steht in As-Dur; vom Charakter her deutlich ein Seitensatzthema, kommt sie doch für ein solches – nach dem knappen und gestaltlich wenig gefestigten Beginn – verfrüht. Mit ihr beginnt auch die fast taktgetreu der Exposition entsprechende Reprise, allerdings entgegen jeder Regel in B-Dur (T. 195ff., s. Beispiel 3) und Es-Dur (T. 207ff.).

Aus dieser Anlage eben resultiert ein guter Teil der unauflösbaren Vieldeutigkeit des Satzes: Thematische und harmonische Entwicklungen, die in der Sonatenform gerade durch ihre enge Verknüpfung diesem Formprinzip seine Überzeugungskraft und seine Geltung verschafft haben, werden hier voneinander gelöst und gegeneinander verschoben. Was an den frühen Streichquartetten schon als Inkongruenz der thematischen und der harmonischen Satzdimension zu beobachten, oft aber auch von formaler Unübersichtlichkeit kaum zu unterscheiden war, ist hier zu einem überlegen gehandhabten Gestaltungsmittel geworden: statt formaler Undeutlichkeit hat man es hier mit planvoll erzeugter Vieldeutigkeit zu tun. Oder, wenn man so will, mit Paradoxie: »Verweigerte

Sonate, als Sonate komponiert« (Gülke 1991, S. 191). Dieser Streichquartettsatz ist damit eine von Schuberts radikalsten und originellsten Formlösungen geworden – zugleich aber so unwiederholbar, daß offenbar nicht einmal die Vervollständigung dieses Satzes zu einem geschlossenen Werkzyklus praktikabel erschien (vielleicht liegt hier der Grund für das Aufgeben der Konzeption schon im nächsten Satz).

Beeindruckend ist, wie systematisch Schubert diese unorthodoxe Formanlage konstruiert. Für die zwischen den Hauptabschnitten der Exposition vermittelnden Modulationen kommt er mit zwei Scharnierakkorden aus, deren funktionale Vielseitigkeit aus ihrer ständigen Umdeutung resultiert. Bereits für die erste Modulation werden beide herangezogen: Der Des-Dur-Sextakkord, in T. 9 als Neapolitaner in c-Moll eingeführt, leitet in T. 23/24 zusammen mit dem Es-Dur-Septakkord (T. 25/26) zur ersten Nebentonart As-Dur über. Dieser Es-Dur-Septakkord ist, zum übermäßigen Quintsextakkord umgedeutet, zugleich auch das Modulations-scharnier zur Schlußtonart der Exposition, G-Dur (T. 83f., T. 87f.). Durch diese Bedeutung innerhalb der Exposition ist der Klang gleich-

sam dafür prädestiniert, die Begründungslast für den harmonisch irregulären Reprisesbeginn zu tragen. Er führt den Durchführungsschluß in D-Dur herbei (T. 189/190), aus dem sich der Reprisen eintritt herauslöst (vgl. Beispiel 3).

Entscheidend sind hier die vier Takte 191 bis 194: Sie enthalten die (augmentierte) Wechselnotenbewegung sowie den Ambitus des chromatischen Quartgangs vom Satzbeginn; aus dieser fallenden Quart ergibt sich zwanglos der Leitton für den Reprisesbeginn mit dem vormaligen As-Dur-Thema, das wie in der Exposition nun auch hier eine große Terz unter der Tonart des vorangegangenen Abschnitts steht (daher hier B-Dur). Die endgültige Rückkehr zur Tonikastufe C erfolgt mit Hilfe des anderen Scharnierakkords (T. 240). Dieser repräsentiert jenen Klang, der seit der frühen Modulation nach As-Dur weder in der Exposition noch seither in der Reprise wieder aufgetreten war (dafür aber eine bedeutende Rolle in der Durchführung spielte). Der Des-Dur-Klang führt, vom Dominantseptakkord (T. 233) zum übermäßigen Quintsextakkord umgedeutet, in die Tonika zurück (T. 241), nachdem er als Modulations-scharnier in T. 23f. aus ihr herausgeführt hatte. Verlassen und Wiedererreichen der Haupttonart (oder besser: der Rahmentonart) nehmen denselben Weg.

Trotz seiner harmonischen und thematischen Spannweite verfügt dieser Satz über eine enorme Geschlossenheit. Dafür sorgt eine im einzelnen schwer zu fassende rhythmische Vereinheitlichung, die aus der alle Formteile durchpulsenden Sechssachtelbewegung resultiert und die man nicht als eine logische Kette von motivisch-thematischen Ableitungen, sondern als untergründig verbindungsstiftendes Motivelement bezeichnen kann (Aderhold, S. 62). Sie sorgt auch dafür, daß die Durchführung nicht den Bezug zum Material des Satzes verliert: Nicht die Themen der Exposition, sondern die unterhalb dieser Themen kontinuierlich anwesende rhythmisch-motivische Materialschicht ist ihr Gegenstand.

