

SCHUBERTS VERHÄLTNIS ZUR SONATENFORM

Von allen großen Meistern der Musik ist Schubert am schwersten einzureihen. Seine kurze Lebenszeit fällt ganz in das Zeitalter Beethovens – darf man aber, wie es Hans Joachim Moser in seiner "Geschichte der deutschen Musik"¹ tut, ein Kapitel mit "Beethoven und Schubert" überschreiben? Auch Walther Vetter will in seinem Werk "Der Klassiker Schubert"² durch den Titel ausdrücken, daß Schubert eine klassische Bedeutung zukomme, er stellt ihn aber nicht in Parallele mit Beethoven. Mit schönen dichterischen Worten hat Richard Benz das Abhängigkeitsverhältnis Schuberts von Beethoven und zugleich sein Anders-Sein so ausgedrückt³: "Keine Stunde in deutscher Geschichte ist so heilig als der Augenblick, da der göttliche Funke überspringt von Beethoven zu Schubert: vom einsamen Schöpfer Geist in die empfangende Seele Volk ... so trägt ein Riese die seelige Gestalt eines Kindes durch den wirbelnden Strom: es ruht sicher auf seinen Schultern und würde ohne ihn versinken und ertrinken. Dennoch ist es ewiger als er: es ist das ewige Volk selbst, das Urbild alles dessen, was wir geistig haben und sind. ..." Dieser mit genialer Intuition aufgestellte Gegensatz des Schöpfergeistes Beethovens und der mit dem Volke verbundenen Seele Schuberts ist geeignet, als Ausgangspunkt für eine fruchtbare Unterscheidung beider Meister zu dienen.

Diese Unterscheidung muß sich auf einem Gebiet bewähren, das Beethoven fast ausschließlich, Schubert überwiegend in seinem instrumentalen Schaffen bearbeitet hat, in den in Sonatenform geschriebenen Werken. Hier stehen sich Beethoven und Schubert zeitlich und auch scheinbar stilistisch so nahe, daß nicht nur der Laie, sondern auch der Fachmann der Versuchung nicht widerstehen kann, beide Meister miteinander zu vergleichen, so zum Beispiel Walter Rehberg im Vorwort zu der Ausgabe der von ihm ergänzten Klaviersonaten Schuberts⁴. Während Rehberg urteilt, daß Schuberts Sonaten "neben den Beethoven'schen zu den herrlichsten Schätzen gehören", haben andere Beurteiler sich wesentlich kritischer verhalten. Der erste, der neben den unbestreitbaren Schönheiten der Klaviersonaten Schuberts eine Diskrepanz von Form und Inhalt feststellte, war ein Laie, der Schweizer Dichter Carl Spitteler, der im Jahre 1898 Schuberts Klaviersonaten einer kritischen Betrachtung unterzog⁵. Er spricht von "ihren oft gerügten Mängeln" und führt diese darauf zurück, daß die Themen zu liedmäßig und zu ausgedehnt seien, um sich entwickeln zu können, so daß sich der Komponist auf bloße Addition an sich schöner Teile beschränken müsse, und daß besonders die Reprise oft matt ausfalle – ja er fragt: "Gibt es überhaupt in den Schubertschen Sonaten eine Spannung? Im einzelnen ja, doch im allgemeinen schwerlich. Die Riesenproportionen verhindern die Übersicht und stumpfen das Ortsbewußtsein ab, um so mehr als noch zwei andere Umstände den Hörer desorientieren: die gleichmäßige Süßigkeit der Haupt- und Nebenmotive und der Mangel an Tempo. Schubert besitzt eine Stärke wie außer Beethoven kein anderer, aber wenig Temperament. ...", und weiterhin: "Nicht Willkür, sondern eine übel angebrachte Gewissenhaftigkeit ist das Merkmal der Schubertschen Sonaten in formaler Hinsicht. ..." Freilich gibt Spitteler seinen Lesern auch einen Einblick "in die unbestreitbaren, strahlenden, unvergleichlichen und unglaublichen Vorzüge" dieser Werke, wie er sie besonders auf dem Gebiet der Harmonik und des Kolorits sieht.

Spitteler urteilt mit der Unbefangenheit des Laien, aber es muß doch wundernehmen, daß eine derartige kritische Einstellung, welche die Vorbedingung eines wirklichen Verständnisses ist, in den großen Schubert-Biographien fast völlig fehlt. Eine um so größere Bedeutung hat daher Hans Költzsch, dessen Monographie über die Klavier-Sonate Schuberts⁶ bis heute noch nicht

genügend ausgewertet ist. Auch Költzsch erkennt mit voller Schärfe die Kluft zwischen dem lyrischen Charakter Schuberts und dem dialektischen Wesen der Sonatenform: "Daß er ein Nachgeborener war, daß ihm das Erbe der großen Klassiker im wesentlichen abgeschlossen überliefert wurde, bestimmte Art und Richtung seines Gestaltungsstrebens und damit die ganze große Tragik der nun mit naturhafter Folgerichtigkeit eintretenden Unerfülltheiten... Die entstehenden Zwiespalte, zuerst mehr formaler Art, greifen auf das Gebiet des Ausdrucks und dessen Gestaltung über."

Beide Autoren, der gebildete Liebhaber und der Fachmann, haben ihre Kritik auf die Klavier-sonaten Schuberts beschränkt. Es erhebt sich die Frage, ob sich ein anderes Bild ergeben würde, wenn man alle in Sonatenform geschriebenen Werke Schuberts heranzieht, also auch die Kammermusikwerke und die Symphonien⁷ und ergänzend noch die einzelnen Rondos, deren Form ja auch vom Sonaten-Rondo her zu verstehen ist. Das sind aber dann fast sämtliche Instrumentalwerke Schuberts mit Ausnahme der Tänze, Märsche, Variationen und der in sein letztes Lebensjahr fallenden lyrischen Klavierstücke, Impromptus und Moments musicaux. Daß im Rahmen dieses Beitrages, der sich keine "himmlische Länge" erlauben kann, nur die Hauptlinien gezogen werden können, und daß dabei auf manche interessante Einzelheit verzichtet werden muß, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden.

Wir geben zunächst eine chronologische Übersicht über die wichtigsten in Betracht kommenden Werke⁸:

Nr.	O. E. Deutsch	Datum	Werk
			1812 - 1816
12		1812	1. Streichquartett g-Moll - B-Dur
32		30. 9. 1812	2. Streichquartett C-Dur
36		19. 11. 1812	3. Streichquartett B-Dur
46		3. 3. 1813	4. Streichquartett C-Dur
68		8. 8. 1813	5. Streichquartett B-Dur
74		22. 8. 1813	6. Streichquartett D-Dur
82		28. 10. 1813	1. Symphonie D-Dur
87		Nov. 1813	7. Streichquartett Es-Dur op. 124, Nr. 1
94		1814	8. Streichquartett D-Dur
112		5. 9. 1814	9. Streichquartett B-Dur
125		24. 3. 1815	2. Symphonie B-Dur
157		21. 2. 1815	Klaviersonate E-Dur (unvollständig)
173		15. 3. 1815	10. Streichquartett g-Moll
200		19. 7. 1815	3. Symphonie D-Dur
279		Sept. 1815	Klaviersonate C-Dur (unvollständig)
353		1816	11. Streichquartett E-Dur op. 124, Nr. 2
384/5 und 408		März 1816	3 Sonatinen für Violine und Klavier op. 137
417		27. 4. 1816	4. (tragische) Symphonie c-Moll
459		Aug. 1816	Klaviersonate E-Dur (5 einzelne Sätze)
485		3. 10. 1816	5. Symphonie B-Dur
			1817
537		März 1817	Klaviersonate a-Moll op. 164
557		Mai 1817	Klaviersonate As-Dur (unvollständig)
566		Juni 1817	Klaviersonate e-Moll (unvollständig)
567/68		Juni 1817	Klaviersonate Des-Dur/Es-Dur op. 122
571		Juli 1817	Klaviersonate fis-Moll (unvollständig)
574		Aug. 1817	Violin-Duo A-Dur op. 162
575		Aug. 1817	Klaviersonate H-Dur op. 147
589		Febr. 1818	6. (kleine) Symphonie C-Dur

Nr.	Datum	Werk
		1818 - 1820
617	Sommer 1818	4 hdg. Sonate B-Dur
625	Sept. 1818	Klaviersonate f-Moll (unvollständig)
655	April 1819	Klaviersonate cis-Moll (unvollständig)
664	Juli 1819	Klaviersonate A-Dur op. 120
667	1819	Quintett A-Dur op. 114 (Forellenquintett)
703	Dez. 1820	Streichquartett-Satz c-Moll
		1822 - 1823
759	30.10.1822	Unvollendete Symphonie h-Moll
760	Nov. 1822	Fantasie C-Dur op. 15 (Wandererfantasie)
784	Febr. 1823	Klaviersonate a-Moll op. 143
		1824 - 1826
803	März 1824	Oktett F-Dur
804	März 1824	Streichquartett a-Moll op. 29
810	März 1824 bis Febr. 1826	Streichquartett d-Moll ("Der Tod und das Mädchen")
812	Juni 1824	4 hdg. Sonate C-Dur
821	Nov. 1824	Sonate für Arpeggione und Klavier a-Moll
840	April 1825	unvollendete Sonate C-Dur (sog. Gasteiner)
845	April 1825	Klaviersonate a-Moll op. 42
850	Aug. 1825	Klaviersonate D-Dur op. 53
887	Jan. 1826	Streichquartett G-Dur
894	Okt. 1826	Klaviersonate G-Dur op. 78
895	1826	Rondo h-Moll für Violine und Klavier op. 70
		1827 - 1828
898	1827	Klaviertrio B-Dur op. 99
929	Nov. 1827	Klaviertrio Es-Dur op. 100
940	Januar- April 1828	4 hdg. Fantasie f-Moll
944	März 1828	7. Symphonie C-Dur (große)
951	Juni 1828	4 hdg. Rondo A-Dur
956	Juni 1828	Streichquintett C-Dur
958	Sept. 1828	Klaviersonate c-Moll (op. post.)
959	Sept. 1828	Klaviersonate A-Dur (op. post.)
960	Sept. 1828	Klaviersonate B-Dur (op. post.)