Ein Produkt der Krisenjahre stellt dieser großartige Satz, den man unbedingt im Kontext auch der folgenden vollendeten und nicht vollendeten Konzeptionen in anderen Gattungen sehen muß, also gewissermaßen *cum grano salis* dar: Als Formlösung originell und singular, ist er – vielleicht gerade durch diese zur

Ebenbürtigkeit verpflichtende Eigenschaft – Bestandteil eines Werktorso geblieben und bezeugt damit ein doch nur partielles Gelingen; der Durchbruch zu einer neuen Dimension des Streichquartettsschaffens ist mit ihm deutlich anvisiert, aber noch nicht in greifbare Nähe gerückt. Völlig zu Recht aber steht dieser Einzelsatz seit seiner Erstaufführung durch das Hellmesberger-Quartett (1867) in der Reihe der großen Streichquartette Schuberts, auch wenn er, wie man bisher jedenfalls vermuten muß, entstehungsgeschichtlich mit ihnen nichts gemeinsam hat.

Der neue Gattungsstil der Kammermusik: 1824-1826

Nach dem Abbruch des c-Moll-Streichquartetts (D 703) entstand in Schuberts Kammermusikschaffen eine mehrjährige Pause. Seine Arbeitskraft wurde durch die Konzentration auf andere Gattungen absorbiert: vor allem durch die Oper und durch die Sinfonie. Nur die Flötenvariationen (D 802) bilden eine erste Ausnahme, aber sie sind schließlich kein umfangreiches zyklisches Werk. Daß nach dieser dreijährigen Abstinenz im Frühjahr 1824 die Produktion von Kammermusik geradezu vehement wieder hervorbrach, ist, soweit man weiß, einem Bündel ganz konkreter äußerer Anlässe zu verdanken. Das Oktett in F-Dur (D 803) soll eine Auftragsarbeit sein, und die beiden Streichquartette in a-Moll und in d-Moll (D 804 und D 810) sind ziemlich sicher im Hinblick auf Ignaz Schuppanzighs wieder aufgenommene Quartett-Konzerte geschrieben. Damit stehen diese drei Werke in ihrer Gesamtheit an einer entscheidenden Wende-marke in Schuberts Kammermusikschaffen; sie haben teil an der Herausbildung des neuen, auf die Öffentlichkeit der Konzertdarbietung zielenden Gattungsbegriffs.

Das Oktett ist nur dem Entstehungsanlaß nach noch der Sphäre amateurhaften Musizierens verpflichtet. Der Auftraggeber, ein Angehöriger des Wiener Hochadels (Ferdinand Graf Troyer), spielte – so jedenfalls überliefert es Heinrich Kreißle – bei der in seiner Wohnung stattfindenden Erstaufführung selbst den Klarinettenpart (Kreißle, S. 324); drei Jahre später (April 1827) war das Werk dann Bestandteil

eines öffentlichen Schuppanzigh-Konzerts. Seiner Faktur, seinem ästhetischen Anspruch und seinen Dimensionen nach reicht das Oktett bereits weit über die Sphäre der Hausmusik hinaus – nicht ohne Grund konnte Schubert es in die Werkgruppe einschließen, die ihm den »Weg zur großen Sinfonie« (Dok. 235) bahnen sollte. Von den anderen beiden Werken erfüllte das erste seine Zweckbestimmung: Das Quartett D 804 erklang in Schuppanzighs letztem Konzert der Abonnements-Serie von 1824 (14. März) und wurde anschließend, mit einer Widmung an Schuppanzigh, als op. 29 publiziert. Warum das nächste Streichquartett (D 810) danach weder öffentlich gespielt noch gedruckt wurde (obwohl das Titelblatt das a-Moll-Quartett als erstes von insgesamt dreien offerierte), ist nicht bekannt.