Deutlich lassen sich in dieser Übersicht Zeiten der Fülle und karge Jahre unterscheiden, Zeiten einer überfließenden Produktivität und solche der Ermattung oder einer vorübergehenden Hinwendung zu anderen Schaffensgebieten, etwa zur Oper. Dabei fällt auf, daß Schubert als Instrumentalkomponist nicht mit Klaviermusik, sondern mit Streichquartetten, ja sogar mit Symphonien beginnt. Die Streichquartette mögen durch das Quartettspiel im väterlichen Hause angeregt worden sein, aber die Symphonien? Noch merkwürdiger ist, daß diese Frühwerke viel mehr den wirklichen Geist der Sonatenform verspüren lassen als die bald nach ihnen entstandenen Klaviersonaten. Das schon 1813 geschriebene Streichquartett in Es-Dur wird heute noch in der Hausmusik, ja selbst im Konzert musiziert, die 5. Symphonie in B-Dur noch besonders

von Liebhaber-Orchestern gerne gespielt, und selbst die sehr frühe 2. Symphonie ist manchmal im Rundfunk zu hören; man begegnet aber den frühen Klaviersonaten Schuberts kaum einmal im Konzert, außer bei zyklischen Darbietungen aller Sonaten. Das hängt wohl damit zusammen, daß Haydn und Mozart in ihren Quartetten leicht erreichbare Vorbilder boten, während hinter den Klaviersonaten der große Schatten Beethovens stand; noch allgemeiner gesprochen damit, daß der dialektische Charakter der Sonatenform sich leichter im Quartett und in der Symphonie verwirklichen läßt als in der Klaviersonate.

Eine Pause von ein bis zwei Jahren - 1820 und 1821 - trennt diese Jugendarbeiten von den Werken der mittleren Periode Schuberts (wenn es erlaubt ist, die kurze Schaffenszeit Schuberts in Perioden einzuteilen). Auch in dieser gibt es Werke sehr unterschiedlichen Ranges, wie es bei der überreichen Schöpferkraft Schuberts nicht anders sein kann. Auch von Mozart gibt es ja eine große Anzahl schwächerer Werke, aber im Unterschied zu Schubert sind diese Werke Mozarts mit leichter Hand durchgeformt, während wir in den schwächeren Kompositionen Schuberts fast nie die Erfindung, sondern eine mangelhafte Durcharbeitung hinsichtlich der Form-erfüllung zu beanstanden haben. Freilich hat Schubert Augenblicke, in denen er wie vom Genius erleuchtet fast hellseherisch Form und Inhalt zu einer Einheit verschmilzt, und das mit einer Leichtigkeit, mit der er Mozart nahekommt: Das ist die 1822 komponierte unvollendete Symphonie in h-Moll. Aus der einleitenden Baßmelodie und dem ihr antwortenden Holzbläserthema erwächst das zweite Thema, ja der ganze erste Satz; eine solche Konzentration unbeschadet der blühendsten Erfindung ist dem Meister auch später kaum wieder in dieser Vollendung gelungen. Eine zweite Schaffenspause tritt durch Schuberts schwere Erkrankung im Jahre 1823 ein; er weiß nun, daß er ein vom Tode Gezeichneter ist, er verliert nach außen hin jeden Lebensmut und lebt nur noch seinem kompositorischen Schaffen. Die Jahre 1824 bis 1826 bringen eine nicht mehr abreißende Kette bedeutender Instrumentalwerke, gegenüber denen das Liedschaffen fast ganz in den Hintergrund tritt.

Mit den beiden Quartetten in a-Moll und d-Moll und vier großen Klaviersonaten (op. 42, 53, 78 und der unvollendeten in C-Dur) rundet sich diese Schaffensperiode ab. In der letzten Periode, die nur ein Jahr umfaßt (!), entstehen Herrlichkeiten wie die beiden Klaviertrios, die C-Dur-Symphonie, die vierhändige f-Moll-Fantasie und die drei letzten Klaviersonaten. Wir spüren den noch größeren inneren Reichtum dieser letzten Werke; ist Schubert aber auch formal in den dreieinhalb Jahren, die zwischen der Sonate op. 42 und den drei letzten liegen, gewachsen? Das ist kaum zu bejahen: Einen Satz von der formalen Geschlossenheit und atemberaubenden Spannung wie den ersten der a-Moll-Sonate op. 42 hat Schubert später nicht wieder geschrieben; dieser Satz hat wahrlich das "Tempo", das Spitteler sonst bei Schubert vermißt! Man kann daher bei Schubert nicht von "letzten Werken" im Sinn einer Lebens- und Schaffenserfüllung sprechen wie bei Beethoven oder selbst bei Mozart: Es ist kein Ende, sondern ein gewaltsames Abreißen mitten im Durchbruch zu einer höheren Stufe, die zu erreichen das Schicksal dem Komponisten nicht vergönnt hat.

Den Einzeluntersuchungen von Schuberts Verhältnis zur Sonatenform sei vorangeschickt, daß unter Sonatenform im Folgenden sowohl die zyklische Form wie auch die Form besonders des ersten Satzes, die "Sonatenhauptsatzform" (Grabner) verstanden wird. Eine Durchsicht der angeführten Werke zeigt, daß Schubert sich hinsichtlich der Satzzahl und der Anordnung der Sätze stets dem Gebrauch der Klassiker unterordnete. Freiheiten aus inneren Gründen, wie sie Beethovens Sonaten von op. 54 ab aufweisen, finden sich bei ihm nicht. Bis op. 143 sind seine Sonaten teils drei-, teils viersätzig, von da ab nur mehr viersätzig. Seine einzige zweisätzigige Sonate (für Arpeggione), mit einer Adagio-Einleitung zum zweiten Satz, geht vielleicht auf Beethovens op. 5 als Vorbild zurück; die einzige, nur in fünf Einzelsätzen überlieferte Sonate in E-Dur mit ihren zwei Scherzosätzen ist vielleicht von frühen Haydn-Quartetten beeinflusst. Der zweite Satz ist bei Schubert fast stets ein Andante, was nicht mit "gehend", sondern mit "sehr ruhig" übersetzt werden muß: (Einmal schreibt er "Andante molto" vor!). Das Adagio der c-Moll-Sonate (in As-Dur, 2/4-Takt) nimmt zweifellos Bezug auf Beethoven (op. 10, Nr. 1 und op. 13). Die gelöste Form des langsamen Satzes bietet dem Liedkomponisten Schubert keine Schwierigkeiten, wohl aber eröffnet sie ihm zahlreiche Möglichkeiten; von der schlichten dreiteiligen Liedform, die er noch in seiner letzten Sonate anwendet, zur fünfteiligen Form

A B A B A oder A B A C A (die nicht mit der Rondoform gleichgesetzt werden darf) oder mit Auslassung des mittleren A-Teils zur vierteiligen Form A B C A (Klaviertrio B-Dur). Auf dieses Formprinzip Schuberts, das Hauptthema nicht durch zu häufige Wiederkehr zu belasten, wie es oft bei den Klassikern der Fall ist, werden wir bei seiner Gestaltung der Rondoform eingehen. Unter den langsamen Sätzen der Sonaten, über deren melodische und harmonische Schönheiten nicht zu sprechen ist, sei einer hervorgehoben: der fis-Moll-Satz aus der nachgelassenen A-Dur-Klaviersonate. Er steht in der schlichten dreiteiligen Liedform, allein der Mittelteil verzichtet auf jegliche Thematik und bringt statt dessen einen unerwarteten schmerzlichen-leidenschaftlichen Ausbruch von einer Gewalt, die alle Form sprengt.

Daß Schubert sich von Anfang an in der Form des klassischen Menuetts oder Scherzos zu Hause fühlte, beweisen schon seine ersten Streichquartette. Er hat diesen Typ sein ganzes Schaffen hindurch beibehalten, aber den Kontrast zum Trio immer mehr vertieft. Das zeigt sich schon in der Wahl entfernterer Tonarten (etwa D-Dur - B-Dur oder C-Dur - A-Dur), und durch einen stets ruhigen und rührend schlichten Charakter des Trios, wie ihn später Bruckner von Schubert übernommen hat. Am weitesten entfernt sich das Trio im Streichquintett vom Hauptsatz ("Andante sostenuto", in Des-Dur und 4/4-Takt!).

Wenn Andante und Menuett dem Lyriker Schubert keine allzu schwierigen Formaufgaben stellten, so um so mehr die Ecksätze. Auch hier hat ihn manchmal das Vorbild Mozarts über alle Schwierigkeiten hinweggetragen. Das zeigt einer der formvollendetsten ersten Sätze, die Schubert geschrieben hat, der erste der Sonatine D-Dur für Violine und Klavier op.137, Nr. 1. Die innere und formale Abhängigkeit vom 1. Satz der e-Moll-Sonate von Mozart (KV 304) ist evident - auch in Mozarts Sonate ist ja der erste Satz ein Wunder an formaler Schönheit. Durch die gebotene Beschränkung entsteht bei Schubert eine wahrhaft klassisch zu nennende Harmonie aller Teile. Hier ist der natürliche Fluß da, der sonst so oft fehlt; das auftaktige zweite Thema ist aus dem ersten entstanden, alles ist organisch verbunden. Ebenso vollkommen in der Form sind auf höherer Ebene zwei andere Sätze: der schon genannte erste der h-Moll-Symphonie mit seinem Doppelthema, aus dem alles entspringt, und der erste Satz der a-Moll-Sonate op. 42. Wie konzentriert ist hier die Durchführung, die sich ganz auf das erste Thema beschränkt, wie genial der Eintritt der Reprise verschleiert!

Steigen wir aber aus diesen Höhen in die Regionen durchschnittlicher Schubertscher Sonatensätze hinab, so sehen wir merkwürdige Dinge. Da ist die Reprise. Sie ist bekanntlich der gefährlichste Punkt auch in den klassischen Sonaten; sie soll auf höherer Ebene eintreten als die Exposition, aber das ist auch den Klassikern nicht immer gelungen. Es wird von Mussorgski berichtet, er habe, wenn er mit Kameraden klassische und romantische Symphonien vierhändig spielte, meist vor der Reprise abgebrochen: "Nun kommt die musikalische Mathematik". Auch Schubert scheint die Reprise oft nur als lästige Notwendigkeit angesehen zu haben, denn er begnügt sich in den meisten Fällen mit einer wörtlichen Wiederholung, komponiert sie also gar nicht, sondern stellt nur vor dem Eintritt des zweiten Themas, das nun in der Tonika stehen soll, die Weiche um. Das haben ja auch die anderen Klassiker getan, aber sie haben doch in vielen Fällen einen Umweg gemacht, um anzukommen und nicht schon dazusein, zum Beispiel Beethoven in der E-Dur-Sonate op.14, Nr.1. In einer Reihe von Fällen seiner mittleren Schaffenszeit macht es sich Schubert aber noch bequemer: Er beginnt die Reprise in der Unter-Dominante (!) und braucht dann überhaupt nichts mehr zu verändern, da er dann ebenso automatisch in der Tonika landet, wie die Exposition auf der Dominante. Das ist der Fall unter anderem in der 2. und 5. Symphonie, im Forellenquintett, in den Violinsonatinen a-Moll und g-Moll (hier im letzten Satz), in den Klaviersonaten H-Dur op.147, a-Moll op.164, A-Dur op.120 (vierter Satz), in der Gasteiner Sonate, in der fünfsätzigen in E-Dur und in der unvollendeten in f-Moll (Rehberg ergänzt den bis zum Ende der Durchführung komponierten Satz von der Tonika aus, da aber die Durchführung in der Dominante von b-Moll schließt, ist wahrscheinlich auch hier die Reprise von b-Moll aus zu denken; in der fis-Moll-Sonate ergänzt Rehberg richtig die Reprise von h-Moll aus). Daß diese Bequemlichkeit mit dem tonalen Gesetz der Sonate nicht in Einklang zu bringen ist, hat schon Költzsch betont. Noch merkwürdiger sind aber ein paar Fälle, in denen Schubert die Durchführung einfach ausläßt und auf die Exposition gleich die Reprise folgen läßt, zum Beispiel beim "Forellenquintett" im zweiten und letzten Satz, so daß, da die Exposition wiederholt werden soll,