Unter diesen Umständen scheint sich die Erinnerung Franz Lachners als Erklärung aufzudrängen, derzufolge Schuppanzigh das d-Moll-Quartett in schroffer Weise abgelehnt haben soll, und zwar angeblich mit der Empfehlung: »Brüderl, das ist nichts, das laß gut sein; bleib du bei deinen Liedern!« (Erinn.² 333), was bei Schuppanzighs sonstigem lebenslangen Einsatz für Schuberts Kammermusik aber wenig glaubhaft erscheint. Ein weiteres Streichquartett (G-Dur, D 887) entstand erst zwei Jahre später; entweder dieses Quartett oder aber das angeblich von Schuppanzigh abgelehnte d-Moll-Quartett kam – durch Schuppanzighs Quartettmischer, aber mit Joseph Michael Böhm als Primarius – in Schuberts »Privatkonzert« vom 26. März 1828 zur Teilaufführung (erster Satz). Genaueres läßt sich aufgrund der Quellsituation nicht bestimmen.

Eine Auftragsarbeit ist wahrscheinlich auch die Sonate für Arpeggione und Klavier (D 821) vom November 1824, die der auf dieses neuerfundene Instrument spezialisierte Virtuose Vinzenz Schuster gezielt zum Zwecke der Konzertdarbietung bei Schubert bestellt haben dürfte. Das letzte Werk dieses Zeitraums, schon nach dem G-Dur-Quartett entstanden (Oktober 1826) und damit zu der Werkgruppe der beiden letzten Schaffensjahre überleitend, ist möglicherweise ebenfalls ein Auftragswerk; das Rondo für Violine und Klavier (D 895) wurde als einziges Werk für Klavier und Soloinstrument noch zu Schuberts Lebzeiten gedruckt.

Oktett in F (D 803)

Dem *Oktett in F* (D 803) liegt, ähnlich wie dem Klavierquintett (D 667), höchstwahrscheinlich die Orientierung an einem konkreten Vorbild zugrunde. Während aber im letzteren Falle das Hummelsche Werk zum Muster für die Besetzung diente, für die Gestaltung des Werkzyklus jedoch keine Rolle spielte, folgt umgekehrt das Oktett seinem mutmaßlichen Vorbild – dem Septett op. 20 von Beethoven – bis in die Anzahl und Benennung der Einzelsätze hinein (wenn man von der Vertauschung der Reihenfolge von Menuett und Scherzo einmal absieht), erweitert aber dessen Besetzung (um eine zweite Violine). War im Falle des Klavierquintetts der Auftraggeber für diese Nachahmung verantwortlich, so ist dies auch beim Oktett, obwohl darüber nichts bekannt ist, nicht auszuschließen. Überdies dürfte die immense Popularität des Beethoven-Septetts für Schuberts Entscheidung ausschlaggebend gewesen sein. Wohl kaum ein Zufall ist es, daß Beethovens Septett in demselben Schuppanzigh-Konzert auf dem Programm stand, in dem auch Schuberts a-Moll-Streichquartett zur Erstaufführung kam (Dok.² 201, 206). Eine solche Orientierung konnte den Erfolg eines Werkes – den »Weg zur großen Sinfonie« und ihrem Publikum – befördern helfen. Tatsächlich wurde es in einer späteren Konzertreihe Schuppanzighs öffentlich produziert (16. April 1827). Häufiger wird auch ein – im Gegensatz zu diesen mehr äußerlichen Gründen (möglicher Wunsch des Auftraggebers, Orientierung am Marktwert eines Gattungsvorbilds) – innerer Grund für Schuberts Auswahl seines Vorbilds vermutet: An diesem Beethovenschen Frühwerk könnte das bei Beethoven in satztechnischer Hinsicht Erlernbare leichter zugänglich gewesen sein als in den komplizierteren Folgewerken (Feil in NGA VI/1, S. IX). Doch wie die anderen Annahmen muß auch diese hypothetisch bleiben, denn es ist nicht ohne weiteres überzeugend nachzuweisen, daß eine satztechnische Orientierung Schuberts an Beethovens Jugendwerk gerade für das Oktett spezifisch sei.

Vor allem ist das Oktett ein unverwechselbar Schubertsches Werk – eventuelle Vorbilder hat es schlackenfrei in einen eigenen Stil transformiert. Mit größter Souveränität trägt Schubert der Forderung nach Ausgewogenheit des

Tonsatzes in diesem nicht leicht zu handhabenden großen Kammermusik-Ensemble Rechnung und stellt sie zugleich in den Dienst der Formdarstellung. Im Kopfsatz des Oktetts beispielsweise wird die weit ausschwingende Melodie des ersten Seitenthemas (T. 50ff.) zunächst von der Klarinette vorgetragen und anschließend vom Horn fortgesetzt (T. 61ff.); in der Reprise dagegen wird sie durch stärkere Zergliederung in ihre Einzelphrasen auf vier Instrumente verteilt: auf das Fagott (T. 239ff.), die Viola (T. 243ff.), die erste Violine (T. 250ff.) und das Violoncello (T. 254ff.). Damit sind im Satzverlauf die sechs melodietragenden Instrumente des Ensembles an der Darstellung dieses Themas beteiligt, und zugleich erweckt die Reprise, obwohl sie – wie fast stets bei Schubert – vom Beginn des Seitensatzes an taktgetreu der Exposition entspricht, den Eindruck einer Verdichtung der Ereignisse.