der Hörer also dieselbe Musik dreimal hintereinander zu hören bekommt ("verweile doch, du bist so schön" - könnte man vom zweiten Satz sagen), und ebenso im letzten Satz der Sonate a-Moll op.164. Bekanntlich beginnt auch in Mozarts "Sonate facile" (KV 545) die Reprise auf der Unterdominante; das wirkt aber dort mehr als eine zufällige Entgleisung, die gleich wieder richtiggestellt wird. Ein paar Reprisenanfänge auf der Dominante (!), zum Beispiel in der 4. Symphonie und in der vierhändigen Ouvertüre F-Dur, sind nur als Ungeschicklichkeit zu werten, in der großen C-Dur-Symphonie jedoch kann im Finale der Beginn der Reprise in Es-Dur (!) nur verstanden werden als der Wunsch nach einer ganz anderen Farbe als C-Dur!

Die Exposition nimmt in vielen Fällen bei Schubert schon Elemente der Durchführung voraus. So erhält in der nachgelassenen A-Dur-Sonate das zweite Thema eine regelrechte Durchführung, ehe es beruhigt als Schlußthema wieder auftritt. In nicht seltenen Fällen müssen wir von drei Themen sprechen (A, B₁, B₂), wobei B₂ noch nicht einmal den Charakter eines Schlußthemas anzunehmen braucht. In diesen Fällen steht B₁ oft in einer entfernteren Tonart, und Schubert leitet erst in B₂ in die Tonart über, in welcher die Exposition schließt. So ist es im Es-Dur-Trio op.100: 1. Thema (A) Es-Dur, 2. Thema (B₁) h-Moll (!), und Überleitung zum 3. Thema (B₂) in B-Dur und Schluß der Exposition in B-Dur; oder in der nachgelassenen Sonate B-Dur: 2. Thema (B₁) in fis-Moll (!), mit Überleitung nach B-Dur, 3. Thema (B₂, Triolen) in F-Dur, Schlußbestätigungen in F-Dur. Es ist einleuchtend, daß auf diese Weise die Exposition ein ungleich größeres Gewicht erhält als bei den Wiener Klassikern. Aus diesem Grund weiß aber Schubert mit der Durchführung nicht immer viel anzufangen. In frühen Klavierwerken begnügt er sich oft mit inhaltsleeren Passagen, etwa im fünften Satz der E-Dur-Sonate, oder er tobt sich aus, wie in op. 53 und 143. Es ist ja eigentümlich, daß diese kraftstrotzenden Partien gar nicht den Eindruck wirklicher, beherrschter Kraft machen; sie verschwinden ebenso plötzlich, wie sie aufgetaucht sind. Es ist aber bezeichnenderweise nur das Klavier, das Schubert zu solchen Ausbrüchen verleitet. In der Kammermusik finden sie sich nicht, es ist der Unterschied zwischen dem Individuum, das sich solchen Ausbrüchen haltlos überläßt, und der Gemeinschaft, die Haltung fordert.

Da sich Schubert schon verschwenderisch ausgegeben hat, legt er auf die Coda einen geringeren Wert als Beethoven, bei dem die Coda in einigen Fällen fast den Charakter einer zweiten Durchführung annehmen kann. Dagegen ist Schubert der erste gewesen, der am Schlusse des ganzen Sonatenwerkes das Thema des ersten Satzes noch einmal auftreten läßt und damit die Einheit der Sonate verstärkt. Das ist der Fall in der großen C-Dur-Symphonie und in der nachgelassenen Sonate A-Dur; Bruckner hat in einigen seiner Symphonien dies von Schubert übernommen. Am interessantesten und am schwersten zu durchschauen ist Schuberts Verhältnis zur Rondoform. In den späten Klavierkonzerten Mozarts und bei Beethoven hat sich eine so weitgehende Annäherung des Rondos an die Sonate durchgesetzt, daß das Rondo viel von seiner Freiheit und Ungebundenheit verloren hat. Die für Beethoven charakteristische Form ist bekanntlich A B A / C / A B A, wobei B zu Anfang in der Dominante, am Schluß in der Tonika, C meist in einer verwandten Molltonart steht. Bei Mozart, zum Beispiel im A-Dur-Klavierkonzert (KV 484) und in der A-Dur-Violinsonate (KV 526), tritt an die Stelle von C eine Art von Durchführung, die das Rondo der Sonatenform noch mehr annähert. Es besteht die Gefahr, daß der viermal auftretende Teil A schließlich ermüdet, ja langweilt (Beethoven, op. 2, Nr. 2, op. 22, op. 90). Schuberts überströmender Erfindungsdrang läßt ihn diese Form vermeiden. Er wendet sie nur einmal an, und zwar in dem vierhändigen Rondo A-Dur von 1828. Seine frühen Rondosätze sind den kleineren von Haydn und Mozart nachgebildet, später aber kehrt Schubert von B nicht mehr nach A zurück, sondern läßt gleich ein neues Thema (B₂) folgen. Bisweilen folgt auf B₂ gleich das Thema C, so daß wir drei neue Themen hintereinander gehört haben, ehe A wieder erscheint. Das geradezu monströse Rondo des Es-Dur-Trios hat folgende Form: A (Es-Dur 6/8-Takt), B₁ (c-Moll, ♯), B₂ (B-Dur, 6/8-Takt, Anklang an A und das 2. Thema des zweiten Satzes), nun wieder B₁ (♯), dann C (6/8-Takt), erst in B-Dur, dann in h-Moll, dazutretend als Zitat das Hauptthema des zweiten Satzes (!), wieder B₁ (d-Moll) und C (es-Moll). Nun erst, nach mehr als 14 Seiten in der Klavierstimme tritt endlich Teil A wieder auf, und von hier an erfolgt nun eine fast notengetreue Repetition; kurz vor B₁ (f-Moll) wird die "Weiche" umgestellt, und erst in den letzten 30 Takten (Coda) komponiert Schubert wieder, statt nur zu repetieren!

So ist dieser Riesensatz trotz seines musikalischen Reichtums formal schlechthin ungenießbar, was leider auch vom Rondo der nachgelassenen c-Moll-Sonate gesagt werden muß: etwa 700 Takte, fast immer im gleichen Rhythmus mit dem Schema A (c-Moll), B₁ (cis-Moll [!]), B₂ (von a- über c- und es-Moll nach H-Dur führend), C (H-Dur); Durchführungsteil (C + A), A (c-Moll), B₁ (b-Moll), C + A (c-Moll), A (c-Moll). Auch hier drängen sich die Seitenthemen so hervor, daß sie das Hauptthema, das nur mit seinem Rhythmus ausgewertet wird, fast unterdrücken. Nur einmal ist, soviel ich sehen kann, Schubert ein großes, konzertantes Rondo wirklich gelungen: Introduction und Rondeau brillant h-Moll für Violine und Klavier, op. 70. Es ist außer der Wanderer-Fantasie das einzige Mal, daß Schubert aus seiner engen Stube heraustritt und sich in den Salon begibt, in dem er sonst Fremdling ist. Schon in der Introduction gelingt es ihm nicht, so inhaltlos zu sein, wie es damals üblich war, er überbietet sich in harmonischem Farbenzauber. Aus dem punktierten Rhythmus der Einleitung wächst das Hauptmotiv des Allegro heraus: A (h-Moll), B₁ (D-Dur), mit Durchführung, A (h-Moll), C (G-Dur), ebenfalls mit weit ausgreifender Durchführung, A (h-Moll), Coda mit B (H-Dur, *pitu mosso*). Wie selten spielt und hört man diese wirklich glänzende Komposition! Am Rondo der Sonate op. 42 hat Schubert, der sonst seine Einfälle so hinzuschreiben pflegte, wie sie ihm kamen, richtig gearbeitet, aber es ist doch nur ein Zwitter von Rondo und Sonatensatz dabei herausgekommen. Das Finale der Gasteiner Sonate betitelt Schubert als Rondo, obwohl es eine Exposition mit Wiederholung und eine Durchführung besitzt, nur weil die Exposition nach dem Schema A B A C gebaut ist! Übrigens hat Schubert nicht alle Sätze, die Rondoform aufweisen, auch so betitelt, sondern wie Beethoven nur diejenigen, denen er einen Rondo-Charakter zuerkannt hat.

Über die Frage nach der Formgebung der einzelnen Sätze steht die höhere nach der geistigen und formalen Einheit des ganzen Werkes. Bei Beethoven sehen wir diese Einheit in wahrhaft klassischer Weise verwirklicht. Wo bei ihm die innere Einheit schon in zwei Sätzen erfüllt ist (op. 54, 78, 90), schreibt er keinen dritten mehr; stets ist das Finale bei ihm nur als Ergebnis der ersten drei Sätze zu verstehen; Fälle, in denen der letzte Satz gegen die ersten nicht standhält, wie in op. 13, sind bei ihm sehr selten. Jeder Satz setzt sich zu den anderen und zu der ganzen Sonate in Beziehung, kein Finale könnte ohne die ersten Sätze bestehen.

Das ist bei Schubert nicht oder nur in einigen besonders ausgezeichneten Werken der Fall. Er überläßt sich seiner unerschöpflichen Erfindungskraft, mit der er im ersten Satz verschwenderisch umgeht; sie steht ihm auch noch im langsamen Satz und im Menuett oder Scherzo zu Gebote. In manchen Werken kann man sich aber des Eindrucks nicht erwehren, als sei der letzte Satz nur noch aus Pflicht und mit geringerer innerer Kraft dazugefügt worden. Daß manche Finalsätze Schuberts nicht die Höhe der ersten Sätze halten, hat schon Költzsch festgestellt. Selbst in Werken, in denen vergnügt und harmlos musiziert wird wie im "Forellenquintett", fällt der letzte Satz ab; in besonders auffälliger Weise ist dies bei der "Wandererfantasia" der Fall, aber auch in manchen Sonaten wie zum Beispiel op. 53; und wäre es nicht herrlich, wenn von der letzten Sonate (B-Dur) nur die beiden ersten Sätze vorhanden wären wie bei der h-Moll-Symphonie, und wir dann bedauern dürften, daß sie unvollendet geblieben sei?