Charakteristisch für Schuberts reifen Stil ist weiterhin, wie dieser Melodienreichtum die formale Struktur des Satzes nicht etwa auflöst, sondern, wie Walter Riezler treffend formuliert hat, diese »für den nicht sehr aufmerksamen Hörer« allenfalls verhüllt (Riezler, S. 57). Auch hierfür bietet die schon erwähnte Passage ein schönes Beispiel: Mit T. 50 beginnt ein thematisch und harmonisch eigenständiger Formteil, der aber noch nicht in der für den Seitensatz eigentlich zu erwartenden Dominante, sondern in der Mollparallele (d-Moll) der Haupttonart steht. Die Dominante (C-Dur) wird vielmehr endgültig erst mit T. 90 erreicht. Indessen ist der ganze Abschnitt thematisch viel zu stabil, um ihn als bloße Überleitung ansprechen zu können; dafür ist außerdem der Eindruck des entschiedenen Tonartwechsels nach d-Moll und des damit einhergehenden Formeinschnitts zu tief. Felix Salzer hat daher vorgeschlagen, bei diesem und bei ähnlichen Sätzen von einem »Dreitonartensystem der Exposition« (Salzer, S. 102) zu sprechen. In diesen Dreitonartexpositionen (wie man sie weniger präzise, aber dafür praktischer nennen könnte) ist also der Seitensatz harmonisch zweigeteilt und nicht selten auch motivisch entsprechend untergliedert; daß im übrigen alle denkbaren Kombinationen von harmonischer Stabilität oder Instabilität einerseits und motivischer Differenzierung oder Einheitlichkeit andererseits begegnen, muß für Schubert den eigentümlichen Reiz dieser for-

malen Maßnahme dargestellt haben. Man vergleiche im folgenden etwa (um nur bei der Kammermusik zu bleiben) die Kopfsätze des d-Moll-Quartetts (D 810) und des Streichquintetts (D 956) sowie beide Ecksätze des Klaviertrios in Es-Dur (D 929).

Wenn sich auch der Salzersche Terminus (bzw. seine vereinfachte Fassung) nicht fraglos durchgesetzt hat – das mit ihm erfaßte Phänomen ist unbestritten und stellt im Sonatenstil des 19. Jahrhunderts ein Schubert-Spezifikum ersten Ranges dar. Die Tonartenpolarität von Tonika und Dominante (und ihren Vertreterinnen) tritt in ihrer Bedeutung als Formkonstituens zurück. James Webster hat in dieser Eigenheit sogar Schuberts »Hauptbeitrag« zur Geschichte der Sonatenform« sehen wollen (Webster, S. 26). Wenn man also die generelle Problematik der angesichts realer Gestaltungsvielfalt allzu fixen Termini der Formenlehre nicht aus dem Auge verliert, dann wird man dem Formabschnitt T. 50ff. und seiner Bedeutung im Kontext von Schuberts Gesamtwerk am besten gerecht, wenn man ihn als einen ersten Seitensatzbereich begreift. Erst der zweite Seitensatzteil legt dann als Schlußtonart der Exposition die Dominante fest (T. 90ff.).

Auch die motivische Arbeit ist in ganz und gar für Schubert spezifischer Weise ausgeprägt: nicht konzentriert und analytisch-deduktiv wie bei Haydn oder Beethoven, sondern ausbreitend und in zahlreichen Ableitungen und Varianten den Tonsatz untergründig vereinheitlichend. So wird der nicht nur den Kopfsatz vielfältig prägende punktierte Rhythmus (Schuberts motivische Arbeit ist stets vor allem rhythmische Arbeit) aus der Quelle der Einleitung gespeist (Ahrens, S. 427-429). Im übrigen sind in den Ecksätzen zwei verschiedene Formen der Einleitungswiederholung zu studieren: als in das Haupttempo integrierte Überleitung der Durchführung zur Reprise im ersten Satz (was die Temporelation zwischen Einleitung und Allegro unmißverständlich klarstellt: Die Viertelnote im Adagio wird zu einer Halben im Allegro; T. 193ff.), als retardierendes Moment vor dem Durchbruch in die Stretta im Finale (T. 370).