So müssen wir an die in Sonatenform geschriebenen Sonaten Schuberts mit einer ganz anderen Einstellung herantreten als an die Beethovens. Das hat vom Standpunkt des Lyrikers und Melodikers Armin Knab schon 1920 gefordert: "Man möge doch endlich aufhören, in Schuberts Sonaten nur verhinderte Beethoven-Sonaten zu sehen"⁹. Beethoven ist wirklich, wie Benz es ausgedrückt hat, der Schöpfer Geist, der alle Elemente der Sonate zu einer Einheit zusammenzwingt (und dies auch in Werken von schwächerer Inspiration) und uns daher einen geistigen Genuß verschafft, wie ihn uns Schubert nicht zu geben vermag. Schubert, "die empfangende Seele Volk" ist verschwenderisch mit seinen Eingebungen, er ist oft sorglos, ja nachlässig in der Ausarbeitung von Einzelheiten, und ich gestehe, daß es mir, einem leidenschaftlichen Liebhaber Schuberts, nicht möglich ist, durch alle Sätze seiner Sonaten hindurch jene innere Spannung zu behalten, die für Beethoven selbstverständlich ist. Für ein gleichmäßig und in allen Sätzen gelungenes Werk halte ich eigentlich nur die Fantasie-Sonate in G-Dur op. 78, der wir in vertrautem Kreise den Beinamen "Jean-Paul-Sonate" gegeben haben.

Was nun die Kammermusik und Symphonie betrifft: Ist das Finale der C-Dur-Symphonie den drei ersten Sätzen ebenbürtig? Und in den Quartetten? Im d-Moll-Quartett ja, im a-Moll-Quartett

nein. Aber im Streichquintett! Da sorgt schon die Moll-Trübung zu Anfang dafür, daß wir nicht gleich in eine unangebrachte Lustigkeit verfallen. Bekanntlich sind auch bei Bruckner, dessen Temperament ja dem Schuberts wesensverwandt war, die Finalsätze problematisch; unbeschadet des heftigen Einspruchs der unbedingten Brucknerianer möchte ich das behaupten. Bei den Finalsätzen zeigt es sich, daß die Klaviersonaten von Schubert und die von Beethoven schlechterdings nicht miteinander verglichen werden können. Man kann sich bei Schubert angesichts der reichen melodischen und harmonischen Schönheiten über den Mangel an Rhythmus hinwegtragen lassen, aber sie können uns nicht dafür entschädigen, daß uns der strengere, geistigere Genuß einer bis ins letzte erfüllten Form nur selten geschenkt wird, selten, aber dann um so herrlicher. Ich zähle die Sätze noch einmal auf, in denen mir diese Einheit erreicht zu sein scheint: die ersten Sätze der h-Moll-Symphonie, der Sonate op. 42, des a-Moll-Quartetts, der Sonatine op. 137, Nr. 1, der großen C-Dur-Symphonie, der letzten Sonate in B-Dur. Andere würden vielleicht andere Sätze nennen, aber wie ich hoffe, doch diesem Urteil grundsätzlich zustimmen. Jene Diskrepanz ist bei Schubert größer als bei irgendeinem anderen großen Musiker. Wenn bei kleineren Komponisten die Formgebung mangelhaft ist, sind meist auch die Gedanken schwächer. Häufiger zu finden ist der umgekehrte Fall einer leichten Formbeherrschung, die auch unbedeutende Gedanken noch in ein nettes, sauberes Gewand zu kleiden weiß. Es ist unausdenkbar, was geworden wäre, wenn Schubert auch nur fünf oder zehn Jahre länger gelebt hätte. Natürlich kann niemand sagen, wie er dann komponiert hätte, aber sehr wahrscheinlich würden wir dann die meisten vor 1817 geschriebenen Kompositionen so beurteilen, wie wir Beethovens Bonner Jugend-Kompositionen einschätzen; als Studienarbeiten, die wohl für den Forscher interessant, aber für die Praxis nicht mehr notwendig sind (das gilt selbstverständlich nicht für die Lieder!).

Zwei Werke sind noch hervorzuheben, denen Schubert den Namen Fantasie gab, die aber als veredeltete Sonaten anzusehen sind: die "Wandererfantasia" op. 15 und die vierhändige f-Moll-Fantasia. Sie zeigen, ebenso wie das Impromptu c-Moll op. 90, Nr. 1, welcher Formkraft Schubert fähig war, wenn er ausgefahrene Geleise verließ. In der ersteren hält der Rhythmus (♩ ♪ ♪) des Liedes alle vier Sätze zusammen, im dritten als ♩ ♪ ♪ | ♩; der erste Satz kann als Exposition eines Sonatensatzes aufgefaßt werden: B₁ steht in E-Dur, B₂ in Es-Dur; es folgt eine Durchführung mit B₁ und B₂, aber keine Reprise, sondern eine weit ausholende Überleitung zum zweiten Satz, aus dessen Melodie B₁ genommen ist, während B₂ im Trio des dritten Satzes wieder auftaucht und der letzte Satz sich auf A beschränkt. So entsteht hier eine Substanzgemeinschaft wie in manchen Werken Beethovens, etwa der 5. Symphonie. Die f-Moll-Fantasia mit der Tonartenfolge f-Moll, fis-Moll, fis-Moll, f-Moll verzichtet auf einen gesanglichen zweiten Satz und ersetzt ihn durch ein pathetisches Grave, der vierte nimmt das Thema des ersten wieder auf, aber weitet ihn durch ein Fugato aus; alle vier hängen äußerlich und innerlich fest zusammen.

Die Gründe für die oft so auffällige Kluft zwischen Form und Inhalt bei Schubert müssen tiefer liegen als in der Musik allein. Als er starb, hatte er, wie das Verzeichnis von Deutsch aufweist, schon über 900 Kompositionen geschrieben, von denen manche unvollendet blieben. "Wenn Fruchtbarkeit ein Zeichen des Genies ist, dann war Schubert eines der größten", hat Schumann gesagt. Aber alle Versuche, die Gleichung von Schuberts Leben aufgehen zu lassen, sind gescheitert und müssen scheitern. Die Dissonanz, die sich in der Themenstellung "Schuberts Verhältnis zur Sonatenform" oft so schneidend zeigt, liegt tiefer, sie liegt im Wesen des Komponisten begründet. Man bedenke doch, daß Schuberts kurzes Leben völlig anders verlief als ein normales Musikerleben. Wer die Musik als Beruf ergreift, der lebt ganz in ihr, sei es als Geiger, Klavierspieler, Organist, Kantor, Konzertmeister, Dirigent oder als Lehrer; er steht in beständiger Wechselwirkung mit seinen Kollegen (mit denen er befreundet ist oder auf die er schimpft), die Öffentlichkeit erkennt ihn an oder verkennt ihn usw. Es ist mir aber kein Musikerleben bekannt, das sich so abseits von jeder praktischen Betätigung, von jeder Fühlungnahme mit dem Musikbetrieb abgespielt hat wie das von Franz Schubert. Er hat nie eine Stellung bekleidet; die paar Bewerbungen, zu denen er sich drängen ließ, waren erfolglos, wie er schon vorher wußte, und die einzige Stellung, die ihm geboten wurde, nahm er nicht an. Die Gänge zu Verlegern, die seine Kompositionen annahmen (und lächerlich honorierten) oder auch nicht annahmen, waren

sein einziger Berührungspunkt mit dem Musikleben der Weltstadt Wien. Sein Freundeskreis bestand aus Dilettanten, ausgenommen den Sänger Vogl, der ihn protegierte, und Schubert selbst lebte das ärmliche Leben eines mittellosen Musikers, der von Zufallseinnahmen zu existieren gezwungen ist. Nur einige Zeitgenossen wissen aus seinen wenigen gedruckten Werken, daß da ein Meister neben ihnen lebt - und stirbt. Auch auf das Glück einer Führung durch einen Lehrer, der seine Begabung erkannt hätte, hat er verzichten müssen. Er ist Autodidakt in einem tiefen Sinne als dem, daß er die Regeln des Tonsatzes hätte allein finden müssen. Was er im Konvikt lernen konnte, wußte er schon und besser als seine Lehrer. Aber es war niemand da, der diese verschlossene Knabenseele geöffnet und gebildet hätte (bei Bruckner war es die Religion und später die Begegnung mit der Musik Richard Wagners). Die tiefe Resignation, die den Grundzug von Schuberts Wesen bildet, muß schon früh eingesetzt haben, vielleicht auf Grund von Erlebnissen, die wir nicht kennen. Später war es dann die unheilbare Krankheit, die ihm das Leben als ausweglos erscheinen lassen mußte. Äußere Erlebnisse, die ihm hätten formen können, fehlten. Seine unerschöpfliche Erfindungsgabe erlaubte es ihm, unbequeme Formprobleme, wo sie auftauchten, zu umgehen. So ist er der Antipode Beethovens, den das Leben emportrug, der aber einen inneren Kampf mit seiner Natur durchzufechten hatte, den er in seiner Kunst - nicht im Leben! - bestand.

Daher können wir Schubert als Persönlichkeit nicht in gleicher Art verehren wie Beethoven, aber wir können ihn lieben, wie wir Mozart lieben. Wenn der Begriff des Tragischen an den der Größe gebunden ist, dann war Schuberts bürgerliches Leben nicht tragisch; tragisch war aber die innere Vereinsamung eines Musikers, der zum Höchsten bestimmt war, und sein früher Untergang. Moritz von Schwind bei Schuberts Tod: "Je mehr ich nun einsehe, was er war, je mehr sehe ich ein, was er gelitten hat."

Anmerkungen

- 1 Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik III*, Stuttgart u. Berlin 1924.
- 2 Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert*, 2 Bde., Leipzig 1953.
- 3 Richard Benz, *Die Stunde der deutschen Musik*.
- 4 Steingraber-Verlag, Leipzig.
- 5 Carl Spitteler, *Lachende Wahrheiten, Essays*, 1898.
- 6 Hans Költzsch, *Franz Schuberts Klaviersonaten*, Leipzig 1927.
- 7 Vgl. das Bild, das sich im folgenden aus diesen Einbeziehungen ergibt, mit den Feststellungen, von denen Siegfried Borris in seinem Aufsatz "Die Krise der Sonate im 20. Jahrhundert" ausgeht.
- 8 Die Nummern der Tabelle sind dem Werk von Otto Erich Deutsch, *Schubert, Thematic Catalogue of all his Works in chronological Order*, London 1951, entnommen, ebenso die Daten der Entstehung oder Vollendung einer Komposition.
- 9 Armin Knab, *Schuberts unvollendete Klaviersonate in C-Dur und ihre Ergänzung*, in: *Denken und Tun, Gesammelte Aufsätze über Musik*, Berlin 1959, S.151.