Dieses Finale bietet ein in mehrfacher Hinsicht erhellendes Beispiel für Schuberts vor allem am Rhythmus eines Motivs ansetzendes musikalisches Denken: Am Ende der Durchführung (die übrigens, für Schuberts Harmonik

Beispiel 4

dieser Zeit charakteristisch, mit der tonalitätsgefährdenden Harmonisierung einer Ganztonskala beginnt, T. 172ff.) liegt in der Baßstimme das Initialmotiv des Hauptthemas (T. 213f.), das die Bläser mit einem abgespaltenen Motiv des Seitenthemas beantworten (T. 215f.). Was diese Stelle verdeutlicht, ist die Scharnierfunktion des Trillertakts als zweiter Takt des Hauptthemas (T. 19) und als erster Takt des Seitenthemas (T. 97); seine Reduktion auf den Rhythmus ermöglicht die motivische Kombination T. 213-216, die T. 216 sequenziert wird (s. Beispiel 4).

Ohne solche Konzentration (oder Reduktion) der motivischen Arbeit auf das rhythmische Element unter Zurückstellung der diastematischen Aspekte wäre eine nachträgliche Korrektur am Manuskript kaum zu erklären, die bei einem Komponisten wie Beethoven schlecht vorstellbar wäre, mit Schuberts musikalischem Denken sich jedoch gut verträgt: Nach der Fertigstellung des Schlußsatzes hat Schubert das Seitenthema an allen Stellen seines Auftretens melodisch verändert, aber diese Änderungen betreffen eben seine melodische Führung und nicht etwa seine Rhythmik und seine Taktstruktur. Ähnlich ist Schubert nachträglich mit dem Hauptthema der großen C-Dur-Sinfonie (D 944) verfahren (s. Hinrichsen 1994, S. 251).

Ein besonderer, von Schubert bevorzugter formaler Zuschnitt zeichnet den zweiten Satz aus. Es handelt sich um die für den langsamen Satz typische Sonatenform, die zwar auf den Durchführungsteil zwischen Exposition und Reprise verzichtet, in der Hauptsatzreprise jedoch die vorher ausgesparte Durchführungsarbeit nachholt (im vorliegenden Falle eher als

melodische Weiterspinnung: T. 104ff.) – eine Satzform, die in erweiterter Dimension von Schubert auch und vor allem für die Schlußsatzgestaltung übernommen wurde (so etwa in den folgenden beiden Streichquartetten). In beiden Tonartbereichen der Exposition gibt es jeweils eine Ausweichung in die Unterterz (T. 25ff., T. 60ff.), so daß zusammen mit der eingeschalteten Durchführungspassage der harmonische Ambitus des Satzes in höchstem Maße gedehnt erscheint.

Einen harmonischen Bauplan, der auch der bloßen Kettenform einer Variationenfolge einen inneren Halt verleiht, verfolgt der vierte Satz (es ist derselbe Plan, der auch dem Variationensatz des Klavierquintetts, D 667, zugrunde liegt): Die obligatorische Minore-Variation wird als vermittelnder harmonischer Schritt für die Versetzung der vorletzten Variation in die große Unterterz benutzt, woraufhin nach einer frei komponierten Rückleitung die letzte Variation wieder in der Satztonika erscheint. Daß gerade dieser Satz – eine Folge von Variationen über das Duett »Gelagert unter hellem Dach« aus Schuberts 1815 entstandenem Singspiel *Die Freunde von Salamanka* (D 326) – wieder Gelegenheit bietet, die Verteilung der Instrumente auf den Themenvortrag nach dem eingangs erwähnten Prinzip zu ermöglichen, liegt auf der Hand.

Streichquartette
(D 804, D 810, D 887)

Streichquartett in a (D 804)

Das *Streichquartett in a* (D 804) stellt Schuberts ersten vollendeten Beitrag zur Gattung des großen anspruchsvollen Konzertquartetts dar. Im Gegensatz zum Oktett, das dem Komponisten in allen Richtungen große Freiheit ließ, war Schubert nun (anders als noch zur Zeit der Komposition für das Familienquartett) auf dem Terrain des Streichquartetts mit den allerstrengsten Gattungsmaßstäben konfrontiert. Am ersten Satz des a-Moll-Quartetts ist deutlich zu sehen, in welchem Grade Schubert sich diesen Ansprüchen gestellt hat, denn er bietet die Lösung des Problems, zwei nur schwer vereinbare Gegensätze zu einem tragfähigen Ausgleich zu bringen: die von der Gattung erhobene Forderung nach durchbrochener Satzstruktur